COMPENDIUM n° 5

divers propos en quelques conférences et articles retrouvés formant la trace d'un parcours

SOMMAIRE COMPENDIUM n°5

divers propos sous forme de quelques articles et conférences

Il s'agit d'une compilation de textes.
Chacun étant autonome, certains chapitres et paragraphes de l'un,
peuvent être repris dans un autre,
sortes d'intertextes complétant et éclairant le titre-sujet.
Notamment en ce qui concerne les illustrations.
Ainsi chaque texte propose l'intégralité de son objet.

Quelques textes

articles

conférences

en divers formats

de 1967 à 2008

À propos du Livre IV du T.O.M.

Traité des Objets Musicaux

de P. Schaeffer

1967

Musique expérimentale et de son esthétique

Schola Cantorum Cours J.E. MARIE 1967

A PROPOS DU LIVRE QUATRIEME

DU TRAITE DES OBJETS MUSICAUX de P. SCHAEFFER

"Un concert élémentaire, par sa discrétion plus délicieux et sujet à réflexion, est accordé là depuis l'éternité pour personne : le flot venu de loin sans heurts et sans reproche enfin pour la première fois trouve à qui parler."

"Une certaine vibration de la nature s'appelle l'homme."

f. ponge

chistian clozier

— INTRODUCTION

Dans quel cadre et autour de quels problèmes s'oriente la recherche de Schaeffer ?

Quels sont les rapports entre cette recherche et les thèses philosophiques et anthropologiques contemporaines ?

I APPROCHE DU PROBLEME

Toute relation au monde suppose un ordre inconscient.

+ Analyse des secteurs de la musique où l'on peut définir un ordre :
  - exécution
  - écoute
  - physique acoustique

Plan du livre de Schaeffer et méthode de découverte de cet ordre.

II EXISTENCE DU SONORE COMME PRATIQUE INSTRUMENTALE SPECIFIQUE

+ Démarche phénoménologique réduisant les conditions extérieures

+ Mise à jour d'un objet composé de plusieurs valeurs selon le point de vue : production ; perception ; composition

+ Unité à triple face : objet ; symbole ; valeur

III RECHERCHE DE STRUCTURES

+ Découverte de groupements constituant un champ ordonné
  intensité / timbre / symbole / valeur de temps

+ Découverte de leur rapport comme axe de la structuration, dominance de la hauteur

+ Comment l'objet sonore se présente-t-il comme valeur musicale ?

IV QUESTIONS DE METHODE

+ Caractère non satisfaisant des réductions unilatérales
  = réduction aux conditions de la perception
  = réduction aux coordonnées et variables physiques

+ La valeur musicale échappe à ces réductions, qui n'en donnent que les conditions, sans saisir ses déterminations propres.

V INVESTIGATION DE LA RELATION ORIGINELLE DE L'HOMME A L'UNIVERS SONORE

+ Nécessité de la réduction phénoménologique.

- Y a-t-il, comme pour la linguistique, possibilité de traiter la valeur sonore comme un signe abstrait, c'est-à-dire en-dehors de l'actualisation sonore ?

- Il faut appliquer les critères de détermination d'une structure et de la place d'un élément dans une structure : - repères typologiques d'identification
  - caractères discriminatifs de qualification

  à un autre objet que le signe abstrait.

+ Retour aux sources et démarche progressive : constitution d'une réalité sonore intégrant comme dimensions organiques les valeurs d'intensité, de timbre, de hauteurs, de durées.

+ Le nouveau schéma mis en place par Schaeffer dé-centre les axes :

- Les repères d'identification sont l'intensité et la configuration individuelle du son, et les repères de qualification l'échelle des valeurs et la détermination des timbres.
- La note et l'objet sonore.

VI LA PROBLEMATIQUE DE SCHAEFFER ET L'ANALYSE HISTORIQUE

+ La réduction phénoménologique et le retour aux sources

+ Schaeffer et Xenakis.

-FINAL

PROLOGUE

Avant que de commenter, plaçons les pièces. Du Traité des Objets musicaux n'est dévisagé ici que le livre quatrième, dit des objets et structures. Cette volonté de ne considérer que ce livre quatre à obédience philosophique se veut efficace en cette décennie où tout musicien venu nous entretient de ses modes d'emploi des "structures" des "objets" des théories de tout vent, les réduisant à leur niveau zéro, et pour lui-même les assimiler, et, selon la référence toute culturelle, à savoir, qui parle philosophie dit vrai et bien, pour les faire admettre et croire aux auditeurs, car le public est ailleurs, cette réduction devenant critère de valeur des "oeuvres". Cette vulgarisation simpliste d'une intelligence douteuse n'est en fait qu'une braderie et un abêtissement de la réflexion musicale, la pensée sur la musique n'étant qu'un aménagement sinon un ravalement. Aujourd'hui deux musiciens travaillent et réfléchissent. Ils sont P. Schaeffer et I. Xénakis. Leurs méthodes sont opposées, l'un entend comme un humaniste, l'autre comprend comme un romantique. Suivons celle-là de Schaeffer, démarche suffisamment cohérente puisqu'elle est selon ses étapes le plan-même du livre, démarche néanmoins contestée par les dires de certains éminents auteurs de notre société qui n'éprouvent, l'un (Stockhausen) qu'une "réelle aversion pour les expériences sans issue entreprises avec les objets sonores au sein du groupe de recherche de musique concrète", l'autre (Boulez) déplorant le "manque de pensée directrice, manque ayant provoqué une carence totale dans l'exploration qu'il aurait fallu mener avec une grande rigueur au sein du nouveau domaine électro-acoustique", ne voyant "rien, absolument rien qui relève d'une méthode quelque peu cohérente" et qui qualifie de "magie dérisoire et démodée d'amateurs aussi misérables que besogneux qui opèrent à cette enseigne caduque de la musique concrète" les recherches expérimentales. Plus que l'homme à tout faire dans les salons, c'est "l'homme, à l'homme décrit dans le langage des choses" qui dit vrai.

Allons à son dire.

"Engagé à l'imagination de grandes choses parmi l'ombre et le parfum des forêts qui recouvrent parfois ces blocs mystérieux, l'homme par l'esprit seul suppose là-dessous leur continuité." Ponge

I N T R O D U C T I O N

QUESTIONS ET METHODES

Pourquoi "essais interdiciplines" ? Une réflexion sur la musique exige d'autres voies et méthodes que la pratique de la musique : la réduction et la liaison des éléments constituants doit s'orienter selon ces buts :

- la découverte des lois et des mécanismes internes à l'univers musical, constitué de l'invention, l'exécution, l'écoute.
- L'investigation des structures cachées selon lesquelles s'édifie une "pratique musicale".
- La nécessité de se désengager de cet univers dont on cherche à découvrir les lois ..... mise en question des habitudes
  mise en question des mécanismes par lesquels la musique se pense elle-même à une certaine époque, soit où les musiciens rendent compte de leur propre activité
- L'intérêt d'adopter des points de vue excentriques
- La fécondité des méthodes d'analyse prouvée dans d'autres domaines analogues : linguistique, logique, ethnologie, information
- La mise en question de la musique qui s'inscrit dans la problématique philosophique actuelle

  ..... Comment définir l'objet d'une pratique et les règles auxquelles doit obéir son maniement pour en exploiter toutes les possibilités ?

  ..... Quelle est la relation de complémentarité entre les moyens naturellement donnés et les structures culturelles manifestant l'articulation intellectuelle et sensible propre à un champ culturel ?

..... Quels sont les rapports de l'homme au monde ?

..... Qu'est-ce que l'objet ?

..... Qu'est-ce qu'une pratique humaine ?

Pourquoi poser de telles questions dans le cadre d'un groupe de recherches ?

La prise de conscience d'une crise radicale de la pratique et réflexion musicales amène à poser les problèmes du fondement de cette pratique et de la signification des processus sur lesquels elle s'appuie inconsciemment ou consciemment.

La nécessité de la recherche des fondements est due à l'impuissance de tous les efforts de nouveauté, parce qu'ils ne cherchent pas à faire éclater le cadre des contraintes intellectuelles inhérentes à la musique traditionnelle, à savoir, combinatoire et agencement des éléments selon un code, et substitution de la valeur à l'objet selon une échelle.

Dès lors les deux pôles (et pôle, parce que c'est justement dans l'intervalle d'interférence défini par les deux extrêmes que se situe la question de l'"objet musical") de cette recherche sont :

..... Les lois du donné matériel, de l'univers des sons

..... Les structures d'une pratique humaine (articulation des perceptions, modes de synthèse intellectuelle, valeurs symboliques).

La consigne de Schaeffer pour la recherche, tirée des impasses de la musique concrète et électronique, entendu qu'aucun des pôles ne peut s'abstraire, est d'étudier la constitution de l'objet musical dans l'écoute musicienne, par l'inscription de chacun des pôles dans l'autre et la constitution d'un domaine original, celui du musical, défini dans la convergence des coordonnées dévoilées dans chacun des domaines et selon leur complémentarité.

Problématique et thèmes philosophiques où s'inscrit la recherche de Schaeffer.

L'avant-propos se situe dans une référence à Lévi-Strauss, une partie important de l'ouvrage traite du rapport entre la méthode de l'analyse en linguistique et les recherches sur l'objet musical ; en conséquence, rappelons les thèmes structuralistes où Schaeffer s'appuie :

(..... Dévoilement d'une structure formelle implicite répartissant les phénomènes selon des structures signifiantes dans le cadre d'une pratique spécifique.

..... Recherche de régularités, de répétitions, d'identités, d'analogies, à l'intérieur d'un donné diversifié et d'une pratique qui développe selon certaines modalités techniques, sociales, symboliques, les possibilités psychologiques, historiques, intellectuelles de l'homme.

..... Recherche de différences significatives et d'une cohérence systématique dans un univers de phénomènes.

..... Recherche d'une loi de distribution de ces régumarités selon une structure formelle qui ne tient pas compte de la réalité individuelle du matériau mais uniquement de ses aptitudes équivoques à fonctionner dans les diverses interprétations analogiques de cette structure.)

Il appert ainsi l'obligatoire définition des règles internes à un univers d'objets définis selon leurs capacités à prendre sens, selon ces règles, à partir de leur constitution en unités de signification qui, là, expriment et donnent à jouer la relation spécifique de l'homme à une praxis et au donné où s'inscrit cette praxis.

A chaque domaine d'objets correspond ainsi un type d'intentionnalité. Chacune de leurs propriétés renvoie aux activités de la conscience qui en sont constitutives. L'objet perçu est le corrélat de la perception.

Il s'agit de recueillir le concret sonore et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contient.

Une valeur absolument musicale devrait être une qualité de la perception commune à différents objets dits musicaux parmi une collection d'objets sonores, permettant de comparer, ordonner, échelonner ces objets entre eux, malgré le disparate de leurs autres aspects spécifiques.

P. Schaeffer.

"Je sais que la musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours des cordes, des cuivres et des bois et cette licence en outre qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même : sauf à n'en rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers."

I - APPROCHE DU PROBLEME

La première constatation qui oriente et structure toute la recherche de Schaeffer et qui détermine et l'ordre et les objectifs successifs, c'est :

- l'homme ne se trouve jamais devant un donné amorphe.

C'est-à-dire que le chaos matériel dont parlaient les anciens philosophes est une fiction de l'esprit, comme l'est d'ailleurs l'illusion d'une anarchie des impressions sensibles. Schaeffer prend à son compte l'enseignement des phénoménologues, selon lequel dans la relation du sujet humain à l'objet naturel ou fabriqué, l'ordre est préexistant à la pensée logique et à la réflexion rationnelle. Dès qu'il y a relation, c'est-à-dire confrontation de deux domaines, le domaine où le sujet agit, perçoit et parle et le domaine où les phénomènes adviennent et se déroulent selon leurs lois propres, il y a un ordre inconscient et caché qui régit cette relation dans sa possibilité-même.

Cette constatation pose avec elle un noeud de questions :
de la première et la plus simple : "quelle est cette ordonnance inconsciente ?" à la plus subtile et la plus complexe : "comment ne pas effacer la question en prenant comme ordre en soi l'ordre imposé par la culture à une certaine période historique ? C'est-à-dire comment établir une véritable genèse des formes signifiantes qui puisse rendre compte également de l'ordre actuel, sinon de sa fonction historique, du moins de son existence comme forme de la relation historique de l'homme au monde où il habite ?"

Il ne s'agit donc pas de légitimer l'ordonnance courante ou culturelle comme la seule possible, mais d'expliquer comment l'xistence-même d'un ordre est rendue claire et visible à la fois par la nature-même du donné sonore, substrat matériel de la réflexion sur la musique, et par la pratique musicienne de l'homme.

Si on peut dire que cette question oriente toute la recherche de Schaeffer, c'est qu'en effet le plan de l'ouvrage, à la fois architectonique et dynamique, développe cette question selon le chemin de la recherche, et exprime la méthode-même de l'auteur.

La succession des livres est centrée sur le livre IV : OBJETS ET STRUCTURES, et sur les conclusions duquel les livres V, VI, VII, développent le répondant des livres I, II, III. Le livre IV est le livre qui permet de dépasser et d'englober l'analyse du donné telle qu'on la trouve dans les livres I, II, III, dans la compréhension de la genèse structurelle de ce donné.

Quel est le domaine et l'objet des trois premiers livres : de quelle relation faut-il partir pour se placer à l'origine du processus constitutif qui définit l'ensemble des structures musicales comme domaine spécifique ?

C'est-à-dire : de laquelle des relations qui caractérisent le "monde musical et sonore" : relation de l'instrument à l'instrumentiste
relation de l'auditeur au musical
relation du physicien au phénomène sonore
faut-il partir pour confronter une matière et une forme pure, lieu où s'opposent le naturel et le culturel ?

Faut-il enfermer l'ensemble des questions sur la musique dans un de ces domaines, le déterminant, par lequel serait expliqué l'ensemble des relations et des valeurs qui font dire des bruits perçus : "voilà la musique", ou de l'ensemble des sources de production : "voilà les jeux d'où vient la musique" ?

L'ordre est logique : pratique, perception, science ; mais c'est précisément cette séparation en domaines selon le mode de relation entre l'homme et son objet, qui se révélera fausse, dans les enseignements du livre IV, où c'est la réalité-même du sonore comme évènement totalisant qui imposera l'articulation :
- étude de la morphologie, étude de la syntaxe (solfège), étude des énoncés (mise en oeuvre).

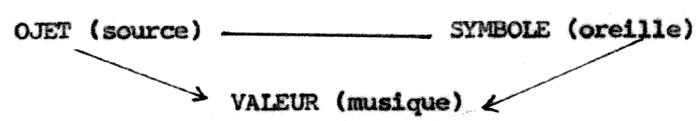
La vérité de Schaeffer au long de sa recherche est que pour découvrir les lois et principes de l'univers sonore, c'est le sonore lui-même qu'il faut prendre comme objet.

II - L'ORDRE MUSICAL ET LA PRATIQUE INSTRUMENTALE

Que l'univers sonore soit une réalité et non une fiction, c'est ce que découvre la pratique instrumentale : il y a une pratique musicale qui ne se réduit pas à l'utilisation technique d'un ustensile mais qui, par la transformation du signe matériel (le bruit émis) en évènement sonore non absorbé par un but pratique, ouvre un champ illimité de variations. L'évènement produit a une réalité intrinsèque : cette réalité refuse l'abstraction qu'impose la technique ou la connaissance spéculative : elle appelle une connaissance concrète, diversifiée.
Dans sa production le sonore existe comme tel : il n'est réductible ni au stimulus physique, ni au mot ; il déborde à la fois sa cause matérielle et l'intention de l'instrumentiste : il impose qu'on élabore une méthode propre à saisir sa spécificité : il impose une démarche phénoménologique.
La vérité que met à jour spontanément la question posée à l'objet sonore de sa réalité et de sa nature c'est : il y a du sonore et c'est en tant que sonore qu'il faut le considérer.
C'est dans l'épaisseur d'une pratique et non dans l'activité réductrice d'un raisonnement que le sonore apparaît et est fondé.
Tout de suite, trois facteurs sont donnés à l'équation :

- le mécanisme matériel où s'élabore le son dans son individualité
- l'oreille discriminatrice qui perçoit les objets
- l'activité musicale qui informe ces sons.

C'est là que nous est donnée la triade que nous retrouverons dès l'interrogation sur la nature de l'objet sonore, et qui répartit l'analyse selon les relations réciproques qu'entretiennent ses termes.



La première question posée par Schaeffer : où naît le son ? nous introduit déjà à la synthèse du livre IV en nous livrant de façon intuitive et immédiate les variables de la réalité sonore.
Seulement, s'il faut trois livres pour que s'éclaire et s'approfondisse cette intuition, c'est que, lorsqu'on veut définir une réalité qui s'impose, on se

trouve devant un ordre déjà constitué, que la définition semble découvrir, sans en donner les raisons et les valeurs.

III - RECHERCHE DE STRUCTURES

Alors qu'il semblait bien qu'on ait pris le commencement et que rien ne pouvait être établi antérieurement à l'acte instrumental, on s'aperçoit qu'on a posé d'emblée l'ensemble du code et de l'ordre qui justement fait problème.
La première observation révèle donc, comme condition de leur production, l'ensemble des structures organisatrices des objets produits.
Comment se présente cette intuition d'un ordre ?
Elle se présente comme intuition du fait que l'infinité des variations produites n'est pas une infinité de variations irrégulières, mais un ensemble fini de variations renvoyant les unes aux autres, selon des rappels analogiques ou des intervallles ordonnés. Elles sont relatives mutuellement les unes aux autres et organisent un champ propre à un instrument qui règle les possibilités et définit une homogénéité gobale.
La pierre de touche de la définition ne peut plus être l'unité indivisible qui se conjugue, mais des répartitions d'ensembles dans les variations où peuvent se lire des valeurs.

Cette répartition se traduit pas l'existence de groupements, obéissant à des lois de connexion et de succession internes, qui permettent de reconnaître des intervalles exprimables, des séries continues, des cohérences.
On se trouve devant des ensembles intégrés les uns aux autres de façon hiérarchique, qui constituent un domaine d'organisation musicale où les éléments se renvoient les uns aux autres, selon une grille de valeurs.
La première matrice de cette grille, c'est la série de hauteurs.

Comment, dans cette géographie d'ensembles, définir l'élément ?
On ne peut le définir comme la caractéristique exclusive d'aucun des ensembles déterminants (hauteur, timbre, intensité, durée), puisqu'ils se composent réciproquement et font jouer l'élément selon leur composition, en exploitant toutes

les possibilités d'une production instrumentale .
On se trouve donc devant une realité plurivoque de l'unité musicale, qu'on peut saisir en creux au travers de la grille de production, mais qu'on ne peut definir comme objet doué de qualités constantes .
Pour l'instrumentiste evidemment, le son, qui dans son execution doit correspondre à une notation, n'est pas equivoque : il sait ce qu'il fait, mais il ne sait pas ce qui se fait ; c'est à dire, il suppose sans la connaitre la grille qui organise les possibilités de son instrument . Le mode de production est caché, même dans la production concrète .
Tel est donc le champ de recherche que nous ouvre la relation de l'homme au domaine des sons, par l'intermediaire de l'instrument .
La moindre intervention dans ce domaine suppose l'existence d'une architecture implicite et inconsciente qui, tout en n'enlevant rien à l'aspect unique et individuel de l'evenement sonore le surdetermine et lui donne un statut de porteur de valeurs et de significations .
C'est la genèse de cette surdetemmination qu'il faut etudier .

IV - QUESTION DE METHODE .

Les deux poles de l'evénement musical sont le signal physique, et l'oreille de l'auditeur . Et c'est entre ces deux poles qu'il faut analyser la realité de l'objet sonore, la rencontre d'un événement et d'une intention . La première reponse possible, c'est que , si on etudi alternativement chacun des pôles, et si on confronte les analyses, cette confrontation couvrira tout le champ intermediaire .
En fait, si on fait un bref bilan de ces analyses, on s'aperçoit que leur confrontation n'apporte pas de solution, mais, par les brèches qu'elle ouvre, pose directement le caractère problematique de l'objet sonore .

Les conditions de l'enregistrement, en détachant l'objet sonore de sa source matérielle, en en faisant un évènement réversible, itératif, pouvant être soumis à des transformations mécaniques, coupe la valeur musicale de son support pratique et instrumental, dégage donc apparamment l'objet de ses influences extérieures et excentriques, en le réduisant à sa propre zone interne d'influence. La question est ouverte alors : selon quels modes, à partir de quels repères, guidé par quels indices, chaque sujet reconnaît-il ou apprécie-t-il cet évènement temporel et sonore, lui qui est déterminé par une culture, un apprentissage, une habitude. Où s'élabore le musical ?

Parallèlement, l'étude du signal physique découvre les variables de l'équation physique, l'ordre homogène à chacun des domaines physiques où intervient une variable, et les interférences où se constitue l'évènement sonore. La question ouverte n'est pas nouvelle : elle résume les paradoxes de la microphysique tels qu'ils ont bouleversé le champ de la physique : plus les équations qui intègrent selon leur ordre propre les diverses variables rendant compte de la production d'un signal sonore, sont complexes et fines, plus l'évènement en tant que tel est indéterminé comme unité, intervention temporelle et occurence spatiale, c'est-à-dire, autant sa qualification spécifique (par opposition aux probabilités physiques), sa plasticité (les variables humaines dans la production du son, les différences correspondant à la réalité individuelle de l'instrument) sont importantes. Nous nous trouvons dans le domaine physique devant un objet sonore qui disparaît et se dissout dans les composantes physiques du signal ; sa présence comme unité n'existe que comme horizon des opérations du physicien.

V - INVESTIGATION DE LA RELATION ORIGINELLE DE L'HOMME A L'UNIVERS SONORE

Il semble bien qu'on soit soumis, dans l'essai de définition de l'objet sonore comme unité élémentaire, élément du solfège à constituer, à une alternative insupportable, où l'objet d'un coté, le sujet humain de l'autre, se départagent selon l'analyse et la synthèse, mais où aucune réalitétotalisante ne peut être saisie, sinon par imagination.

— Une solution pourrait se présenter, celle qui, dans la réflexion cou rante sur la musique, consiste à considérer comme totalisation le dernier niveau de l'écoute, celui où une oreille musicienne reconnait le déroule ment d'un message dans le code qu'elle possède, où les perceptions s'articulent selon la cohérence du champ culturel.
Or précisément cette solution fait problème. Prendre la reconnaissance d'un message musical comme aboutissement de l'ensemble des opérations définies par Schaeffer dans le circuit de la communication, ne permet pas de définir ce que les étapes elles-mêmes réalisent. En effet les struc tures conventionnelles sont trop ancrées inconsciemment dans la percep tion et l'intellect pour que la définition des étapes puisse être autre chose qu'une préparation de l'étape finale où ne serait pas expliqué le processus de formation de la valeur et sa transformation corrélative Il ne peut y avoir de quelque chose formation sans que le formé se trans forme : telle est la pierre d'achoppement de la méthode qui vise à ne voir dans les prémisses que l'avant goût de l'acte, et non une étape intrinsèque ayant elle-même un lieu et un sens. La question du substrat est posée.
Il semble bien que toute l'information ordonnée et rassemblée autour du problème éloigne l'attention de la définition cherchée et que si de multiples unités s'imposent selon le champ d'observation et le moment de l'activité musicale détaché, on ne peut trouver dans ces unités la struc ture déterminante par laquelle l'activité musicale en tant qu'acte global et totalisant, répartit le donné sonore selon ses intentionnalités.
Peut être le problème est il de l'usage de termes au sens et limites non définis, et faut il alors abandonner délibérement les repères intellect uels qu'une longue pratique et des habitudes ont posé pour fonder une situation originaire dont possible serait l'étude du développement.
— La musique, comme tous les domaines de l'activité humaine à être de l'ordre des superstructures idéologiques, culturelles, esthétiques, se présente comme un champ où des ordres non coincidents se superposent, se recouvrent, se complètent, selon une cohérence interne caractéristique de la relation particulière que l'homme entretient avec le monde;

ou bien il ne s'agit que de constructions intellectuelles qui imposent une figure connue et rationnelle à une nature désordonnée et irrégulière,

ou bien il s'agit d'une répartition inscrite dans la production du réel lui-même, répartition qui fait un quelque chose là où il n'y aurait

rien, mais qu'alors, d'où vient cet ordre, qui met de l'ordre?
Les premières recherches nous ont donné la deuxième solution en réponse.
Dès lors il faut a) chercher ce qui caractérise cet ordre, d'où il s'instaure, quels critères de définition il donne

puis b) interroger l'écoute pour découvrir la répar tition qui s'opère selon l'ordre de product ion des réalités sonores.

— a) Nous avons vu que ce qui caractérise l'analyse de la produc tion instrumentale et du circuit de la communication sonore est qu'on y reconnait des valeurs qui permettent de reconstituer à partir de la chaine sonoreun message articulé où les éléments articulés sont définis à partir du tout. Si nous comprenons le pourquoi et les con ditions de cette reconnaissance, nous pourrons poser le problème dela définition adéquate d'autres valeurs. Démarche classique d'une pensée scientifique où l'investigation des concepts maniés par le discours scientifique ouvre la voie à la production d'autres concepts.

Etre capable de reconnaitre, c'est posséder en face de l'infini des variations et des distorsions possibles dans la production, l'enregis trement, la décomposition analytique, les perceptions hiérarchisées des objets sonores, la mémoire d'un invariant et de ses possibilités combinatoires.

C'est à partir de sa mémoire inconsciente ou appliquée de l'invariant, que la perception unifie et différencie les petites perceptions succes sives et séparées. La perception musicale réalise donc la synthèse et l'analyse des variations selon l'invariant qui l'organise.

Cet invariant c'estl'horizon des configurations sonores, la limite à l'intérieur de laquelle les variations peuvent jouer sans qu'elles soient déterminantes, la forme idéale qui détermine son voisinage et les intervalles qui la distinge des autres.

Cette structure ne se trouve pas telle dans le donné perçu; s'y trou vent seulement ses variations possibles, sinon autant seraient d'inva riants que de variations et un code ne serait plus possible.
Cette structure n'est pas une idée de l'intellect sinon, comment la trouverait on dans un donné de nous inconnu?
Cette structure est un acte de synthèse : il correspond et à uneinten

tionnalité musicale quin détermine les ensembles qui sont pertinents pour elle (c'est à dire correspondant à l'articulation qui a sens pour elle) et à des groupes de coordonnées sonores qui sont solidaires les unes des autres selon la dialectique permanence / variation (c'est à dire où les limites de variations non signifiantes créent un lieu identique.)

Ces invariants sont ils organisés selon le modèle de la gamme ou sont ils tels selon

Qu'en est-il de la réalité sonore ? ..... évènement sonore / invariant

double face de l'objet sonore.

Ainsi ne s'agit-il plus des possibilités de définition qui composentce qu'on peut appeler le son, mais de la réalité même de l'objet sonore, réalité équivoque à double face. C'est cette réalité maintenant qu'il faut étudier.

— b) Cette réalité ne peut que nous faire penser à la définition du signe donnée par Saussure : le signe, c'est la relation arbitraire d'un signifié à un signifiant, relation qui établit sa valeur

..... signifiant / signifié = SIGNE

Cette relation ne peut être dissociée, pas plus qu'on ne peut dissocier le recto et le verso d'une page.

Il serait donc impropre de définir la réalité de l'objet sonore en analysant terme à terme l'évènement sonore et l'invariant, ne pouvant reconnaitre l'un sans l'autre il faut découper en phénomènes signifiants l'ensemble de l'expérience musicale.

L'intervention avec la définition de Saussure de la recherche linguistique pose la question de la spécificité de la recherche sur l'objet musical. Peut on soumettre la recherche de la valeur musicale élémentaire auxmêmes conditions que celles auxquelles Saussure soumet la recherche de la valeur linguistique?

La distinction de base dans la linguistique saussurienne, c'est à dire celle entre la langue -ensmble des possibilités dans une culture et le langage qui est son actualisation sonore, ne répond pas aux exigences d'une recherche musicale.

Du moins elle ne représente analogiquement que les données constituti ves du champ mélodique et harmonique classique et n'est d'aucune fécon dité dans l'investigation de valeurs non constituées dans ce champ, mais qui sont à constituer de donner nouvelles répondant à la fonction de musicalité à la fois psychologique et instrumentale qui caractérise aussi bien l'écoute que l'invention.
Il est frappant pour exprimer cette inadéquation de méthode de citer la phrase où Saussure compare la langue à une symphonie dont on ne ver rait que les gestes instrumentaux et leurs rapports spatio-temporels, sans en entendre un son.
Comme la question posée est celle de savoir ce qui fait qu'une unité sonore prend valeur musicale, apparait un renversement méthodologique : ce n'est pas la fonction de valeur (articulation des signifiants com me corrélat de l'articulation conceptuelle des signifiés) qui définit les pertinences phonétiques, c'est au conyraire le relevé, l'inventaire, l'ordonnance des pertinences matérielles et sonores qui permet de défi nir les structures fonctionnelles possibles.

Ce n'est pas un hasard si Schaeffer insiste sur cette inadéquation entre la linguistique et la musique : cette inadéquation correspond précisé ment à la crise contemporaine de la musique, au retour nécessaire aux fondements, au dela de la légitimité du code usuel que chacun possède plus ou moins consciemment.

Comment dans l'infinité des variations possibles décelables aux regis tres instrumentaux, selon l'individualité de tel instrument, selon les possibilités et la plasticité de l'ouïe, selon les données du signal physique, déceler les variables pertinentes et la structure cohérente élémentaire? Les schémas d'opposition (permanence - variation) qui ren dent compte de l'intégration progressive des phénomènes dans la consti tution d'un message verbal, doivent éclater, pour céder la place à la compréhension d'une réalité totalisante où les secteurs évènementiels entrent comme enrichissement, complémentarité, consistance d'un instant musical caractérisé par la coïncidence temporelle entre une production matérielle et une inyention d'écoute.
Il faut faire éclater critiquement les schémas d'opposition linguistiques

- sélection des significations (paradigme) / combinaison des signes (syntagme)

- niveaux de synthèse : phonème / mot / énoncé

et trouver la stucture à quatre coordonnées qui caractérise la valeur musicale.

En effet, il ne faut plus opposer concret et abstrait, subjectif et objectif, naturel et culturel car, les ensembles non ordonnés par l'échelle des hauteurs ne sont pas désordonnés en soi, mais abstraits dans la mesure où ils possèdent un ordre propre que le système de valeurss selon l'échelle des hauteurs. Il ne s'agit plus de conjuguer des champs hétérogènes mais de comprendre la complémentarité dans une même production musicale de valeurs déterminantes dans chacun des ensembles totalisés.
Chaque ordre dans sa spécificité correspond néanmoins aux données fondamentales de toute organisation où les valeurs déterminantes se définissent par identification et qualification, cela aussi bien en fonction de la technique exploitée que des structures perceptives. L'écoute doit établir la qualification selon les ensembles d'identification de certains aspects formels de l'objet en fonction de l'évènement sonore et des valeurs pertinentes que la perception lui accorde.
On doit ainsi constituer une perception totale, réunissant la recherche du son, l'attente d'une valeur, l'hypothèse sur l'instrument émetteur et ses possibilités. C'est au sein d'une telle perception que se constituent les valeurs déterminantes.

Résolution du schéma du programme de la recherche musicale (p 369)

Le décentrement du schéma établi par Schaeffer en programme de la recherche musicale se situe comme transcription structurale de l'écoute réduite où nulle référence aux causes n'est faite.
Soit la comparaison des secteurs I et 1 du schéma : à la constitution antérieure d'un répertoire de timbres instrumentaux correspondant à l'agencement de la source sonore (chaine vibrateur - excitateur - résonateur) est substituée la notion d'objet convenable qui est la possibilité technique de produire un évènement dont les caractéristiques (timbre dynamique et harmonique, hauteur, durée) sont adéquates dans une composition répondant aux exigences perceptives. Ce n'est pas la cause mais la structure convenable (variation - texture) qui qualifie l'objet du secteur 1. Pour chaque secteur la suppression de la cause réference à répond au même principe.

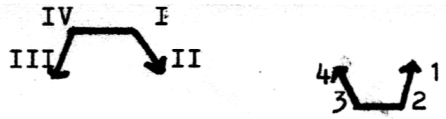
Que la notion de cause soit remplacée par celle de contexte correspond à la primauté voulue du sonore en lui-même sur les références anecdoti queset culturelles. Les valeurs ne sont plus expression ou d'un objet matériel ou d'une idée, mais réfraction les unes des autres selon des rapports permettant l'identification et la qualification.
Ainsi du secteur 2 (typologie) : les multiples productions sonores évè nementielles s e confrontent selon leur influence perceptive propre et permettent d'établir les possibilités de substitution et de transfor mation sur les bases d'une identification et d'une classification par types selon le timbre harmonique ou dynamique (ainsi la mise en rapport des sons de la flute et du piano où des transformations comparatives per mettent des phénomènes d'identité.)
Par là le schéma, non pas écartelé entre des secteurs non arganiquement liés, sinon dans l'évènement, est centré sur la réalité de l'objet sono re qui permet, lui, une décomposition réelle (et non soumise aux conditi ons de présence) des qualités et des possibilités combinatoires.
C'est l'objet final sonore selon ses critères de pertinence perceptive et de réalisation (étude des spectres) qui porte les qualifications et les traits invariants, mettant à jour des liaisons naturelles entre indi vidualitéshétérogènes.

Ainsi le secteur 3 (morphologie) où les objets sonores, selon leur for mesont catalogués, propose une recherche des regroupements sonores, non par critère d'origine ou de fonction, mais par critère de structure in terne.

Enfin et c'est la conclusion logique, l'identification et la qualifica tion, bases ordonnatrices des valeurs, ne se répartissent pas les sect eurs de la même façon. Les pôles non prédominants dans une analyse phéno ménologique et une écoute réduite : la note et l'instrument, éclatent sous l'influence de la restructuration des secteurs proprement sonores, alors que dans le schéma traditionnel cette note et cet instrument cons tituent le pôle de reconnaissance, les secteurs II et III représentants les variations problématiques et non essentielles.

ECOUTE TRADITIONNELLE DES SOURCES ET DES CODES

ECOUTE REDUITE DES OBJETS MUSICAUX ET SONORES



I - II
III- IV SYSTEME CONVENTIONNEL — invention musicale 3 -> 4

1 - 2
3 - 4 SYSTEME EXPERIMENTAL — invention musicienne 2 -> 1

IV LE SOLFEGE

Répertoire des VALEURS musicales (identification)

et

Théorie musicale (échelles)

SOLFEGE des objets musicaux

Qualification des structures de critères dans le champ perceptif musical

critère
dimension

ANALYSE

(espèce) des objets

(4)

LA LUTHERIE I

Répertoire des TIMBRES instrumentaux (identification)

et

Caractérologie musicale (tablature)

THEORIE des structures musicales

Qualification musicale des structures à partir des objets convenables

valeur ou variation
caractère texture

SYNTHESE

musicaux (genre)

(1)

(3)

MORPHOLOGIE

(classe des objets

Identification des critères sonores ou Qualification des objets sonores dans leur contexture

Etude des Phonations

Sonorité des notes des registres (qualification)

Forme
matière

III LA REALISATION SONORE

(2)

TYPOLOGIE

sonores (types)

Identification des objets sonores dans leur contexte

Etude des phonateurs

Sonorité des éxécutions particulières (qualifucation)

Articulation
intonation

L' EXECUTION MUSICALE II

VI- COMMENTAIRE

De l'histoire .....

"L'Art garde provisoirement,sa majuscule:c'est l'âne chargé de reliques. " Schaeffer

La recherche des fondements correspond à une insatisfaction radicale, un sentiment d'impasse.
Schaeffer dénonce le caractère non complet des manifestations concrètes comme des manifestations électroniques qui lui semblent seulement obtenir des effets nouveaux à partir d'un matériel inchangé ou non discuté .
Xénakis condamne les formes"romantiques" actuelles au nom d'une définition et d'une compréhension du sens et des valeurs de la musique en soi ("qui entrainent la musique hors d'elle").
Deux recherches fondamentalement différentes s'ouvrent,mais l'une et l'autre caractérisées par une négation de l'histoire.
Schaeffer se réfère explicitement à la "réduction phénoménologique",en employant comme arme d'investigation et de critique: l'"écoute réduite", indifférente aussi bien aux sources anecdotiques et aux perturbations contingentes qu'à l'intention d'expression et de message,mais se situant au niveau de l'influence même de l'objet sonore.
Cette écoute réduite ne peut s'actualiser que par un retour résolu aux sources.La recherche de Schaeffer est caractérisée par cette investigation ininterrompue de la relation originelle,de la présence pure de la musique à elle-même.La volonté d'établir un solfège en décentrant le tableau tra--ditionnel des repères d'identification et des critères de qualification, repose sur cette réactualisation d'une approche originelle de la musique.
Or cette réduction,ce retour aux sources,a pour corrélat l'idée que les évolutions de la musique au cours de l'histoire ne sont que des sédiments, résultat d'une inattention des musiciens aux conditions mêmes de leur art et ne signalent aucune transformation qualitative de la relation du mu--sicien à la société et à la technique. Pour Schaeffer et Xénakis,il y a une attitude générique du musicien ,et ce n'est que pas une coïncidence si Schaeffer se réfère à Lévi-Strauss qui précisément étudie les relations

symboliques entretenues par les hommes avec le monde où ils vivaient dans des sociétés qui ne sont plus que vestiges archaiques.
Schaeffer a volonté de ne considérer comme variables de l'évolution que les changements seuls techniques sans envisager la fonction qu' un art peut exercer sur une société donnée, selon les intérêts cul turels qu'il sert et le réseau de communication idéologique qu'il per pétue, cela se manifeste aussi par le refus de critiquer les formes musicales actuelles autrement que par l'adéquation du non aux valeurs fondamentales qui contiennent toutes les potentialités du champ musi cal ou un respect humain indéterminé.
Or c'estprécisément la caractéristique de l'évolution historique que d'oblitérer en fonction de la communication qu'elle éxige de la part de son public, beaucoup de potentialités dont elle dispose (il y eut une fois un "merdre" qui trop bien passa la rampe).
C'est ce chemin qu'il faudrait parcourir, l'évolutiondes formes et des spectacles (au sens de phénomène social instituant certains cadres rituels) et les valeurs surdéterminées ou oblitérées.
Mais en linguiste qu'un temps il se veut, Schaeffer n'étudie compara tivementque des syst èmesclos où il confronte l'occurence et la sur détermination des variables, équilibre qu'il cherche à rompre pour imposer d'autres structures d'écoute et d'autres possibilités d'inven tion.
Il n'étudie pas plus le sens et la fonction de la musique que le lin guisten'étudie le sens du langage, sinon son caractère informationnel.
Or la musique n'est pas un circuit fermé de communication mais une activité symbolique qui, comme telle, occupe un rôle dans les relations sociales
Il est dommage qu'un musicien tel, attentif au dualisme de sa matière comme à la vérité du phénomène sonore qu'il appela par mégarde conc rète, puis heureusement expérimentale, n'entende sinon perçoive un son de cloche au champ vaste dit du matérialisme dialectique.

..... Des Idées .

Xenakis, quant à la conception du domaine et de l'essence dela relation musicale est d'opinion radicalement divergente de celle de Schaeffer .

Si ce dernier se situe schematiquement dans la perspective humaniste, par cela situant la musique comme langage qui dit le monde et l'homme, non comme communication, mais comme realisation lyrique des possibilités symboliques, Xenakis lui, se situe dans une perspective resolument romantique, dont les termes sont ceux, nietzschéens, de la catharsis et des manifestations allegoriques et metaphoriques de l' inconscient, appelant la participation pathetique des assistants .

Cette alternative est irreductible .

Schaeffer recherche dans l'ordonnance des signes le deroulement d'un discours imaginaire sur le monde, " la symetrie des langages s'etablit ainsi : c'est l'homme à l'homme decrit, dans le langage des choses ", discours imaginaire où le monde se parle selon ses phenomènes et sa durée .

A xenakis, le monde des choses est muet et l'homme parle à lui même des profondeurs dont le seul langage est symbolique . De cette conception s'ensuit la necessité cathartique d'une contrainte intellectuelle rigoureuse destinée à manifester sans risques la volonté de vivre et les pulsions de mort dont le conflit fait la nature de l' homme même . Ainsi s'explique une première fois l'appareil mathematique et symbolique, issu directement de la tradition pythagoricienne .

Selon Schaeffer, c'est les structures de la perception des choses, leur nom comme appropriation pratique ou speculative qui decoupent la chaine temporelle . C'est l'inventaire, la classification , l'inventaire la definition du materiau deployé par la pratique experimentale qui ordonne la composition et le jeu, qui distingue les categories significantes .

Selon Xenakis, c'est le nombre comme relation symbolique, comme harmonie graphique correlative à la fois de la cosmologie et des passions humaines, qui deploie ses propres formules et ses combinaisons harmoniques . C'est le culturel qui expose ses propres lois, comme manifestation generique de l'homme total . Alors que pour Schaeffer, le culturel c'est le naturel perçu et dit comme possibilité d'habiter pour l'homme, affectivement, techniquement, intellectuellement, le monde .

(Plein de merites, mais en poété, l'homme habite sur cette terre ...
Hölderlin .)

C'est pourquoi si Schaeffer se preoccupe d'une definition experimentale des critères de perinence et des differences significatives, de la classification des objets pour definir des series et des ensembles, Xenakis se propose de faire l'inventaire des operations, tranformations, combinaisons possibles, celles là eprouvées au cours des siècles, et de soumettre cet inventaire aux lois probabilitaires pour decouvrir les variables signifiantes et etablir les petites variations complementaires , dont l'ensemble constitue les formes de l'harmonie . Ainsi est disponible un repertoire d'ensembles expressifs refletant des rapports mathematiques ...

L'utilisation des mathematiques par Xenakis, utilisation non comme appareillage mais comme structure rendant compte des probabilités d'apparition de tout phenomène, correspond une recherche non pas des determinations d'un phenomène , mais des conditions du pourquoi de l'apparition de ce phenomène .

Lorsque Schaeffer cherche à repèrer des qualités, des valeurs, Xenakis cherche à fixer des possibilités d'apparition d'un son non determiné comme element, mais determiné à l'interieur du musical exprimé graphiquement par une equation probabilitaire .

Xenakis pose comme constatation (et cela est le sens des recherches en microphysique) que l'ordre n'est pas un fait immediat mais le resultat des analyses possibles à partir d'un certain degré d'existence mesurable et que à ce niveau micro-physique, les groupements d'evenements sont relativement desordonnés . Il n'y a pas d'ordre naturel mais une dynamique micro-physique dont les lois ne peuvent être qu'approximatives ; l'ordre c'est le système des formations symboliques de l'intelligence à partir d'un donné plus ou moins informe au moins dans les conditions de l'experience .

—— FINAL

"Je pose à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si par quel que grâce, absurde toujours, d'un exposé, je vous amenai à le ratifier ce serait l'honneur pour moi cherché ce soir) : que la musique et les lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur, scintil lante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée."

Mallarmé

"Plutôt qu'un compte à rebours vers le passé, à partir du système occidental le plus évolué, nous proposons une découverte des musi ques des diverses civilisations par leur genèse. On peut imaginer en effet qu'elles ne se développent à partir des moyens dont dispose l'homo faber, à chaque fois précisément situés dans le temps et dans l'espace.

Nous proposons, au contraire une approche plus universelle <u>des</u> mu siques. Leur analyse authentique doit alors s'appuyer sur la confr ontation que nous avons proposée des sons en classes, genres et es pèces, en posant en premier lieu la question du choix historique d'une classe de perceptions dominantes, face à un genre de sons pra tiqués. On retrouve ici à l'état naissant la découverte d'un ou plu sieurs jeux de <u>valeurs</u>, face à tel <u>caractère</u> du sonore qui les déli vre.

Comme le sport, l'art est un travail sur soi-même : de la perception sensorielle à la consommation spirituelle, des cinq sens à la triple conscience intellectuelle, affective et active.

Se mesurer ainsi avec les objets avec leurs agencements, se saisir par eux d'autres implications, c'est finalement comprendre ce que nous sommes.

Les objets sonores, les structures musicales, lorsqu'elles sont au thentiques, n'ont plus de mission de renseignement ; elles s'écar tent du monde descriptif avec une sorte de pudeur, pour n'en parler que mieux aux sens à l'esprit et au coeur, à l'être entier, de lui-même enfin. "

P. Schaeffer

"La vieille sirène tombée au fond d'un lac pétrificateur, le chant des vieilles sirènes que la cristallisation paralyse, éclate et s'embrase comme un peu de poudre au contact des deux charbons de cornue qui brûlent de notes lumineuses les tympans de l'écouteur. L'inanimé froid se réchauffe et redevient mobile au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous. Voici que les paroles se dégèlent par les airs de la mer boréale."

Jarry

La musique et ses parcours

note E.P.H.E.

École Pratique des Hautes Études

1968

LA MUSIQUE ET SES PARCOURS, L'HISTOIRE

- Première et légère mise en forme -

- Chaque classe dominante crée sa culture et par conséquent son art. - T.

- Ce sont (au contraire) les hommes qui, en développant leur production matérielle et leurs rapports matériels, transforment cette réalité qui leur est propre, et leur pensée et les produits de leurs pensées. - M. E.

- Dans la production sociale de leur existence, les hommes nouent des rapports déterminés, nécessaires, indépendants de leur volonté; ces rapports de production correspondent à un degré donné du développement de leurs forces productives matérielles - M.

A qui n'est pas un idéaliste convaincu, ces trois citations rendent compte précisément et suffisamment de ce pour quoi les idéologies, ce pourquoi elles déterminent comme ce pourquoi elles déterminent.

8 24 9 27 10 29 32 33 38 39

Comme déjà dit, mon but n'est pas de parler du rapport idéologie / économie à partir des textes « idéologiques » mais d'essayer de trouver dans le principe général de l'économie, le ou les passages où leurs intérêts s'unissent, en fonction de ces textes bien sûr, afin qu'ils se consolident et par l'un et par l'autre.

— Cependant comme application de ce texte, il serait très intéressant et révélateur de le confronter avec l'amalgame des faits musicaux que l'on appelle histoire de la musique. Ainsi

C'est l'autre tout, le petit, de la lagnette.

- pourquoi au milieu du XVIIe, la b^te contre ou taille, ut e disparaît elle.
- le " au milieu du XVIIIe de la querelle des "esthétiques" entre l'abbé Pluche (spectacle de la nature) et Lecerf de la Viéville de Freneuse.
- comment Locatelli (1733) est le disciple de Corelli, comme pour ne pas dire plus de Farina, J J Walter, toute l'école violonnistique du XVIIe.
- pourquoi Mersenne s'oppose aux Précieuses, Brossard etc... au sujet du violon.
- pourquoi n'existe pas une musique protestante française.
- pourquoi les deux fonctions séparées de chanter et lire au moyen âge.
- pourquoi Ockeghem, 36 voix Des Grotiz et Palestrina un siècle, renaissance, plus tard.
- pourquoi la musique concrète en 1948 et la formule
  — l'art garde provisoirement sa majesté, c'est l'âme changé de reliques — ...

etc ...

Venons en à l'expérimentation.

Envisageons le lieu commun des différents parts du marché.

- la production crée les objets qui répondent aux besoins
- la distribution les répartit en fonction des lois sociales
- l'échange répartit de nouveau les objets répartis auparavant compte tenu des besoins individuels
- la consommation où le produit abandonne ce mouvement social, et devient directement objet, se met au service du besoin individuel.

Considérons de même l'objet d'art.

L'objet d'art comme tout autre produit, crée un public sensible à l'art, un public qui sait jouir de la beauté. La production ne crée donc pas seulement un <u>objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet</u>.

Elle produit donc la consommation a/ en lui fournissant le matériau
b/ en déterminant le mode de la consommation
c/ en faisant naître chez le consommateur le besoin de produits qu'elle a d'abord posés sous forme d'objets.

Elle crée par conséquent l'objet, le mode de l'existence de la consommation. De même la consommation produit le talent du producteur en le sollicitant en tant que besoin mis par une finalité.

Or l'objet d'art n'est pas une marchandise, car il n'a pas de valeur d'échange.

- Le produit du travail acquiert la forme marchandise dès que sa valeur acquiert la forme de la valeur d'échange, opposée à sa forme naturelle, dès que par conséquent il est représenté comme l'unité dans laquelle se fondent ces contraires.

- La forme valeur simple d'une marchandise est donc la simple forme d'apparition des contrastes qui elle recèle, c.a.d de la valeur d'usage et de la valeur.

- Etre valeur d'usage est semble-t-il une condition nécessaire pour la marchandise, alors que pour la valeur d'usage il semble indifférent d'être marchandise.

Pour ce qui est du marché proprement dit des vecteurs d'art considérés comme marchandises, c'est un processus annexe qui n'a pas d'interférence capitale avec l'œuvre d'art elle même.

- Le travail qui crée la valeur d'échange est du travail général abstrait.
- Le produit du travail est, dans n'importe quel état social, valeur d'usage ou objet d'utilité; mais il n'y a qu'une époque déterminée, dans le développement historique de la société, qui transforme généralement le produit du travail en marchandise, c'est celle où le travail dépensé dans la production des objets utiles revêt le caractère d'une propriété inhérente à ces choses, de leur valeur.

→ ¢ extra-européennes.

Ainsi pour l'objet d'art, les étapes distribution échange, ne se référant pas à des marchandises, sont dénaturées dans leur rôle de liaison dans le processus, et se regroupent toutes deux dans le phénomène externe à l'objet d'art, déterminant au niveau de l'idéologie, la culture. Pour l'objet d'art, les quatres éléments production, distribution, échange, consommation, au lieu d'entretenir entre eux rapports les uns en fonction des autres, se regroupent par deux : production - consommation, mais production régie par la finalité déterminante qui est la consommation, subissant les état du couple distribution - échange, au niveau de leur rapport, ou de l'un et de l'autre en rapport.

Pourquoi la consommation apparaît elle comme la finalité déterminante. C'est en cela que la production ne crée pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. (ci-dessus). Et dès lors qu'il y a dualité possible, dès les débuts de sociétés féodales, celles le suivant jusques les sociétés tribales, selon la division du travail, le sujet sur l'objet devient déterminant.

_ A côté de cette grande majorité, exclusivement vouée à la force du travail, il se forme une classe libérée du travail directement productif (marchandises) qui se charge des affaires communes de la société : direction du travail, affaires politiques, justice, sciences, beaux-arts etc... C'est donc la loi de la division du travail qui est à la base de la division en classes.

Dès lors que le sujet détermine l'objet, comme il y a fusionnée de la pratique dans l'unité pratique-théorie, est fusionnée de l'objet dans l'unité objet-sujet, il y a renversement et inversion des éléments de l'unité, le sujet élevé en théorie exclut la pratique la rendant application extrinsèque. La théorie précède la pratique, ne lui assigne ~~fonc~~ fonction que de l'actualiser.

_ Nos besoins et nos jouissances ont leur source dans la société ; la mesure s'en trouve donc dans la société et non dans les objets de leur satisfaction. Etant d'origine sociale nos besoins sont relatifs par nature.

_ La valeur d'usage n'a de valeur que pour l'usage, ne se réalise que dans le procès de consommation... La valeur d'usage est déterminée par la quantité autant que par la qualité.

- Chaque classe dominante crée sa culture et par conséquent son art.

Comme il y a rupture et inversion faisant prédominer la théorie, le processus de production matérielle, mode de consommation, besoin des produits, est lui-même inversé, besoins des produits et mode de consommation liés, par la prédominance la pratique, matière rendue sous effet pratique son objet comme dans le romantisme.

- Le travail isolé, s'il peut créer des valeurs d'usages, ne saurait créer ni richesse ni culture.
- Toute force de production nouvelle a pour conséquence un nouveau perfectionnement de la division du travail.
- Les divers stades de développement de la division du travail représentent autant de formes différentes de la propriété ; autrement dit, chaque nouveau stade de la division du travail détermine également les rapports des individus entre eux pour ce qui est de la matière, des instruments et des produits du travail.
- La production des idées, des représentations et de la conscience est d'abord directement et intimement mêlée à l'activité matérielle et au commerce matériel des hommes, elle est le langage de la vie réelle. Les représentations, la pensée, le commerce intellectuel des hommes apparaissent ici encore comme l'émanation directe de leur comportement matériel... Ce sont les hommes qui sont les producteurs de leurs idées, etc, mais les hommes réels, agissants, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et des rapports qui y correspondent, y compris les formes les plus larges que ceux-ci peuvent prendre.

Dès lors que la théorie prime sur la pratique, la production fonction de la consommation selon les critères de la culture B'C', qui par la division du travail, dépend de ce niveau de la production marchande, l'économie, rien de plus simple que de justifier le système de production par l'art qui lui est lié, au réalisation de BC en B'C' sous la forme de culture qui tend à masquer l'aliénation historique fondée sur la division du travail — la culture dont il déplore la perte n'est pas l'immense majorité qu'un dressage pour en faire des machines —. L'art et la culture ainsi isolés, alors que consciemment l'artiste se croit libre et indépendant parce qu'il développe son esthétique et qu'il l'est de fait car son esthétique ne risque pas de se retourner contre ce qui la crée, les moyens de production, selon le bon arbitre de la culture participent par leur rôle de révélateur à la lutte politique, comme l'utilise directement la bourgeoisie.

Laswell,

remis en cause

1970

SERVICE DE LA RECHERCHE
Centre Pierre Bourdan
5, avenue du Recteur Poincaré

PARIS 16e 169

Paris, le 22 janvier 1970

GEC/249/4T

LASWELL REMIS EN CAUSE ?

Voici le texte d'une lettre de réflexion méthodologique envoyée par Christian Clozier à Pierre Schaeffer :

A la fin du dernier séminaire économie-sociologie-mass-média, vous avez proposé un schéma et une formule qui fort heureusement restituaient les problèmes à un certain niveau, sous un certain point de vue. Vous avez présenté cela comme un commencement de méthode, une perspective de travail, par là ne développant pas le schéma devant nous.
Dans leur exposition, la formule et le schéma se complètent, mais, ils ne le peuvent qu'en raison de leur généralité, généralité qui fait que vous envisagez la "solution" des problèmes par des enquêtes sociologiques. Cette démarche est contradictoire à cette autre que vous exposez dans le T.O.M. page 116 sous le titre : tableau des fonctions de l'écoute. L'homme qui reçoit un produit des mass-média, qui semble ne plus être un produit culturel mais seulement un produit porteur de sens à sens unique, n'est plus cet homme, à l'homme décrit dans le langage des choses, mais un certain individu calibré arbitrairement par ... Quant à moi, si je puis dire, je préfèrerais votre première version, celle-ci me semblant trop thème. Aussi je me permets de vous écrire et soumettre ce premier, bref, incomplet et mal formulé mais contradictoire (et là serait l'intérêt s'il en était un) développement à vos propositions.

Vous énoncez la formule:

QUI	DIT	QUOI	A QUI	COMMENT	POURQUOI	ET RECIPROQUEMENT
1	2	3	4	5	6	7

et nommez le "et réciproquement" comme un retour d'écoute, un feed-back. Ce "et réciproquement" n'est pas un retour d'écoute, mais plutôt le joint où se trouve certainement la solution. C'est de considérer cet élément comme seulement la septième unité de votre formule qui n'est pas méthodologique et "prouve" vos à priori sociologiques, confirmés par la situation que-vous accordez au phénomène mass-média, situé avec la plus grande finesse par vous comme Tiers-Etat, bien qu'il n'y ait eu aucune élection au départ, bien que.... catégorie spécifique sans attache, sinon celle de transfert, entre les deux sphères du schéma, sphères qui ne recouvrent aucune réalité politique s'entend. Les mass-média sont situés dans l'une et l'autre sphère au gré de leurs intérêts.

Point de grammaire: vous analysez le "qui" comme un interrogatif. Je le verrais comme un "nominatif". En effet le qui interrogatif sous-entend une prospective alors, que le qui nominatif une analyse.

Pour ne pas vous importuner davantage, je vous soumets ce petit schéma souvenir des équations à deux inconnues, qui j'espère s'assurerait bien plus par un développement, qui pour lors déborderait du propos, une constatation. (voir feuille ci-jointe).

Cela n'est qu'une réflexion hâtive, mais d'un plan l'on imagine la maison, et les épures sont parfois le meilleur. Pour ce cas, espérant que non comme de ne pas avoir abusé de votre temps et de votre mansuétude, soyez assuré, Monsieur, de mes sentiments les meilleurs.

C. C.

A) QUI DIT QUOI A QUI COMMENT POURQUOI

B) QUI ECOUTE QUOI DE QUI COMMENT POURQUOI
C) QUI N'ECOUTE PAS QUOI DE QUI COMMENT POURQUOI } et réciproquement

MIS MISE EN RELATION FONCTION DE A) (si seul considérée → sens unique)

	A)	B)	C)
FAIRE	qui	de qui	de qui
	dit	écoute	n'écoute pas
	quoi	quoi	quoi
FAIRE PASSER	à qui	qui	qui
	comment (faire politique)	comment (entendre)	comment
	pourquoi (politique)	pourquoi	pourquoi

A) proposition
actif
perspectives
prospectives

B) C) réception ou non
passif - actif
adéquation ou non
résultats ou non

les 4 secteurs d'écoute

MISE EN RELATION FONCTION DE B) ET C) (terrain particulier bien que général)

B)	A)	C)	A)
qui	à qui	qui	à qui
écoute	dit	n'écoute pas	dit
quoi	quoi	quoi	quoi
de qui	qui	de qui	qui
comment	comment	comment	comment
pourquoi	pourquoi	pourquoi	pourquoi

Facteur éliminé qui détermine ce stade

Demeurent les deux termes pivots

selon le niveau
QUOI
fond-forme
idéologie-culture

DE QUI
fond-forme
idéologie-culture

Satisfaction complète ou relative
relatif fait croire aux 3 catégories : sur inf/concerne/sous inf. qui est faux classement (l'histoire TVA en est la preuve)
Satisfaction fond/forme → objet convenable
Objet détermine le sujet. Toujours situer au plus haut niveau. Relation culturelle s'établit. Le qui écoute quoi résout puisqu'il y a écoute le comment et pourquoi. Le de qui ne joue pas → objectivité → objet.

PROBLEME D'ADEQUATION

Niveau du problème résolu par dépendance de qui-quoi l'un envers l'autre en fonction du choix qui détermine la négation.

REPONSE

a

PIERRE SCHAEFFER

Qui dit quoi à qui comment pourquoi [

Qui écoute quoi de qui comment et pourquoi

(A) proposition / action	sélection / réaction
qui /	de qui
dit /	écoute
quoi /	quoi
à qui /	qui
comment / (faire) (politique)	comment (entendre)
pourquoi / (politique)	pourquoi

faire passer

faire

proposition / reçu ou non	de qui
actif / passif	n'écoute pas
perspectives / adéquation ou non	quoi
prospectives / réception ou non	qui
	comment
	pourquoi

terrain particulier bien que général

(B)		(C)	
qui /	à qui	qui /	à qui
écoute /	dit	n'écoute pas /	dit
quoi /	quoi	quoi /	quoi
de qui /	qui	de qui /	qui
comment /	comment	comment /	comment
pourquoi /	pourquoi	pourquoi /	pourquoi

Problème d'adéquation

facteur éliminé qui détermine le stade

niveau du problème résolu par ~~[illegible]~~ dépendance de qui-quoi l'un envers l'autre

en fonction d'une chose qui détermine la relation

satisfaction ou relative satisfaction qui fait avoir au 3 catégories

fond / forme

objet convenable (objet détermine le sujet)

relation culturelle

tjs être au plus haut niveau (Marx)

(D) quoi (fonds) idéologie

(E) de qui (forme) culture

qui écoute quoi résout, puisqu'il y a écoute le comment et pourquoi, le de qui ne jouant pas. objectivité

- qui dit quoi à qui comment pourquoi
- qui écoute quoi de qui comment pourquoi
- qui n'écoute pas quoi de qui comment pourquoi

— le qui ne doit pas être un interrogatif, faisant de ce problème un problème de sociologie, mais un nominatif qui doit faire réfléchir. —

+ Ce qui fait problème est donc QUI - QUOI

↓

problème politique. (je ne dis pas idéologique)

+ CONFIRMATION IMPLICITE par + ⊂⊃ sans feed-back

(feed-back = sonn revient ou pas)

+ appellation TIERS ETAT non [illegible]

(bien qu'il n'y ait pas trois ellipsitité)

+ Demande marché besoins Elucubration 3 catégories.

(confirmation sans unitive)

La musique et ses parcours

note E.P.H.E.

École Pratique des Hautes Études

1968

quand je fus las de chercher,
j'appris à faire des découvertes

Premier angle

De l'histoire.

Nombreux sont les faux prophètes à vouloir faire jouer à la musique le rôle de Cassandre. La musique, grande révélatrice de situations, contradictions actuelles, champ clos, lieu de prédilection d'éclosion de champs opératoires, axes radicaux de convergences multiples ... En fait sauce. Des demi-prêtres, des fatalistes bourrus, se laissent aller à marmonner sur le petit tout et le grand tout, élèvent en la généralisant l'expérience musicale à l'expérience humaine. C'est la vie ...

Dérisoire manoeuvre, falsification trop évidente que d'inverser les éléments en présence, vain humanisme décadent qu'essayer de mettre à contre-courant les forces, de faire d'un monticule une digue. Ils sont une cohorte à se mêler, petits et grands, tarés radoteurs et subtils marchands, ces prophètes.

C'est à qui aura la plus belle humeur, la plus sordide. Ils jugent, ils n'analysent pas, ils réfutent grossièrement, ils rejettent, ils ne veulent rien voir.

Les musiciens ont vécu avec leur siècle, et la musique a suivi, à la trace. Les muses sont usées. Pas le rêve. Des musiciens dépistent, font lever des systèmes aux ailes plus ou moins imaginaires. Trop lourds, ils tombent. D'autres, des Italiens, des Français qui partent ailleurs, sentent, réalisent des terrains d'envol. Il y a 197. Il Y a un foisonnement de tentatives, d'essais très beaux, pour s'accrocher, pour accrocher Ia musique à son temps, politique et industriel. La littérature, en prise directe avec l'événement, fait le pas, la peinture annule la vieille perspective de la Renaissance et fait le pas, la musique piétine. Elle attend sa matière, sa matière là, et dans cette attente elle devient amnésique. Elle oublie ses repères, ses justifications, ses pour quoi, ses pour qui, ses comment. Les marchands ne s'oublient pas, les marchés, les institutions se développent et se consolident.

Les aspirations au concret, les tentatives de construire de nouveaux outils, des outils adaptés, de parler au présent ne parviennent pas à se réaliser, par manque de technicité, d'accès aux découvertes technologiques. la société se contente, est satisfaite des recherches de restructurations diverses de la musique, avec du vieux on fait encore et toujours du neuf, ce grand rêve illusoire du capital. La société ne donne pas les moyens de changer. Les forces productives ont cessé de croître, elle contrôle jalousement, hargneusement la divulgation, la répartition du progrès. Mais des musiciens, sans attraper leur rêve et comment le pourraient-ils, sont aux aguets, cherchent et cernent l'endroit en menant consciemment vers le concret, par des procédés qu'ils savent illusoires, la musique.

Cependant et dans le même temps, pour s'assurer et garder Je contact sur les individus et les faire se garder eux-mêmes, les bourgeoisies par obligation mettent au point, développent, mettent en pratique tout leur arsenal de pêche aux médias, les machines à fabrication pour communication. Les époques autour des guerres mondiales mettent à l'évidence l'obligation pour les pouvoirs, ce qu'ils appellent libéralisme, de laisser se développer alors qu'ils ne peuvent les contrôler pleinement les évolutions-révolutions artistiques (et politiques).

Cet arsenal était le possible, l'ensemble de moyens pour réaliser les rêves, pour poser et appliquer ce qui était dans l'air, dans l'air du temps. Il fallait expérimenter, plier ces moyens. Établir les ponts, les liaisons. Les outils étaient là. Quelques courageux compositeurs s'en occupèrent (certains avec déférence). Et puis il y eut ceux qui ne voulaient pas trop les salir ou se salir, ceux qui les cassèrent ou essayèrent, ceux qui les essaient et les expérimentent (ainsi qu'eux-mêmes), ceux qui s'éborgnèrent et qui s'éborgnent. Mais tout le monde a été voir.
Maintenant, certains risques des découvertes, des voyages plus ou moins lointains, plus ou moins équipés, d'autres adaptent, utilisent cette étiquette avant-garde dans ses approches afin de combler à moindres frais le vide, l'absence de vie totale, l'absence de fondement « social » de la musique traditionnelle ou traditionnellement contemporaine, cet emballage non consigné de l'épicerie artistique. A l'heure actuelle, ne peut être opposée, et c'est impératif, à la musique traditionnelle et à la musique dite contemporaine que la musique électro-acoustique.

Modulation.

Nous considérons les conditions économiques comme ce qui détermine, en dernière instance, le développement historique :

a)*Le développement politique, juridique, musical, religieux, littéraire, artistique repose sur le développement économique. Mais ils réagissent tous également les uns sur les autres, ainsi que sur la base économique. Il n'est pas vrai que la situation économique soit la cause, qu'elle soit seule active, et que tout le l'este ne soit qu'action passive. Il y a, au contraire, action réciproque sur la base de la nécessité économique qui l'emporte toujours en dernière Instance. (Engels.)*

Le mode de production de la vie matérielle domine en général le développement de la vie sociale, politique et intellectuelle. Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est ou contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience. (Marx, Critique de l'Économie politique.)

Ainsi, le processus fondamental d'accumulation des éléments de la culture bourgeoise et de leur cristallisation en un style spécifique a été déterminé par les caractéristiques sociales de la bourgeoisie en tant que classe "possédante", "exploiteuse ": non seulement elle s'est développée matériellement au sein de la société féodale en se liant à celle-ci de mille manières et en attirant à elle les richesses, mais elle a aussi mis de son côté l'intelligentsia, en se créant des points d'appui culturels (écoles, universités, académies, journaux, revues) longtemps avant de prendre possession de l'État ouvertement, à la tête du Tiers.
La culture est la somme organique de connaissance et de savoir-faire qui caractérise toute la société, ou tout au moins sa classe dirigeante. Elle embrasse et pénètre tous les domaines de la création humaine et les unifie en un système. Les réalisations individuelles se hissent au-dessus de ce niveau et l'élèvent graduellement. La crise actuelle de la culture est avant tout une crise de la direction révolutionnaire. Dans cette crise, le stalinisme est la force réactionnaire la plus importante.
(Trotski.)

Deuxième angle :

De l'économie.

Actuellement la musique est ou se manifeste sous bien des formes. A les ordonner, les différencier, mettre en évidence leurs rapports, il faudrait beaucoup de papier et bien inutilement, car le fait essentiel est le marché et ses rapports avec la musique et son autre face la musique et ses marchés.

Seule la musique expérimentale, dont la pointe avancée est à ce jour la musique électro-acoustique, n'est pas reconnue, à part entière, comme « de la musique» par les institutions en place. Avant de développer cela, posons quelques réflexions théoriques sur les lois du marché et les conséquences entraînées.
« Énonçons le lieu commun des différentes parties du marché

- *la production crée les objets qui répondent aux besoins,*
- *la distribution les répartit en fonction des lois sociales,*
- *l'échange répartit de nouveau les objets répartis auparavant compte tenu des besoins individuels,*
- *la consommation où le produit abandonne ce mouvement social, où il devient directement objet, se met au service du besoin individuel. »*

« Considérons de même l'objet d'art :
L'objet d'art comme tout autre produit, crée un public sensible à l'art, un public qui sait jouir de la beauté. La production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. Elle produit donc la consommation:

- *en lui fournissant la matière,*
- *en déterminant le mode de consommation,*
- *en faisant naître chez Je consommateur le besoin de produits qu'elle a d'abord posés sous forme d'objets.*

Elle crée par conséquent l'objet, le mode et l'instinct de la consommation.
De même la consommation produit le talent du producteur en le sollicitant en tant que besoin mû par une finalité. »

Or l'objet d'art n'est pas une marchandise, car il n'a pas de valeur d'échange.
« *Le produit du travail acquiert la forme marchandise dès que sa valeur acquiert la forme de la valeur d'échange, opposée à sa forme naturelle, dès que par conséquent il est représenté comme l'unité dans laquelle se fondent ces contrastes. »*
« Être valeur d'usage est semble-t-il une condition nécessaire pour la marchandise, alors que pour la valeur d'usage il semble indifférent d'être marchandise.» (Marx.)

Les différentes parties du marché étant la production,
la distribution,
l'échange,
la consommation,
le compositeur vivant est uniquement personnellement confronté à deux parties seulement: la production et la consommation. Sur quelle partie a-t-il relativement objectivement un contrôle possible dans les circuits actuels : ce ne peut être que la production. La consommation ne lui apparaît, dernier élément de la chaine, que sous forme du rapport du public et de son oeuvre. Mais cette consommation qu'il perçoit, n'existe que si les autres chaînons qui découlent inexorablement des « lois du marché » lui ont été favorables.
Pour que le compositeur puisse se manifester il faut donc qu'il soit reconnu comme rentable par les institutions et dès qu'il est reconnu, obligation lui est faite de se tenir aux normes de rentabilité de ces institutions. Le compositeur ne peut aller au public qu'après avoir obtenu une série de laissez-passer. Ces laissez-passer sont non seulement la base d'industries et institutions aux confortables profits, profits qui ne sont nullement réinvestis pour accroître la production musicale globalement, mais ils permettent un contrôle radical de la production, une censure s'il est besoin, une mainmise financière sur la musique allant jusqu'à la sélection et l'orientation de “la musique contemporaine“ selon qu'il faut favoriser telle ou telle partie du marché en perte de vitesse.

Nous dirons parallèlement que la mainmise des institutions sur les parties distribution-

échange et par là consommation qu'elles couvrent totalement leur permet et rend possible d'élever ce marché au niveau idéologique, qu'elles justifient du nom de culture.

Ce processus découle directement des bouleversements politiques du XIXe siècle et du besoin des bourgeoisies nationales durant et après l'unification de leurs terrains de manoeuvres, leurs pays, de pouvoir justifier leur nouvel état et de rallier les dissidents idéologues et par et autour d'une culture nationale regroupant les expressions artistiques individuelles et régionales, les instituant comme normes nationalisées, enfin les diffusant par l'enseignement. Dès lors les parties du marché, groupées et justifiées culturellement, étaient gérées par des institutions mises en place pour le compte des bourgeoisies nationales.
S'expliquent ainsi les évasions vers les folklores, très rapidement récupérés et standardisés, ou l'École de Vienne, etc. Le temps des princes, des cours, des églises, des mécènes aristocrates et bourgeois qui avaient leur marché personnel, qui commandaient et disposaient, évitant pour leur profit toute distribution et échange, était mort, la place était libre, elle fut bien vite prise, et les compositeurs, gens de bien, perdus romantique ment dans leurs problèmes d'adéquation au monde et à la nature, changèrent de maître, sans, pour la plupart, même s'en apercevoir. Après il était trop tard.

Ainsi, sans poser de jugement de valeur, ce qui sera fait plus loin, sur la musique contemporaine et instrumentale, celle-ci n'ayant nullement rompu ses chaînes, mais n'ayant fait que s'adapter à la situation, se trouve-t-elle condamnée historiquement dans son développement, comme « moralement » pour collaboration de classe. (pour la musique « dite socialiste » actuelle, nous dirons de couche ou de caste.)

La musique électro-acoustique se détermine tout autrement. Le compositeur contrôle à différents degrés trois des parties du marché: la distribution, l'échange, la consommation; étant lui-même son interprète il peut subir ou forcer ou se désintéresser ou infléchir la consommation, comme il peut situer la consommation, donner son concert là où il le souhaite, pouvant utiliser des circuits non musicaux, et par là ne pas subir le couple distribution-échange mais le choisir.

Les degrés de contrôle sur ces parties sont déterminés par la nature du premier élément : la production. li faut en effet avoir un accès aux moyens de production, les machines, pour pouvoir créer et enchaîner les parties. Dès que le contact avec cet élément production, quel qu'en soit le rapport possession, location, déviation, est établi il y a contrôle relatif possible. Les moyens d'établir le contact sont multiples et participent tous d'une analyse judicieuse de la 'société actuelle, de ses possibilités propices au détournement. En effet la Culture ne peut exclure la manifestation même particulière d'un de ses composants. Elle essaiera de l'asphyxier, de la réduire, mais non de l'anéantir, car ce serait s'amputer. La musique ressemble d'une certaine façon à la famille romaine : le compositeur traditionnel est l'esclave, le compositeur expérimental a été affranchi, pour éviter la contagion. La vieille Rome ne s'en est jamais remise d'ailleurs. Pour les uns il n'y a plus d'action réelle possible, pour les autres l'action est selon leur volonté.

Modulation

Le couple distribution-échange se manifeste toujours sous forme d'association (loi 1901, sans but lucratif ...).
Ce ne peut être le fait d'une personne isolée, que si elle parle au nom ou bien représente une association. la mainmise sur la musique s'établit au nom de la musique par des organismes dits musicaux; mais le camouflage est trop grossier.
Ces associations recouvrent toutes les catégories de la musique, musique expérimentale comprise bien sûr, mais légèrement.
En effet le but recherché et qui justifie la délégation de pouvoir du pouvoir à ces

institutions est, par le pouvoir économique, de contrôler et diriger les tendances de la musique. Et pour ce faire il faut disposer d'une musique morte. Alors que nos aisés aïeux vivaient avec la musique de leur temps, fonctionnelle (église-cour-rues-salles...) et reconnue, les distributeurs-échangistes nous forcent, violent, goinfrent, font acheter cette musique. C'est le critère musical, la musique de référence, et non ce qui se crée actuellement.

Ne développons pas plus, mais gardons en mémoire que les sommes incroyables qui tournent autour des industries-commerces de la musique existent du fait de la division du travail. La musique électroacoustique-objet, travail réalisé par une seule personne (ce qui n'est pas l'inverse de la division du travail d'ailleurs mais un autre niveau) ne pourrait, si elle seule existait, ou se développait suffisamment (voir ses retombées sur les groupes d'improvisation, l'expression libre de la musique, etc.) que condamner à l'abolition de ces institutions, ces intermédiaires. France-Musique et ses bulletins d'information révèlent pleinement le détournement apporté aux diverses fonctions musicales pour n'en établir qu'une, la fonction analgisante. On vivaldise les événements ...

SACEM. Cette institution est peut-être la plus honteuse dans ses falsifications. Il faut rappeler que dans SACEM, le E est l'abréviation de éditeur, personne qui ne peut sereinement envisager ou permettre qu'une musique qui ne demande pas de partition puisse se généraliser. Ces deux institutions, et il y en a hélas d'autres (les radios en général, les maisons de disques, les revues, les constructeurs d'instruments et matériel, les organismes de spectacle, la critique ...), mais celles-ci sont des trusts, des monopoles qui couvrent et favorisent le fonctionnement-développement des autres, imposés par les pouvoirs, sont l'expression « sociale », les gérants pour intérêts .privés des deux parties du marché défini précédemment qui enserre le compositeur le jugule, l'ORTF la distribution, la SACEM l'échange.
(Nous soulignons la formule tapée à la machine au bas des actes d'adhésion que la SACEM oblige à signer le compositeur pratiquant la musique expérimentale, remarquable tartufferie, une analyse précise du texte montre le scandale, voire le “fascisme musical“ de cette institution: le soussigné se soumet par avance aux décisions générales que le Conseil d'administration pourra être appelé à prendre, en ce qui concerne les oeuvres de musique électronique et électroacoustique, ou bien les compo- sitions réalisées par des procédés analogues.)

Si la bourgeoisie cherche à imposer la séparation au nom des valeurs, de jugement, de critère, entre la Musique c'est-à-dire l'héritage musical, l'acquis musical, la somme de culture, et la musique contemporaine et expérimentale à qui la qualification de musicale est dans le même temps refusée ou consacrée par des festivals (Royan, Avignon...), quelques commandes, quelques prix, c'est pour se justifier elle-même, espérer masquer sa dégénérescence paf le maintien de la forme musicale qui existait à l'époque de son développement, comme essayer de prouver par la récupération systématique qu'elle mène, qu'elle seule assure la continuité de la civilisation, sachant la sauvegarder, la reconnaître, la diffuser.

Cadence plagale

<u>- de la musique</u>
(et toujours de la musique)
Nous avons bien peu développé les autres moments, nous développerons celui-ci moins encore. S'il est essentiel en lui-même (définir, cerner la pratique expérimentale électroa-coustique), il n'est que relatif et dépend d'une définition, de sa situation par rapport aux autres angles de la musique, l'histoire et l'économie.
Nous donnions, très réalistement, l'indication de temps : « Quand je fus las de chercher, j'appris à faire des découvertes. » Nous ne parlerons pas des idées de découverte du possible de découverte, inintéressant cette fois et dans ce contexte, mais de quelques

écueils ou épaves émergeants, Cette jolie carte du tendre peut s'énumérer ainsi :

Les épaves: on y trouve à des hauteurs d'immersion différentes avec parfois des rescapés à aller chercher, la musique contemporaine traditionnelle, écrite, instrumentale, les circuits classiques de diffusion, les sommes d'écrits théoriques, réflexions “ontologiques“ etc., vaines tentatives de leurs auteurs pour masquer leur participation aux visées du pouvoir (certains émergent malgré de nombreuses réserves comme les Musiques formelles de Xénakis ou le T.O.M. de G.R.M/Schaeffer), les revues spécialisées ou de vulgarisation (dont Musique en Jeu, revue qui joue beaucoup trop avec la musique, qui découvre la musique électroacoustique au numéro 8, qui publie un numéro sur la sémiologie de la musique où aucune référence n'est faite à l'électroacoustique), les déçus, les aigris, les falots de l'expérimental, la sacro-sainte Recherche musicale, (il n'est pas utile de rechercher l'expérimental, on le pratique), etc…

Pour les écueils, disons : le sectarisme (il faut beaucoup pardonner aux studios existants, décadents ou faux-frères), l'individualisme forcené, le rejet de responsabilité musicale (des compositeurs se présentent avec leur musique, comme s'ils fraudaient à la douane), le travail isolé de chaque studio (c'est bien pour cela qu'il faut pardonner, pour arriver non à un rassemblement mais à un éparpillement, c'est-à-dire le contraire d'émergences particulières et bizarres), prétendre au rôle messie des media, subir les définitions selon les normes, les critères, estimer comme seul matériel le professionnel alors qu'il faut avoir une attitude professionnelle sur tout matériel, la recherche musicale, ce toujours gros mot, etc.

Pour poursuivre cette métaphore, nous dirons que la boussole au Groupe de musique expérimentale de Bourges est la musique expérimentale, la direction :

- développement-élargissement et de la forme et du contenu, conjointement, en rapport, et en rapport et fonction d'approches de l'autre système effet-cause;
- travail individuel et collectif, autre approche du problème forme-contenu ;
- rencontres fréquentes avec les collègues d'autres pays (jeunes) dont certains participent au travail collectif ;
- situé géographiquement à la Maison de la Culture de Bourges, utilisation du terrain et de ses possibilités (foyers ruraux, travailleurs, Éducation nationale, stages, lieux de plein air...) pour confirmer, infirmer le rapport production consommation(autre face du système cause-effet) grâce au contrôle complet et aux directions données des parties distribution-échange autre aspect des rapports forme-contenu, effet-cause, favoriser le passage échange-consommation par des expériences de mise en représentation musicale (et non théâtre musical), d'autres formes de spectacle, l'utilisation d'autres lieux de spectacle ou concert.

Modulation

à suivre … ,

Christian Clozier 1972

Notes de l’éditeur Revue “Musique en Jeu“ n° 8

1. Le titre de cet article est emprunté à Nietzsche, le Gai Savoir.

2. Territoire d'outre-mère, ou Traité des objets musicaux.

3. Nous nous permettons de signaler à l'auteur que Musique en Jeu 1 (octobre 70) a publié l'article de Henri Pousseur, « Calcul et imagination dans la musique électronique» et qu'un certain nombre d'articles du n° 3 de cette même revue (juin 1971) portaient sur ces mêmes questions (Risset, Zacber et Harder).

Propositions – Réponses

à M. Guy

Secrétaire d'État à la Culture

1974

PROPOSITIONS-RÉPONSES au MINISTRE MICHEL GUY

28 septembre 1974

IDEES ET CHOIX

De ce texte, trop bref et bien incomplet parcours "critique“ de la musique contemporaine, je regrouperai les idées et choix d'actions qui m'apparaissent souhaitables pour le développement, l'affirmation de celle-c i. Elles ne sont classées ni par ordre de priorité, ni par ordre chronologique, et toutes sont réalisables à plus ou moins long terme. Elles ne fondent pas les perspectives de développement sur une situation actuelle, aménagée au coup par coup, mais impliquent une évolution de l’art musical parallèlement à une évolution des modes de pensée, d'enseignement et de diffusion.
Elles sont succinctes et groupées selon les cinq taches définies comme fondamentales par M. Michel Guy, programme efficace permettant une redéfinition et une pratique culturelle d'ensemble.

LA CREATION

- Donner à toutes recherches musicales authentiques les moyens de s'exprimer.

- Classer les studios par catégories
  - studios expérimentaux (notion de recherche fondamentale où une équipe constituée autour d'un proqranme déterminé réalise sur un matériel spécifique et complexe leur musique) .
  - studios de production (notion d'édition, studio où tout compositeur pourrait réaliser gratuitement l’oeuvre qu'il désire faire, seul ou avec l'aide de techniciens).
  - studios d'étude (conservatoires, lycées musicaux ...qui sont néanmoins des studios de production légers.

Ces catégories impliquent une politique musicale précise et déterminent les fonctions, les buts et les moyens (techniques et organisation) de ces studios.
Cette classification est fondamentale musicalement pour le dévéloppement de l'électroacoustique.

- Doter tous les studios de techniciens compétents, ayant pour charge la maintenance du matériel et la réalisation d'instruments , ou appareils électroniques souhaités.

- Créer sous les auspices du Ministère, une Commission d'Auteurs et d'Editeurs de Musique Electroacoustique, chargée d'informer en permanence des besoins spécifiques de la musique électro-acoustique .et de réviser les problèmes de Commande et d'Edition. (les studios sont des éditeurs qui ne vendent jamais leurs produits).

- Afin que plus de jeunes professionnels s'engagent dans la musique contemporaine , assurer en fin d'études, et des possibilités d'être joués, et une sécurité financière que pourraient offrir des postes tels que animateur , enseignant , musicien interprète électroacoustique, chef de diffusion sonore.

- Assurer une diffusion de la musique contemporaine et une éducation du public par la radio, télévision, concert., disque, etc .... (Si les compositeurs étaient assurés, lorsqu'ils réalisent leur oeuvre, qu'elle sera écoutée par des centaines de milliers d'audit.eurs , ils investiraient beaucoup plus en qualité musicale qu'en qualité marchande - voir diffusion.)

- Il faut, une politique de Commandes d'Etat en musique électroacoustique
- Il faut favoriser le mécénat, le susciter,

- Il faut appuyer notre Concours International deMusique Electroacoustique.

LE PATRIMOINE

- Evidemment en assurer la sauvegarde, le maintien et la diffusion. Mais être très exigeant quant à la qualité musicale et ne lui accorder que des subventions "raisonnables" ...

- Enregistrer avant qu'elles ne disparaissent les traditions orales françaises.

- Soutenir les activités d'ethnomusicologie (bourses d'étude, phonothèque, bibliothèque, diffusion) ..

LA DIFFUSION

... Diffusions régulières à la radio et à la téiévision, et émissions régulières d'initiation. Une série d'émissions regroupant en deux heures de télévision tous les moments de la composition, toutes les applications de l'électroacoustique informerait enfin le public.

_ Accroître l'aide du Ministère des Affaires Etrangères pour effectuer les tournées de musique contemporaine à l'étranger.

- Penser à l' architecture de toute salle de spectacle, leur fonction, leur acoustique, avant de les construire.

- Donner les moyens à chaque studio de se constituer une sonorisation spécifique, adaptée à sa musique.

- Contrôler et améliorer les équipements son des Centres CultureIs, Théâtres, etc ...

- Réduire ou annuler la T. V. A. sur les disques, magnétophones, matériel hi-fi, cassettes ...

- Editer, par société d'Etat ou maison privée, des collections de 30 à 40 disques par an de musique contemporaine instrumentale et électroacoustique. L'édition de ces disques pourrait revenir aux alentours de 5 F pièce, dès lors qu'il n'y aurait pas de pochette luxueuse mais une enveloppe générale contenant des fiches d'information musicale, Tirés à plusieurs milliers d'exemplaires, ces disques pourraient êtrè imposés comme fournitures scolaires (200 F par an) aux écoles, lycées, conservatoires, etc... Cette édition, présentant un échantillonnage représentatif de la production musicale contemporaine, permettrait aux radios, télévision, organismes culturels ... de diffuser, de faire connaître

cette musique, qui, généralement non soutenue par les éditeurs, ne dispose pas des supports et par conséquent des moyens des réseaux de la grande communication.
Bien évidemment, ces disques avec une couverture publicitaire pourraient être mis en vente, à bon prix, dans le commerce. Le marché de la musique contemporaine serait ainsi établi.

- Utiliser davantage les commandes musicales des Festivals, qui ne sont jouées bien souvent qu'une fois.

- Aider notre Festival, le seul aujourd'hui dans le monde à promouvoir fondamentalement la musique électroacoustique.

LA FORMATION PROFESSIONNELLE

- Chaque studio, chaque conservatoire doit être abonné aux revues spécialisées (toujours onéreuses) et disposer d'une bibliothèque et d'une discothèque minimales.

- Il faut créer un corps de techniciens qualifiés pour studios, coLlectivités locales, théâtres, salles de concerts... Les techniciens sont les luthiers contemporains.

- Subventionner des réalisations de prototypes, susciter l' invention technologique.

- Permettre par bourses ou voyages d'étude les échanges de compositeurs de studio à studio.

- Etablir des cours d'étude ou d'information sur la musique électroacoustique dans les Universités (comme aux U. S. A.) et lycées musicaux.

- L'enseignement de la musique électroacoustique doit être considéré en deux temps :
a) une propédeutique, un enseignement général intégrant théorie, pratique, technique, synthèse, logique, informatique ... diffusé dans le Conservatoire National Supérieur de Musique par trois où quatre professeurs représentant diverses tendances, disposant d'un studio d'étude bien équipé, donnant leurs cours à tous les élèves en classes d'écriture, de musicologie, d'analyses, d'histoire de la musique et d'esthétique;
b) une formation professionnelle donnée par les studios et groupes homologués pour ce faire par l'Etat. Les futurs professionnels bénéficieraient dans ces conditions de cours théoriques et pratiques et d'une participation aux divers aspects du fonctionnement régulier d'un studio.

- La diffusion musicale électroacoustique par haut-parleurs et console, excessivement complexe aujourd' hui, doit être enseignée par les studios et reconnue comme spécialisation professionnelle.

- Permettre dans le cadre de la formation professionnelle aux compositeurs intéressés d' effectuer un recyclage tous frais payés, d'entreprendre l'étude des nouvelles techniques (électroacoustique, ordinateur, circuits logiques, synthèse...).

- Subventionner les Journées d'Etude Internationale Electroacoustique et les Cours Internationaux d'Eté de Bourges.

L’ EDUCATION

- Faire en sorte que tout animateur ou créateur dont l'action est reconnue par l’ Etat n'ait de compte à rendre qu'à l'Etat pour ce qui est de l'action musicale, en aucun cas aux organisations locales ou aux conseillers municipaux.

- Au niveau de l "Education Nationale, il est indispensabl.e :
  - qu'il y ait beaucoup plus de temps consacré à la musique, aussi bien dans le primaire que dans les C.E.S. ou C.E.T.
  - qu il soit fait écouter aussi bien de la musique classique, que de la musique contemporaine ou que des musiques extra-européennes ;
  - que chaque établissement primaire ou secondaire dispose au moins d'une chaîne hi-fî, d’un magnétophone, d'une discothèque et d'une petite salIe d’écoute.

- Obtenir des éditeurs que leurs livres,. anthologies , dictionnaires, histoires, surtout dans le format de poche, consacrés à la musique aient un chapitre complet et objectif sur les expressions musicales contemporaines.

- Financer après étude une série de "Gmebogosse" pour répondre à la demande française et étrangère.

Suite à questions - réponses,

Idées

et

Choix

1974

TEXTE GÉNÉRAL accompagnant les PROPOSITIONS-RÉPONSES au MINISTRE

MICHEL GUY

28 septembre 1974

La musique est aujourd'hui à un moment historique décisif, à une charnière entre deux mondes de techniques, un clivage entre deux modes de culture.
Depuis la dernière guerre un fossé s'élargit entre la musique enseignée et la musique composée, entre la musique diffusée et celle qui ne l'est pas, entre les valeurs établies de l'une, les valeurs à établir de l'autre, entre l'argent donné à l'une, les fonds versés à l'autre...

Or, un artiste crée à partir des moyens dont il dispose, selon une méthode, une technique qu'il met en pratique dans une culture, une société donnée. La musique qui, dit-on, fut parfois en avance sur son temps, est aujourd'hui dans son ensemble bien en retard.
Alors que le monde, les moeurs, ... ont été bouleversés, les Etats, les Ministères, les commerçants imposent toujours comme référence à l'art musical, les valeurs de la musique classique. miraculeusement éternelles, inépuisables, inspiratrices du Beau. Si ces valeurs étaient universelles et aussi inscrites par l'enseignement dans l'inconscient des gens que deux et deux font quatre, hélas, nous dirions alors, pourquoi pas. Mais ce langage musical, ces valeurs ne sont que l'expression d'un petit moment, trois siècles, d'une géographie restreinte, l'Europe, à l'usage d'espèces particulières, noblesse, bourgeoisie et cultes.
Depuis la fin de la dernière guerre (encore), alors que certains compositeurs regroupaient des écoles, l'Etat ne s'est pas intéressé à la musique française de notre temps. Aujourd'hui, au niveau international pourtant, les "intérêts des Etats" s'objectivent, entre autre, par la démonstration de leur culture, prestige diplomatique qui a pour conséquence de provoquer des querelles de styles et de les nourrir.

Un Ministre enfin s'intéresse à la musique et s'informe.Merci d'avoir pensé à nous, et ne nous en voulez pas si, par cette réponse, nous pensons (espérons) beaucoup à vous. Avant de formuler quelques souhaits, je voudrai commettre quelques digressions brièvement sur la musique vue selon certains angles, politique, historique et esthétique, afin de fonder, situer sinon les solutions, du moins le lieu de certains problèmes, de certains points de référence.

I Politique musicale – le pouvoir – les moyens

La musique est le seul art dont les circuits économiques de diffusion légitimisent et favorisent la profession de faussaire. Le commerce de la musique du passé (admirable en son ensemble, il est vrai), considérée comme une forme de la libre entreprise, peut prétendre à une fonction utile et importante, faire connaître et répandre par des entreprises spécialisées les oeuvres du patrimoine culturel.
Hélas, au cours du développement de son commerce, ce secteur philantropique, regoupant des entreprises prises aux intérêts communs et particuliers, a sinon renversé, bouclé son schéma commercial au bénéfice des organismes le constituant :

de CREATION DIFFUSION qu'il était
du passé présente

il est devenu

CREATION DIFFUSION
CREATION / PRODUCTION contemporaine
ENSEIGNEMENT

(On voit par le secteur "Enseignement" la participation de l'Etat à ce schéma). e

Ce système a conduit à la "faillite" la musique instrumentale contemporaine, ses moyens de production, moyens identiques à ceux de diffusion de la musique classique, lui étant donnés selon les intérêts du premier marché et fonctionnant dans les mêmes cadres (orchestre, salle, société d'édition, enseignement...). Je ne développerai pas avant ce parallèle économique (ce n'est pas l'objet) qui, bien que rudimentaire, met en évidence le rôle de l'Etat: non pas contrôler les marchés, mais répartir, diffuser les moyens.
Et les compositeurs contemporains, s'ils sont créateurs de moyens (1) et (2), en sont également de grands consommateurs (3).

Explicitons: pour parvenir à la réalisation d'une musique, il y a mise en oeuvre de moyens :
1) l'information, le code, la syntaxe, l'écriture (les objets de la composition)
2) ce qui en fera l'expression sonore (l'instrument)
3) ce qui l'interprétera, la diffusera (l'instrumentiste, le dispositif.
- la satisfaction de ces "moyens" est, indispensable pour l'épanouis- sement de l'expression musicale à toute époque.
- la hiérarchie et la dialectique de ces moyens entre eux définissent le style, l'existence et le devenir d'une musique.

Je considèrerai les trois catégories :
a) musique instrumentale classique
b) musique instrumentale contemporaine
c) musique électroacoustique.

<u>a) la musique instrumentale classique</u>
1) ne pose pas de problème. La loi tonale organise et distribue, garantit une certaine cohésion des matériaux, en créant des rapports de fonctionnement entre les éléments. Ces structures opérationnelles liaisons internes ajustées étaient le matériel de base du compo siteur. A lui, non pas de les développer, mais de les organiser dans son discours, d'inventer les liaisons entre ces blocs d'éléments préfabriqués, de les investir d'un sens.
2) et 3) adaptés à la situation.

<u>b) La musique instrumentale contemporaine</u>
ou bien
1) existe très fort (sériel-calculé)
2) et 3) suivent de loin et ne donnent qu'une image déformée. (Xénakis sélectionne le possible de ses calculs).
ou bien
1) s'élabore en aller-retour entre une intention sonore et son expression sonore, et s'achève régulièrement par un compromis, par une moyenne de possibles. (On fait avec **ce** que l'on a).
A savoir
2) n'est pas polyglotte, est limité par ses données physiques et acoustiques propres.
3) n' a pas appris à faire cela.

c) La musique électroacoustique

1) la méthode, la tendance (expérimentale, synthèse, computer) étant définis par l'utilisation maximum des possibilités, des moyens existants ou existables, il n'y a pas de rupture, de non-adéquatian avec

2) et 3) qui relèvent de la technologie.

1),2) et 3) déterminés de cette sorte accordent à l'électroacoustique un avenir certain, un développement, des découvertes musicales, d'un sens comme de l'autre (et bien entendu, il faut faire fonctionner les deux).

- 1) projette une perspective réalisable par un développement volontaire de 2) et 3).
- 2) et 3) des nouveautés technologiques, réalisées pour de toutes autres disciplines peuvent, détournées et appliquées au musical, ouvrir des perspectives à 1).

De cette rapide analyse des musiques selon la satisfaction des moyens, je tirerai les conclusions suivantes, quelque peu développées par ailleurs :

- La musique instrumentale a nourri les XVII, XVIII et XIXe siècles. Elle était insuffisante pour la demande du XXe siècle. Certes, si la croissance qualitative d'un instrument est limitée, un accroissement quantitatif aurait apporté des possibilités. Mais c'était contraire aux intérêts du marché, ce lui fut refusé, et la musique instrumentale pure s'éteint.
- Certains compositeurs, pour prolonger l'instrumental, le nourrissent d'apports, d'effets électroacoustiques créant un produit hybride.
- D'autres développent en diverses expérimentations et s'expriment par cette nouvelle lutherie (qui, par certaines manipulations, peut englober et réactualiser les instruments classiques).

La société par indifférence n'a pas sauvé la musique instrumentale. Elle se doit aujourd'hui d'assurer le développement (création-enseignement) des nouveaux moyens, des instruments électroacoustiques. L'une disparait, l'autre s'affirme. Si rien n'est fait d'ici dix ans, la musique vivante sera morte.

Il - SITUATIONS HISTORIQUES

A) LA MUSIQUE CONTEMPORAINE INSTRUMENTALE

n'est féconde que de perspectives, de solutions individuelles, impasse pour les autres, bloquée qu'elle est par deux contradictions fondamentales :

- faire parler plusieurs langues à un monoglotte
- communiquer avec des individus par un code qui ne leur a jamais été enseigné.

1) Les instruments de musique ont été conçus pour les besoins de la musique classique, fonction des paramètres musicaux, de leur prédominance, de leur organisation comme valeurs selon les normes de l'écriture musicale. Intensité, timbre, durée étaient physiquement dépendants de la suprême hauteur, élément qui dirigeait toutes le. structuration.
De plus, ces instruments ont été conçus pour produire les notes en temps réel durant les oeuvres; il fallait jouer juste quitte à sacrifier quelques autres notions.
Les instrumentistes demeurent les représentants d'une certaine idéologie (les Conservatoires, la Musique, ...) et sont les acteurs du circuit économique la perpétuant, liant diffusion, corporatisme et bénéfices. Ils maintiennent une attitude et des critères d'écoute conventionnels.

2) Il n'y a plus aujourd'hui de code, de vérité universelle musicale mis en traité. Dans le désert de la communication, les compositeurs lancent leur "message". Il y a peu de touristes venus en voyage organisé. Il est vrai aussi que la publicité est rare.
La musique contemporaine instrumentale, trop reliée à la tradition par son fonctionnement

économique, l'enseignement qui la maintient artificiellement, s'efforçant de faire du neuf avec du vieux, ne survit que par greffes multiples. Elle est devenue à la musique classique, ce que les feuilles sont au radis. Ce sont les feuilles que les gens piétinent, c'est le radis qui est consommé.

Explicitons brièvement:
- il y avait la musique populaire (musique de fonction, de province, système modal)
- il y eut les Eglises, Cours, Associations de Concerts qui, pour leur consommation, créèrent, par interdits multiples et enseignement particulier,la "GrandeMusique"avec sa langue de grande Dame, harmonique (à noter que cela se fit par un changement de valeur attribué à la rythmique en une lente évolution jusqu'au XVIe siècle; dans la monodie grégorienne, les éléments rythmiques structuraient l'ordre des hauteurs, à la fin de l'évolution la mesure mise en barre fixait le terrain pour les rapports harmoniques. Le rythme était en cage).
- au XIXe siècle, pour satisfaire la bourgeoisie, il fallut faire des produits hybrides consommables par le "public des villes. Et puis on s'inquiéta du peuple à qui on imposa une musique "populaire" faite de simplifications harmoniques (dont le processus de perception est à l'inverse du système tonal).
- enfin l'Exposition Universelle vint. Avec elle la révèlation qu'il y avait d'autres musiques savantes basées sur d'autres principes.
-et puis les média triomphants diffusèrent ou la musique du passé (de musée), ou des variétés basées sur le système classique banalisé
- alors la musique considérée comme un des Beaux-Arts s'exprima en quantités d'écoles qui s'efforcèrent de maintenir ce qui pouvait l'être, tentant de reculer les limites et possibilités de ses constituants, notes et instruments, limites contre lesquelles en vagues successives, elles échouèrent.
Et nous avons des yeux pour ne pas voir et des oreilles pour ne pas entendre. Ou plus exactement, toute évolution esthétique suscite, maîtrise ses moyens d'expression, puis en dépend.
Conjointement à l'Histoire de la Musique, existe l'histoire des instruments la jouant. Ainsi, les détracteurs d'une forme musicale nouvelle, peuvent-ils arguer de l'une ou de l'autre. En 1740, Hubert Le Blanc faisait paraitre une "Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et la prétention du violoncelle". Le passage du clavecin au piano ne se fit pas non plus sans grincements. Qu'aurait composé Schumann si... ? .
Cette éternelle et toujours recommencée querelle des anciens et des modernes.
Nous vivons aujourd'hui une transition de même ordre. La Culture officielle (Festivals, Commandes, O. R. T. F., Orchestres, Conservatoires, critiques...) et les marchands de l'Art (Maisons de disques, éditeurs ...) s'efforcent d'accréditer d'ultimes mises en oeuvres de vielle organologie. Or le XXe siècle est parsemé de tentatives de nouveaux instruments, et ce sont les média , qui ont tant oeuvré contre la nouvelle musique qui offrirent à celle-ci, juste retour, son premier instrument accompli: le magnétophone et ses micros.

B) LA MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE

Cette appellation générique définit toute musique utilisant pour sa réalisation et sa diffusion des moyens technologiques électroacoustiques. Cette appellation ne recouvre aucune qualification de style, d'école ; ce sont les intentions musicales, les méthodes, les techniques oompositionnelles, déterminées ou déterminant la pratique des appareils électroniques (sélection et structuration de fonctionnement les uns par rapport aux autres) qui caractérisent les écoles.
- L'Electroacoustique est la lutherie contemporaine.
- Musique Expérimentale, de Recherches. Ordinateur sont des méthodes de composition qui peuvent recouvrir pour chaque catégorie des styles musicaux différents.

Apparait ainsi, non l'unicité de la musique électroacoustique, mais son extrême diversité d'expression, de définition des musiques nouvelles.
Point commun, toutes exigent une nouvelle écoute du sonore, non opposée à l'écoute normalisée mais élargie. Il faut y éduquer et les musiciens, et les mélomanes.
La soudaine existence de cette lutherie électroacoustique provoqua une réelle révolution dans la musique (non dans les circuits musicaux), révolution dont la phase insurrectionnelle s'est achevée il y a peu.
La théorie musicale s'exprimant, formulée au travers d'une écriture, par la voix. puis par les instruments créés multiples et appropriés (langue-parole), ce qui était l'Ordre établi, se trouve brusquement inversée: parole-langue.
Existait soudainement un prodigieux lexique qu'il fallait reconnaitre et organiser. C'était la genèse à l'envers: les éléments étaient donnés avant qu'ils fussent nommés. C'était une nouvelle démarche : l'objet musical n'était plus le simple reflet d'une idée, il pouvait nourrir, déterminer l'idée musicale.
Ce n'était pas aussi biblique, et les compositeurs devinrent autant de Champollion.

Aussi est-il primordial pour ne pas succomber sous la somme des décryptages individuels qui se complétaient, de tracer l'histoire de l'électroacoustique et d'en montrer les périodes.

Première période
Les appareils électroacoustiques (electronic en anglais, ces deux termes sont identiques), appareils d'enregistrement, de diffusion d'informations sonores ainsi que de mesure ou contrôle. pour les laboratoires (micros-magnétophonea-haut-parleurs-console, filtres. générateurs...), par un rapt, un détournement génial (les tentatives antérieures des futuristes, de Varèse, de Cage ... n'avaient pas abouti, la technique ne suivant pas), effectué à Paris en 1948 par Schaeffer, puis à Cologne en 1950 par Eimert, devinrent des instruments électroacoustiques.
Deux approches, deux appréhensions du phénomène se firent aussitôt, basées sur cette possibilité révolutionnaire: le son par l'enregistrement était matérialisé. Le son prenait corps, existait après qu'il fut émis, le son pouvait être saisi avec les mains et non plus seulement avec les oreilles. (Schaeffer avait révélé que la fin pouvait devenir commencement). On pouvait dès lors remettre vingt fois sur le métier l'ouvrage.
Le compositeur, alors qu'il manipulait des signes excessivement distants de l'objet de leur représentation (les graphiques comme partitions), procédant par évaluation spéculative du sonore lors de sa composition, disposait dorénavant du matériau sonore à travailler directement, contrôlable à tout moment de la réalisation.
Deux possibilités fondamentales étaient ainsi acquises :
- quelle que soit la source sonore (instrumentale, électronique, naturelle) fixée sur la bande magnétique, ses paramètres, ses éléments constituants peuvent être dissociés, travaillés ou créés isolément (le faire en temps différé et non plus en temps réél).
- à tout moment de la composition (sélection, création des sons, composition), le musicien par son oreille estime l'adéquation entre son intention musicale et son expression (l'entendre).

Deux utilisations opposées de ce faire et de cet entendre s'expérimentèrent alors :
A Paris, Schaeffer (concret) homme de radio partait d'une récolte de sons acoustiques riches de leur qualité sonore, en établissait le semblable et le disparate, les organisait en structures signifiantes et musicales.
A Cologne, Stockhausen (électronique) homme du sériel, partait d'un son électronique complexe, en isolait par soustraction toutes les données puis les organisait en séries.
L'un organisait par leurs interférences une collection d'ensembles (son concret). L'autre organisait tous les sous-ensembles d'un unique ensemble (son complexe électronique).

Pour l'un et l'autre, ces méthodes découlaient directement d'un a priori musical très manichéiste, rejetant irrémédiablement qui l'électronique, qui l'acoustique (concret).

C'était un niveau premier de la recherche, confondant méthodes et moyens, méthodes exclusivement basées sur un seul moyen; mais ce n'étaient que bulles, les interdits tombèrent, électronique concret unis devinrent électroaooustique, et sur ce terrain élargi chaque groupe pouvait dès lors valablement mener ses recherches.
Aux alentours de 1956, cette synthèse était faite, aussi partout dans le monde, des studios se créèrent qui optèrent rapidement pour une direction, tantôt électroacoustique, tantôt d'ordinateur.
Cette première période marquée par un rapide développement des studios (dans des circuits marginaux, universités, radio), l'est aussi par une progression trop lente dans l'évolution des thèmes, structurations, exploitations des données de cette nouvelle organologie, de cette musique nouvelle aux ouvertures multiples.
Quelle cause à cela? :
- la non-reconnaissance à part entière de la musique électroacoustique
- et pour corrélat, une certaine démission de nombreux compositeurs, fixant à un moment déterminé leur technique compositionnelle et leur studio de production pour en assurer une exploitation sécurisante et commerciale.
Cela peut s'expliquer essentiellement par trois raisons
- la diffusion (O. R.T. F., disques, concerts) de cette musique étant faible, son public s'est constitué sur une longue période. Aussi pour ne pas le dérouter ou le perdre, les compositeurs se sont-ils plutôt exprimés dans un style reconnu et admis par le public, refusant ou détournant vers une utilisation classique un matériel qui apportait des possibilités nouvelles de structuration du langage, évitant ainsi les risques d'une expérimentation permanente. Parallèlement, les circuits à grande diffusion, cinéma, théâtre, publicité (la danse, notre vieille alliée demeure très respectueuse, car eUe est transformation, transposition dans un même temps vécu d'une expression artistique au travers d'une autre) habituent et conditionnent le public à écouter cette musique pour ses effets sonores immédiats (soi-disants étrangers, stellaires, démoniaques ...) reliés à des images.
- les compositeurs venus à l'électroacoustique n'ont pas bénéficié d'un enseignement suffisant.
- chaque pays a créé et développé un style, une école nationale spécifique au risque de privilégier le particulier aux dépens du général. Le Festival et le Concours que nous organisons annuellement à Bourges en ont fourni la preuve.
La comparaison entre l'histoire de l'électroacoustique et l'histoire des nouveaux mondes, les grands voyages de la Renaissance, met en valeur ce point critique de l'évolution de l'électroacoustique: l'exploitation des ressources.

a) Faut-il, au mépris de leur qualité propre, en extraire, sélectionner, user d'une partie comme produits typiques, abusivement particularisés, marginalisés, épices et exotisme, dans une pratique immédiate non pros- pective ?

b) Ou faut-il, dans un même temps, par un même processus, mettre en valeur, développer l'ensemble des ressources et le marché de ces produits afin de déterminer au cours de leur distribution le marché général ?

L'exploitation type a} a prévalu dans la première période.
La deuxième période se caractérise par la mise en pratique de l'exploitation type b).

Deuxième période
En effet, depuis 1970, nous assistons à un développement qualitatif des studios (hormis Bourges et des préfigurations dont je parlerai ultérieurement, il n'y eut pas de création de studio important).
Si certains, subissant trop fortement la pression idéologique et économique de leur pays respectif, s'efforcent d'accroître ou maintenir uniquement leur rendement dans une direction musicale précise mais fermée aux autres, bon nombre d'autres nourrissent, dynamisent leurs recherches actuelles, leurs réalisations musicales des possibles, méthodes et moyens des autres disciplines et des nouveaux instruments. A cette nouvelle dimension s'ajoutent la confortant, une recherche , une forte préoccupation des spécificités techniques voulues pour l'exécution des musiques électroacoustiques. Les moyens, les systèmes de diffusion sont adaptés et réalisés aux besoins des studios.
Ce qui détermine le développement qualitatif des studios et des principes de composition, outre cette nouvelle prise de conscience responsable des musiciens, sont aujourd'hui les applications multiples des circuits logiques et du control voltage. Sous forme d'appareils complexes et onéreux ou de circuits de traitement réalisés par les techniciens des studios, cette nouvelle technique apporte à la création, au contrôle, à la manipulation des sons de sources instrumentales, de ssynthèse ou réalistes, de grandes perspectives d'avenir.
Ainsi les synthétiseurs électroniques furent les premiers appareils à fonctionner avec le control voltage. Réalisés pour les besoins des studios électroacoustiques et rapidement dotés de claviers pour la musique pop, leurs nombreuses possibilités sont pratiquées dans tous les studios du monde.
Aux USA, l'ordinateur, pour des raisons de synthèse de la voix à fins militaires, devint non plus une prodigieuse calculatrice dont on traitait les informations à posteriori, mais un puissant instrument de synthèse des sons en temps réel.
Pour les besoins de l'enregistrement des variétés, furent créés les magnétophones à 8, 16, 24, 32 pistes. Pour le mixage de toutes ces pistes sur la console, deux ou quatre mains ne suffisent plus. S'élaborent donc les console digitalisées, automatisées ou par conversion en control voltage et logique, les divers traitements ou opérations, mis en mémoire séparément, sont ensuite simultanément restitués par cet ensemble automatisé.
Voilà, entre autres, la nouvelle génération d'appareils électroniques qui, par ses prodigieuses possibilités de synthèse et d'assistance appliquées au matériel pratiqué actuellement, constitue une collection remarquable d'instruments pour l'investigation, l'expérimentation, la création de la musique nouvelle et contemporaine. Pour maîtriser cela, il n'est pas indispensable d'être ingénieur ou informaticien, mais il est impérativement nécessaire au musicien de développer et nourrir, (ce qui est un certain recyclage), leur intuition féconde par la pensée logique.
Les conditions sont rassemblées pour mener de front exploration et exploitation. Les Journées d'Etude Internationale Electroacoustique (J. E. I. E.) que nous organisâmes à Bourges en juin dernier, réunissant une quinzaine de studios dans le monde, le confirmèrent.
Aujourd'hui la diversité des méthodes, des recherches en cours, l'absence d'une répartition identique des moyens, la richesse des découvertes en cours, interdissent toute synthèse à un premier degré comme en 1956, mais exigent échanges et communications, de studio à studio, informations sur les écueils mis à jour par les autres pour ne pas y échouer soi-même, et inversement communication des itinéraires reconnus pour confirmer les voies particulières. De plus, suscitant les recherches, informant des nouveautés et en créant le désir d'achat, de nombreuses revues spécialisées (surtout américaines, aucune française) sont éditées, des associations d'échanges de plans et circuits intégrés fonctionnent.
Cette dynamique de travail individuel et collectif peut fonder les bases réelles d'une forme, d'une pensée musicale aux principes généralisés, ouvrant à l'évidence, dans sa pratique, les portes à des expressions individuelles, à des styles indépendants. Cela coûte cher, moins qu'un orchestre de chambre jouant du Vivaldi toute une année. Alors que le Privé ou les

Sociétés musicales s'en désintéressaient quand ils ne la combattaient pas, l'Etat n'a pas donné les moyens et donc freiné l'expansion de la musique électroacoustique à sa première époque. Aujourd'hui l'Etat détient le proche avenir de la musique. A lui de jouer.

III - BILAN MUSICAL

Qu'on nous comprenne bien. Il ne s'agit pas de discréditer, de donner des notes ou de justifier l'une par l'autre la musique instrumentale contemporaine et la musique électroacoustique. Il s'agit de les situer, l'une et l'autre, en regard de l'évolution, du développement historique de la musique, afin d'estimer ce qui devrait se réaliser d'ici dix à vingt ans et les moyens que cela requiert.

1) MUSIQUE INSTRUMENTALE

a) La musique classique

considérée abusivement comme musique vivante, maintient les traditions : forme de concert, plaisirs esthétiques, systèmes d'écoute. Elle renforce les habitudes tonales de l'oreille et les fonctions de perception liées à la seule culture européenne.
Cette musique, acquit fondamental et admirable de notre culture, devrait être considérée comme ce qu'elle est, forme artistique du passé. Ce que Beethoven exprimait est toujours de notre temps, ses moyens, ses formes d'expression, non. Il faut que cette culture soit connue, diffusée. Il ne faut pas qu'elle soit la seule, il ne faut pas qu'elle détienne tous les pouvoirs, qu'elle oblitère les autres (extra-européenn., contemporaine, etc...).

b) La musique contemporaine

a directement souffert de cette primauté de la musique classique. Elle qui exprimait son temps, s'est vu refuser toute réalité, toute insertion dans la société. Elle qui portait plus avant les possibilités, le langage de la musique, s'est fait mettre en cage.
On lui a refusé d'être ce qu'elle était, la continuité , on lui a imposé des circuits de diffusion, des marchés spéciaux.
On a imposé "culturellement" qu'elle était cassure. Mais on lui a également imposé dans cet autre marché, les règles de l'autre, le vedettariat. Aussi, depuis la dernière guerre, assiste-t-on à une surenchère de styles, des styles exclusivement individuels. Les "Ténors" de la musique contemporaine n'existent que par cela. Comme il n'y a pas de référence, ces ténors sont pris au jeu de satisfaire à la renommée pour se maintenir dans celle-ci. Ils sont en circuit fermé. Ils ne développent pas les techniques et recherches actuelles. Ils les prennent à un moment conciliable avec leur production, les détournant immédiatement vers et pour leur production, telle qu'en elle-même la quotidienneté la fige.

Comment musicalement se manifeste cette volonté d'utiliser comme moyens ou principes musicaux les contraintes et contradictions du système qu'ils maintiennent eux-mêmes?
Ce circuit fermé peut être défini par ses deux pôles (qui, tour à tour, deviennent fin et moyen) *:*

1) parler une autre langue sans ûtiliser un autre langage ;
2) considérer comme possible autre langage, une espèce d'espéranto musical.

1) Les instruments classiques qu'ils utilisent ne peuvent, vu le cahier des charges qui était le leur au moment de leur conception que produire des notes où les quatre paramètres sonores sont indissolublement liés en un même temps de production et d'émission, organisés au service de la hauteur.

Problème
Si les quatre paramètres sont égaux, comment les noter sur une partition? Comment dissocier ces quatre paramètres de base ?

Solutions communément apportées
- utiliser des instrumentistes spécialisés doués d'une virtuosité extraordinaire. Circuit fermé d'élite : la musique est pensée (et non écrite) fonction d'eux, elle ne peut être jouée que par eux (exemple: l'équipe de Stockhausen).
- appeler à l'aide des dispositifs électroniques qui permettent d'amplifier, de favoriser un paramètre non de le dissocier des autres, de le séparer temporellement.

Généralement, une neutralisation est créée par des effets de masque ou complexité qui favorise l'émergence d'un paramètre.
Circuit bloqué. Ce principe présente comme danger grave de banaliser par un emploi simpliste (ces éternels modulateurs en anneaux ou circulation d'espace) un. technologie prodigue.

Problème annexe
A quoi servent dans ces conditions les partitions, les éditeurs, les orchestres ... ?

2) Le langage Babel .
Conjointement à l'Histoire de la musique, à l'histoire des instrument., il y a aussi l'histoire de la "Communication". En effet, pour que l'auditeur garde le contact avec son public, force lui était de jouer avec les interdits en cours, d'oblitérer l'extérieur de son discours pour en dynamiser (dynamiter) l'intérieur. Aujourd'hui, pour satisfaire ou rechercher la comnunication. c'est à des additions “de tout possible" auxquelles nous assistons.
(On peut dire qu'avant le compositeur manipulait musicalement son offre par rapport à la demande, et que maintenant c'est la demande manipulée par les média qui oblitère l'offre.)

Nous assistons notamment :
- à une utilisation coloniale des autres cultures: sélection dans une autre culture de données exotiques assimilables par la nôtre, mise en service de ces prélèvements sans considération de la structure qui les motivait. (Plus aberrant encore, comme la vogue de l'Orient, adaptation de l'adaptation faite par les Américains du Nord).
- à un théâtre musical, où généralement il faut longtemps écouter pour beaucoup voir et peu entendre.
- à des productions "Live electronic" où les synthétiseurs produisent toujours les mêmes effets sonores ou traitent et modifient d'un, façon semblable et toujours recommencée les instruments classiques. (Là aussi ce danger de montrer au public la démission du compositeur devant la technique.)
- à un confort "rétro" (comme le Romantisme expressioniste... écouté à Royan 74 (entre autres).
- à une tendance oedipienne comme le très sophistiqué 4 néo-naturalisme entendu à la Rochelle 74 (entre autres).

Autres causes et conséquences du et de circuit fermé : malgré les efforts de certains, la musique in.trumentale n'a pas eu d'autres moyens (moules) que ceux existants pour ,la musique traditionnelle. Ce sont souvent les mêmes orchestres qui jouent dans les mêmes salles, quand ce n'est pas dans un même programme, des oeuvres contemporaines et autres. Il n'a pas été donné à la musique contemporaine des salles différentes, des possibilités de répétition suffi.antes... Il n'a pas été donné au public la possibilité d'entendre la musique contemporain. autrement que comme une symphonie de Mozart. Il n'y a pas eu d'information, de décontionnement de l'oreille, de formation du public. Toute tendance, découverte, styIe étaient et sont ainsi condamnées à n'être que, parfois fulgurante et magnifique (et nostalgique comme d'ultimes possibles), l'expression d'un individu qui ne pourra jamais l'élever à une généralité.

2) MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE

J'ai dit précédemment et trop succintement combien l'électroacoustique offrait de perspectives de recherches, de diversité d'applications et de méthodes dues à ce fécond mouvement dialectique entre l'évolution technique des instruments et appareils électroniques suscitée suscitant l'élaboration de cette musique de notre temps, comment d'ici à quelques années pourra être constitué un langage généralisé permettant et favorisant l'expression individuelle des compositeurs de chaque pays. Et celà même si je laissais craindre l'utilisation abusive des techniques et des qualités de ce nouveau son par des compositeurs qui, bloqués par l'instrumental, se vêtent de cette peau de lion pour se maintenir dans leurs circuits économiques. J'ai rappelé l'urgence d'une réforme, d'une politique de la musique basée sur son temps engageant des moyens financiers réels pour qu'elle joue son rôle, imposant un vaste plan d'action pour la diffusion, l'éducation, la formation des professionnels et du public.
Si la musique électroacoustique, la composition requièrent des conditions de travail rappelant à certains niveaux des laboratoires de recherches scientifiques, son action, sa fonction n'en sont pas pour autant coupées de la culture vivante du monde.
Certes, l'avenir est prodigue, mais le présent est riche, et c'est à travers notre expérience de quatre ans à Bourges que je le formulerai, expérience qui situe par son vécu les réflexions que je vous propose ainsi qu'à Monsieur le Ministre.

Si, au niveau de la composition musicale, les studios doivent être pris en charge par des professionnels, la pratique "amateur" des appareils est aujourd'hui possible et voulue par de nombreux jeunes, enseignants ou mélomanes. En effet, la pratique de la musique classique et instrumentale (exception faite du phénomène récent de l'improvisation) impose une dichotomie de fonction, de qualité, entre l'instrumentiste qui reproduit, et le compositeur qui crée, absolue pour les amateurs, relative pour certains professionnels. L'électroacoustique réunit dans une même pratique les deux fonctions. La communicntion à sens unique de l'émetteur au récepteur tend maintenant à fonctionner dans les deux sens. Dès que les appareils (des média) furent mis en vente à des prix abordables, le consommateur passif se risque à devenir actif (tels le vidéographe au Québec, ou la cassette à France-Inter "Vous n'écoutez plus "Pas de Panique, c'est pas de Panique qui vous écoute"). C'est ce feed back , cette pratique à d'autres niveaux, fondant, intégrant à la réalité sociale nos moyens, notre recherche musicale, c'est l'expérimentation sitôt finies de nos musiques sur un public que nous formerions (la nouvelle écoute), ce sont ces besoins de contrôler par tous les maillons de la chaine de la communication nos créations, de situer la musique de l'avenir dans son existence présente, qui nous amenèrent, Françoise Barrière et moi-même, à quitter Paris pour fonder fin 1970 à Bourges, où existait une Maison de la Culture, le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges.

Nous avions deux expérimentations à mener de front, l'une notre métier de compositeur, l'autre notre fonction au travers d'actions, de diffusion, de formation, d'éducation.

1) I.emétier
Je ne parlerai pas ce qui serait trop long et qui n'est pas l'objet de cette correspondance, de la méthode de composition que je conduis depuis plusieurs années. J'en dirai seulement une donnée musicale et technique spécifique : le développement musical procédant de l'organisation cernée par une intention musicale, de structures mises à jour ou découvertes par la mise en rapport polyphonique d'éléments sonores hétérogènes, déterminants par manipulations, traitements ou mixage, les valeurs sonores pertinentes (caractères musicaux, de perception, de signification) qui établiront le discours.
N'excluant aucun élément constituant du son, mais cultivant leur opposition et leur contraste. le matériau de la composition est aussi bien son de synthèse électronique, son acoustique instrumental, son de la vie. de la réalité (nature, culture) que leur état, son brut, délivré tel quel par l'émetteur, en évolution, ou son transformé.

Ainsi la musique considérée comme une certaine écriture de l'histoire, de même que toute forme d'art, apparait comme un discours musical. tirant du réel son matériau, le constituant en proposition autre et opposée à l'auditeur qui l'écoute et la décrypte. Cette méthode de composition implique une interaction fondamentale lors de la réalisation musicale en studio entre la création des données sonores (prise de son), ces données sonores organisées (composition), et l'exécution de l'oeuvre (diffusion).

Cela entraîne au niveau du G. M. E. B. une organisation technique spécifique des studios développés au fil des subventions, la création d'appareils de traitement pour la composition, et d'un système de diffusion particulier, le Gmebaphone, recherches menées par moi-même et réalisées par notre Atelier de recherches technologiques appliquées au musical.
Ces instruments de création sont pratiqués, outre par Françoise Barrière et moi-même, par des compositeurs français, PierreBoeswillwald, Roger Cochinl, Alain Savouret, qui constituent l'équipe de créateurs du G. M.E. B., chacun développant d'une façon personnelle les principes théoriques sus-énoncés. Par ailleurs, afin de comparer notre direction aux autres méthodes actuelles, nous invitons chaque année, à venir réaliser une oeuvre dans nos studios, d'autres compositeurs français et étrangers (en 4 ans. 80 musiques ont été réalisées), comme nous organisons annuellement un Festival de Musique Expérimentale regroupant les studios les plus importants. dans le monde, un Concours International de composition et des Journées d'Etude.

2) La fonction

Sa diffusion étant la finalité de toute musique, celle de la musique .électroacoustique requérant une écoute élargie, une ouverture "d'oreille“, deux types d'actions d'éducation s'imposaièent :

- une éducation à travers les concerts a)
- une éducation permanente b)

a) Une éducation à travers les concerts

Des formules nouvelles, tel un cycle de "'Musiques d'Ailleurs et d'Aujourd'hui", où côtoient à la musique électroacoustique, des films sur la musique contemporaine, des films expérimentaux ou d'animation, des documents sur les musiques extra-européennes et des instrumentistes en direct qui en jouent ou bien, tel un concert du cycle "Les grands classiques de la musique expérimentale" destiné à retracer les étapes et oeuvres marquantes de l'histoire musicale instrumentale et électroacoustique des quarante dernières années.

b) Une éducation permanente

Pour les amateurs, dans nos locaux :
- un stage permanent dans un studio adapté et réservé à leurs besoins, dont les participants constituent un Club;
- des cours bi-mensuels d'initiation aux techniques électroacoustiques
- des cours d'initiation à l'informatique.
- A l'extérieur, outre les concerts et conférences d'animation dans toute la région, est pratiqué le Gmebogosse, instrument électroacoustique et technique pédagogique que j'ai conçus en 1972 pour que les enfants manipulent cassettes, micros, potentiomètres et pratiquent l'électroacoustique dès l'âge de 4 ans
Le Gmebogosse touche jusqu'à 800 scolaires, une fois par mois et il va sans dire que cela implique de notre part une formation des instituteurs avec lesquels nous travaillons très étroitement durant ces séances Gmebogosse.
- enfin, sur le plan national, nous organisons :
  - deux stages électroacoustiques par an (où l'on retrouve comme parti cipants, des musiciens, techniciens, animateurs, enseignants. ou simplement amateurs).

- un stage professionnel d'un an, où les compositeurs-étudiants qui les suivent participent également aux activités du G. M. E. B.

Au travers du travail d'une équipe de dix personnes (dont 4 à temps partiel), on peut constater que le public dès qu'il a les moyens d'être informé, sinon formé, crée une demande d'écoute et de pratique. Cette demande dépasse d'ailleurs déjà une offre équilibrée entre le temps qui y est consacré et celui réservé à la création.
En France, décentralisés existent les Studios des Conservatoires de Marseille, de Pantin, du Plessis Robinson. Ces groupes ou des indépendants organisent des stages régulièrement.
La musique électroacoustique, à force d'exister, a été reconnue lors de sa conférence de presse, en novembre dernier, par le Directeur de la musique. Des studios à Metz et Bordeaux sont envisagés. Maurice Le Roux est chargé particulièrement de ces problèmes.
Aujourd'hui, le Ministre porte un regard bienveillant sur l'art contemporain.

Il y a quelque chose qui change dans le royaume de la musique : une ouverture sur le présent et sur l'avenir.

Entretien pour une émission

la musique du futur a-t-elle un avenir

1975

Enregistrement pour le livre “la musique du futur a t-elle un avenir“
25 novembre 1975 INA Michel Chion Non publié

Christian CLOZIER : J'estime que la musique "Live" en elle-même est un succédané économique de la musique pour bande. Je dis ça en tout sérénité puisque le groupe "Opus N que j'ai formé avec Pierre BOESWILLWALD et Alain SAVOURET a été un des premiers en France à faire de la Live Electronic Music, mais je pense que si nous faisions ça, c’est parce que nous aimions, à cause de notre passé d'instrumentiste, garder un contact avec la scène et produire des sons en direct. Mais nous faisions de l’improvisation, pas de la musique construite.

Il y a aussi bien sûr de la musique "Live" écrite, surtout pour le synthétiseur, mais J’attribue son existence avant tout au manque chronique de studios dans le monde. Beaucoup des personnes que je connais font du “Live" parce qu’elles n’ont pas de studios, que le pays où elles travaillent n’apporte pas de solution à ce problème et aussi parce qu'i1 n’y a pas de circuit de diffusion pour la musique électroacoustique, ce qui est encore un autre problème. Alors que si on fait du "Live" sur scène, on tombe directement dans des circuits économiques, des circuits de diffusion qui existent déjà, qui sont les circuits classiques des musiques instrumentales contemporaines, et qui sont à la limite, et par extension, ceux de la musique Pop et autres.

Donc la musique "Live" est surtout, pour moi, faite par des gens qui avaient une vocation de compositeur de musique électroacoustique, qui ont fait des stages et des oeuvres pour bande magnétique, mais qui n’ont pas de studio pour travailler ce qui les oblige, pour s'exprimer, à passer par l’utilisation sur scène du synthétiseur. A noter d'ailleurs que c’est quasiment exclusivement l'utilisation du synthétiseur, et non pas des magnétophones ou du microphone avec des branchements extrêmement élaborés.

On peut dire pourtant qu'il y a le phénomène de la musique pour instruments manipulés en direct avec micros de contact, modulation en anneau, etc... STOCKHAUSEN n’est pas le seul à en faire, il y a bien d'autres compositeurs.

Christian CLOZIER : Oui, mais il s'agit là de fabriquer de nouveaux timbres à partir d'instruments classiques dont on joue en se basant sur une partition plus ou moins aléatoire, mais existante. Alors que chacun connait l'approximation des règ1ages du synthétiseur, et surtout de ceux que l’on utilise la plupart du temps, les synthétiseurs AKS qui ont des clés de réglage extrêmement larges, ce qui fait qu'il est assez difficile de réaliser les intentions précises d'une partition ou d'un schéma pour en jouer en direct: on reste toujours dans une marge, d'approximation d'au moins cent pour cent. Il s'agit plus d'improvisations sur des schémas d'intention que d'œuvres vraiment écrites pour synthétiseurs, car il ne faudrait pas faire croire au public que les oeuvres pour synthétiseurs sont écrites dans leurs moindres paramètres, avec les moindres intentions, les moindres inflexions musicales...

Christian CLOZIER : A mon avis, la musique pour bande se défend très bien toute seule. Et la comparaison avec le cas du cinéma ne convient pas. Puisqu'entre le cinéma muet et le cinéma parlant, on peut parler d'un progrès de type mécaniste - tandis que la "Live" et la musique pour bande sont deux types de musique, deux façons différentes de la faire. La musique "Live" n'est pas un progrès mécaniste, ou autre, par rapport à la musique sur bande, et je dirai même que la musique sur bande, avec ses possibilités actuelles de développement technique est un progrès mécaniste tellement important qu'on pourrait presque inverser la référence que tu fais aux deux formes de cinéma, muet et parlant.
Le cinéma muet, à la limite, peut assez bien représenter le "Live", c'est-à-dire qu'on voit des gens qui font quelque chose, c'est un plaisir visuel, mais sur le plan musical c'est tout à fait inexistant ou du moins aléatoire.

C'est aussi ce qu'on disait de la musique pour bande dans ses débuts, qu'elle était grossière et aléatoire, et c'est normal pour un genre qui vient d'apparaître.

Christian CLOZIER : Oui, mais entre la musique pour bande et la Live E1ectronic Music, il y a une opposition de techniques. Il y avait dans la musique de studio, dès le départ, la possibilité d'un développement continu - ou discontinu d'ailleurs, peu importe ! - la possibilité d'une recherche et d'une création musicale, d'une nouvelle musique, d'une nouvelle écriture musicale, quoique je n'aime pas tellement ce mot. Alors que dans la musique "Live" , si on veut utiliser les progrès techniques, ceux-ci vont la faire retomber dans la musique de studio, faute de pouvoir les maîtriser en direct. Qu'il s'agisse du "séquencer", de l'ordinateur, du programmateur, leur complexité technique va détruire le côté spontané et aléatoire de la musique "Live" actuelle.

Est-ce que le "Gmebaphone" du GMEB est une réponse à ce qu'on a toujours ressenti comme le manque du concert de musique électroacoustique, sa faiblesse?

Christian CLOZIER : Je dirai d'abord que le problème de la "qua1ité scénique" de la diffusion en concert a tendance à occulter celui de la qualité musicale et de l'intention compositionnelle. On justifie un peu n'importe quel échec - ou n'importe quel succès - à l'heure actuelle par sa forme de présentation en public, ce qui fait qu'on oublie complètement les vrais problèmes : celui de la "recherche fondamenta1e" comme disent certains, celui du développement et de la maîtrise des machines, lesquelles se renouvellent, et je ne parle pas uniquement du synthétiseur, mais de l'ensemble des moyens qui existent à l'heure actuelle et peuvent progresser de façon considérable et surtout amener à une nouvelle mentalité.
De cela, on n'en parle pas parce que le public vit sur ses modes de pensée habituels, pour ce qui concerne la musique. Alors, il vient pour consommer un produit, et beaucoup de créateurs finalement, cherchent à magnifier leurs produits, à faire croire qu'ils sont autre chose que ce qu'ils sont, des produits scéniques avec des sons plutôt que des musiques. On retombe donc toujours dans des modèles d'écoute archaïques, dans le cadre de salles également archaïques qui sont en relative opposition avec les possibilités sonores qu'offre la musique électroacoustique. C'est pourquoi on cherche à masquer les problèmes de fond que pose la mise en place d'un vrai dispositif de diffusion dans une salle classique et non adaptée, par une espèce d'environnement qui essaiera de faire passer la musique sur le plan scénique, et non sur le plan musical.

- En quoi alors le "Gmebaphone“ t'apparaît combler le creux que ressentent certains devant le concert de musique électroacoustique ?

Christian CLOZIER : Qui sont ces certains qui trouvent qu'il y a un creux ? Quel est ce public ? Le public parisien "ou un public de spécialistes dont l'opinion sur le creux ou sur la bosse me laisse totalement indifférent. Le Gmebaphone ne répond pas à un problème de diffusion, pour satisfaire le public, étant donné qu'il s'agit d'un faux problème en grande partie. Et que la masse des consommateurs de musique classique ne la consomme que par l'intermédiaire du disque ou de la radio, en faisant la vaisselle, en dînant, en lisant, en tout cas sans voir l'orchestre. Alors ce reproche qu'on nous fait de composer une musique sans instruments est un reproche mal fondé, fait par des spécialistes qui veulent fausser le débat.

- Mais c'est justement dans la mesure 00 les gens sont habitués à entendre de la musique chez eux sans rien voir, que lorsqu'ils se déplacent au concert, ce qui est rare, ils sont plus exigeants vis-à-vis de ce qui se passe devant eux.

Christian CLOZIER : C'est un problème d'éducation. Le public au sens large, qu'on rencontre d'ailleurs surtout en province et pas tellement à Paris, se satisfait en principe pleinement d'une amélioration de la qualité de diffusion qu'il ne peut absolument pas avoir chez lui. Il me semble que cela constitue un spectacle suffisant d'avoir une qualité extraordinaire de diffusion sans voir des instruments qui s'agitent. Cela me semble suffisant pour inciter à sortir quelqu'un qui, dans son F3 ou son château de campagne, ne dispose que de deux baffles.

Christian CLOZIER : Si ce qui est reproché au concert électroacoustique, est que la musique n'y soit pas réalisée sur le moment, il est évident que cette musique utilise un support magnétique, qui est inexorable et qui défile à une vitesse donnée. Mais au niveau de sa diffusion, à partir du "Gmebaphone" ou d'un autre système, il y a bien sur le moment une interprétation du compositeur par lui-même. Lorsque celui-ci a la maîtrise de trente à quarante haut-parleurs par l'intermédiaire de circuits indépendants, qui peuvent être ensuite commandés par des programmateurs ou autres, la musique se fait directement devant le public et on retombe - hélas, ou pas hélas - dans la situation classique où une partition est interprétée en direct par un chef (qui est ici le compositeur à sa console) et par un orchestre (qui est constitué de haut-parleurs). Il faut faire un travail d'information en direction du public pour lui faire ressentir la nécessité et la nature de cette interprétation : ce que nous faisons quand nous faisons comprendre à notre public ce qui se passe et en quoi il peut l'apprécier, le suivre et en tirer du plaisir. Mais ne confondons pas une "interprétation" habituelle , où on fait une grossière spatialisation rotative, qui n'est qu'une forme élargie de la fameuse balance stéréophonique, avec une interprétation de type gmébaphonique, où on agit sur la matière même de la musique, puisque à partir de registres de filtres, de registres d'intensité, à partir de circuits de diffusion. Mais pour cela il faut un matériel adapté.

Christian CLOZIER : De plus le problème de la diffusion pose à notre avis celui de la composition. Au GMEB, nous posons comme totalement reliés les problèmes de prises de son, les problèmes de composition, et les problèmes de diffusion, parce que les nouveaux modes de diffusion tels que le'Gm~hone interfèrent directement sur les idées et sur les moyens, sur la façon de réaliser la musique; et~, sur la prise de son au départ, sur le travail qu'o~ va faire dès la prise de son par des traiteme~ts directs ou différés. Tout cela forme un ensemble. La diffusion n'est pas seulement l'acte dernier 00 le compositeur présente à un public nombreux l'oeuvre "géniale" qu'il a conçue. Elle s'intègre directement dans un processus de composition.

Ce que tu proposes ne risque-t-il pas d'aboutir à une particularisation des dispositifs de diffusion, qui rendrait plus difficile l'échange et la circulation des bandes entre les studios et les pays ?

Christian CLOZIER : Qui peut le plus peut le moins. Une œuvre faite dans un studio classique avec une préoccupation classique de diffusion peut être diffusée par le Gmebaphone. Inversement, une œuvre conçue en pensant Gmebaphone peut être diffusée par une sono traditionnelle. On peut comparer cette situation au cas d'une pièce pour piano et de sa version orchestrale, et sa réduction pour piano à quatre mains.

S'il y a réellement une forme, une composition musicale, elle devra subsister quelque soit le mode de présentation. Si la composition est floue, vague, inerte, dans les réductions ou au contraire dans les amplifications, il n'en restera plus rien.

Ensuite, il est tout à fait possible de s'entendre sur des normes de diffusion qui permettent aux échanges internationaux entre studios de se faire facilement. Il suffit de situer sa demande quand on fait des échanges.

En France, les musiciens sont généralement sensibilisés à ce problème de diffusion. A l'étranger par contre, on se contente encore souvent, pour un concert électroacoustique, d'allumer les amplificateurs et de faire défiler la bande à un niveau constant.

Christian CLOZIER : Je peux te dire qu'à la suite de nos Journées d'Etude de Musique Electroacoustique, dans le cadre du Festival de Bourges, on a vu en deux années, s'opérer un développement extraordinaire au niveau international de la demande des compositeurs et de la recherche des studios sur les dispositifs de diffusion. Qu'il s'agisse de la Belgique avec Léo KÜPPER, de la Suède avec Sten HANSON, de la Yougoslavie avec Paul PIGNON, le processus est lancé, et chacun cherche à réaliser des consoles de diffusion qui permettent une action d'interprétation. Chacun détermine ses moyens de diffusion et les studios s'informent les uns les autres de leurs normes respectives. On peut donc parfaitement donner des indications pour la diffusion en concert à des compositeurs collègues étrangers.

Christian CLOZIER : La musique électroacoustique n'a jamais été réellement formalisée. Quantité d'enseignements sont donnés, quantité de stages dans quantité de pays, mais où la musique elle-même n' est jamais enseignée. Ce qui est enseigné, c'est la façon praticienne de se tenir devant des micros, devant des magnétophones, avec des ciseaux, avec un filtre. Mais non le corps même de la musique, la méthode compositionnelle. On enseigne les manipulations brutes, c'est le développement des manipulations qu'il faut enseigner.

- Par formalisation de la musique électroacoustique, tu entends une manière de l'écrire, c'est-à-dire de la symboliser par des signes ?

Christian CLOZIER : Pas du tout. J'entends par là qu'il faut que le compositeur, au lieu de se contenter de mener un travail individualiste - ce qui est normal pour un compositeur- lui associe un temps de réflexion suffisant, de façon à déterminer l'ensemble des attitudes, l'ensemble des moyens qui donnent un résultat. C'est-à-dire qu'il formalise les résultats de manière à avoir une base de travail et non pas seulement une base intentionnelle. Les moyens techniques actuels étant en constante progression (consoles automatisées, tensions de commande, etc...) amènent de nouvelles possibilités de développer et de définir la réalisation musicale dans un studio, et s'il n'y a pas un minimum de formalisation, comment peut-on établir le développement de ces moyens ?

- N'est-ce pas justement le renouvellement rapide du matériel qui empêche une formalisation ? La musique concrète n'a pas été menée à terme quand on a laissé de côté les sons concrets ; maintenant, c'est la vogue des synthétiseurs, qu'on emploie souvent en direct et manuellement, sans passer par une partition la plupart du temps, et ensuite viendra peut-être un perfectionnement technique qui le remplacera avant qu'on ait eu le temps de formaliser ce qu'on fait actuellement avec le synthétiseur ...

Christian CLOZIER : Les progrès techniques, ce n'est pas seulement le synthétiseur, mais aussi le développement des constituants d'un studio. Si on augmente les moyens d'un studio, il faut obligatoirement à un moment donné l'assistance d'un ordinateur, d'un séquenceur, d'un programmateur, de façon à aider le compositeur à faire des choses qu'il ne pourrait pas faire autrement.

Christian CLOZIER : La synthèse directe n'est qu'une application de l'ordinateur, parmi d'autres, certes intéressante", pour générer des sons "inouïs", comme on dit, mais elle n'est pas la seule. L'ordinateur peut aussi permettre la mise en oeuvre de tous les moyens nouveaux à un niveau beaucoup plus complexe.

Dès lors que vous pouvez manipuler n magnétophones, n filtres, n claviers de différents appareils, n multiplications d'apparitions de phénomènes, etc..., vous arriverez à une possibilité de manipulation sans commune mesure avec ce qui est permis par le studio de style classique, où on n'a que ses dix doigts pour contrôler quatre à cinq magnétophones. Il faut bien trouver quelque chose de neutre qui par l'assistance dans le traitement manipulatoire, dans le mixage, permet au compositeur lui-même de développer ses moyens d'expression.

Christian CLOZIER : Perpétuer les oeuvres, et seulement elles, cela serait chercher à préserver le vieux schéma socio-économique. Il nous paraît, à Bourges, plus utile de préserver et de développer les studios et les moyens de production. De développer aussi les circuits de diffusion, les circuits de rémunération également pour les studios, circuits qui n'existent pas alors que les studios sont comme des éditeurs non-patentés qui produisent à argent perdu. Je crois qu'il y a un énorme travail à faire pour préserver l'acquis et en assurer le développement, plutôt que de se préoccuper de préserver les oeuvres individuelles. Si les compositeurs en font, je ne "pense pas qu'ils prétendent imposer des modèles musicaux aux générations futures. Pourquoi chercher à préserver des œuvres qui ne bénéficient pas encore de circuits de diffusion ?

Christian CLOZIER : Comme fait saillant, je signalerai d'abord, dans l'ordre chronologique, l'apparition du synthétiseur et ensuite tous les moyens de type électronique permettant des utilisations logiques, tels que l'ordinateur, le séquenceur,le programmateur... pas seulement le synthétiseur en lui-même qui n'est que le premier instrument d'une chaine de possibilités de générations de sons qui font quitter le domaine acoustique (sons enregistrés) pour entrer dans le domaine électronique (sons artificiels).

Le deuxième fait saillant, je le réserverai au rôle joué par le GMEB, autrement dit le GROUPE DE MUSIQUE EXPERIMENTALE DE BOURGES, pour le programme qu'il a mis en oeuvre et qui relie des actions de création, de diffusion, d'enseignement et de recherche.

En troisième position, je citerai comme fait saillant, même si à l'heure actuelle, il n'est encore que contondant, l'intérêt nouveau et même in extrémis, du Ministère des Affaires Culturelles pour l'électroacoustique, intérêt qui s'est manifesté par un certain développement des structures régionales et par une chose monumentale qui s'appelle le Petit Beaubourg à Paris.

Notes critique
de l'économie musicale

prolégomènes
contributions – réflexions –
références- propositions

1975 / 1976

Notes pour une critique de l'économie musicale : prolégomènes

(contribution-réflexions-références-propositions)

Les compositeurs n'ont fait qu'interpréter diversement la musique. Ce qu'il faut aujourd'hui c'est la transformer.

Ce n'est pas la musique qui fait les hommes, ce sont les hommes qui font la musique. (Musique s'entend ici dans sa généralité, car il est évident qu'il n'y a pas une mais des musiques).

Ces deux formules manipulées engagent l'analyse du fait musical électroacoustique et du fait musical global dans les deux disciplines qui seules permettent d'assumer une rigueur d'investigation et de découverte, l'économie et le politique. Encore faut-il les dégager de l'idéologie qui les justifie, les positionner.

Aussi les quelques propos qui suivent ont-ils la forme de notes, de thèmes invitant à des parcours critiques, des développements. Non à un système, mais à une reconnaissance orientée du terrain, la réflexion est conviée.

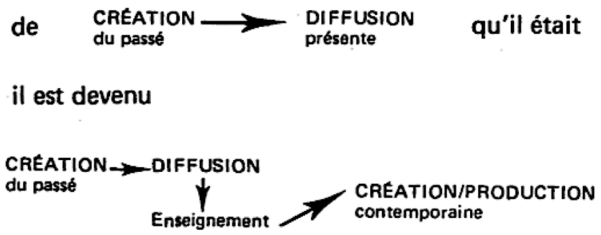
Le terrain observé est l'Europe pour ce qui est des références philosophiques économiques juridiques donc politiques et idéologiques et plus précisément la société, l'organisation française pour les exemples particuliers et les schémas.

A) Prélude : analyse succincte

a)
- le capitalisme est le mode de production dans lequel (nous vivons) l'économique prédomine (passage de l'économie naturelle à l'économie marchande, dans la première la valeur d'usage prédomine, dans la seconde, la valeur d'échange).
- la primauté de l'économique entraîne la priorité, le pouvoir du politique.
- entre l'économique et le politique les articulations sont idéologique et pratique, l'idéologie dissimulant, justifiant la pratique politique de l'économique.
- l'idéologie vise à maintenir la primauté de l'économique contre la culture, la reconnaissance considérées comme les moyens pour l'homme de déterminer selon ses besoins propres ses moyens d'existence dans les rapports de production, plutôt que d'être régis, subordonnés à eux.
- le Capital distingue mais ne sépare pas le travail productif du travail improductif mais socialement nécessaire. La production est un processus global, c'est la production de l'homme par lui-même.

b)
Entre la musique instrumentale (traditionnelle et contemporaine) et la musique électroacoustique - par leurs fonctions réciproques, leurs rapports avec l'économique et l'idéologique et parce que leurs moyens de production et leurs formes sont différentes et opposées, que leurs exploitations et applications sont distinctes - est établie une cassure, une rupture économique et politique. Sans poser le problème de leur valeur artistique réciproque (heureusement indéniable, pour la musique traditionnelle, qui fait partie de notre histoire personnelle et culturelle, et pour la musique électroacoustique, musique exprimée exprimant notre temps, notre vécu, on ne peut qu'affirmer que leur antagonisme ne doit que croître.

Explications rapidement comment la musique instrumentale contemporaine totalement dépendante des pouvoirs et réseaux de la musique classique instrumentale ne peut que survivre dans les limites et les normes définies et acceptées par cette dernière. Nous pourrions nommer cela, tant le contrôle est précis, appeler cela la POLITIQUE MUSICALE (le pouvoir-les moyens). La musique est le seul art dont les circuits économiques de diffusion rendent légitime et favorisent la profession de faussaire. Le commerce de la musique du passé (admirable dans son ensemble, il est vrai), considérée comme une forme de la libre entreprise, peut prétendre à une fonction utile et importante, faire connaître et répandre par des entreprises spécialisées les œuvres du patrimoine culturel.
Hélas, au cours du développement de son commerce, ce secteur philanthropique, regroupant des entreprises aux intérêts communs et particuliers a sinon renversé, bouclé son schéma commercial au bénéfice des organismes le constituant :



(On voit par le secteur "Enseignement" la participation de l'Etat à ce schéma).

Ce système a conduit à la "faillite" la musique instrumentale contemporaine, ses moyens de production, moyens identiques à ceux de diffusion de la musique classique, lui étant donnés selon les intérêts du premier marché et fonctionnant dans les mêmes cadres (orchestre, salle, société d'édition, enseignement…)
Je développerai par la suite ce parallèle économique.

Pour parvenir à la réalisation d'une musique, il y a mise en œuvre de 3 moyens :
1) l'information, le code, la syntaxe, l'écriture (les objets de la composition)
2) ce qui en fera l'expression sonore (l'instrument)
3) ce qui l'interprétera, la diffusera (l'instrumentiste, le dispositif).

Et les compositeurs contemporains, s'ils sont créateurs de moyens (1) et (2), en sont également de grands consommateurs (3).
- la satisfaction de ces" moyens" est indispensable pour l'épanouissement de l'expression musicale à toute époque.
- la hiérarchie et la dialectique de ces moyens entre eux définissent le style, l'existence et le devenir d'une musique.

a) La musique instrumentale classique
1) ne pose pas de problème. La loi tonale organise et distribue, garantit une certaine cohésion des matériaux, en créant des rapports de fonctionnement entre les éléments. Ces structures opérationnelles aux liaisons internes ajustées et codifiées étaient le matériel de base du compositeur. A lui, non pas de les développer, mais de les organiser dans son discours, d'inventer les liaisons entre ces blocs d'éléments préfabriqués, de les investir d'un "sens".
2) et 3) adaptés à la situation, répondant aux besoins de 1) puisqu'élaborés fonction de (1).

b) La musique instrumentale contemporaine ou bien
1) existe très fort (sériel - calculé)
2) et 3) suivent de loin et ne donnent qu'une image déformée.

ou bien

1) s'élabore en aller-retour entre une intention sonore et musicale et son expression sonore, et s'achève régulièrement par un compromis, par une moyenne de possibles :

car

2) n'est pas polyglotte, est limité par ses données physiques et acoustiques propres.

et

3) n'a pas appris à faire cela.

c) la musique électroacoustique

.1) la méthode, la tendance (expérimental, synthèse, computer…) étant opérantes et définies par l'utilisation interactive des possibilités, des moyens existants ou existables, il n'y a pas de rupture, de non-adéquation avec

. 2) et 3) qui relèvent de la technologie

.1) 2) et 3) déterminés de cette sorte accordent à l'électroacoustique un avenir certain, un développement des découvertes musicales, d'un sens comme de l'autre.

-1) projette une perspective réalisable par un développement volontaire de 2) et 3) des inventions

- 2) et 3) technologiques, réalisées pour toutes autres disciplines et secteurs de production, peuvent, détournées et appliquées au musical, ouvrir des perspectives à 1)

<u>Transition 1</u> : Modulation 1 :

Cette lapalissade que la musique pour être produite et interprétée, doit recourir à des moyens de production et de diffusion, permet de poser deux questions simples :

a) quelle musique dispose de l'accès à ces moyens, utilise et maintient et justifie journellement ces moyens ?

et son corollaire : pourquoi, pour quelles raisons, quelles fonctions ?

Les réponses se trouvent dans la pratique idéologique

b) quelle structure de fonctionnement organise cette mise en œuvre de moyens et son corollaire : comment, dans quelles finalités, dans quels statuts économiques ?

Les réponses se trouvent dans les choix de la pratique économique.

La pratique économique de la musique établit les données fondamentales de la Politique de la musique et en cela agit et détermine (du moins cherche à déterminer) les éléments de la Forme musique. Pour ce faire elle utilise le catalogue des idéologies afin de justifier esthétiquement ses choix (et rejets), d'en imposer la distribution et l'enseignement, d'en garantir dans l'ordre et la logique du marché sa consommation.

Ainsi le Politique (au sens large) établit les normes et pratiques de la consommation artistique, et pour satisfaire aux impératifs du marché (investissement/amortissement) et pour agir au niveau de la sensibilité, de la connaissance, et donc du sens critique et civique (politique) de l'homme.

Concrètement, les moyens sont au service de la musique instrumentale tonale, ou bien dite classique, ou bien dite de variétés (leurs fonctions diffèrent mais non leur structure). Ce sont donc les normes, leurs besoins qui établissent le marché. La dépendance de la musique instrumentale contemporaine à ces normes lui interdit son développement et une diffusion large.

L'indépendance de la musique électroacoustique à ces normes, indépendance des circuits d'édition, de diffusion, de critique (les régulateurs du marché)… entraîne de fait une marginalisation certaine, et par voie de conséquence des difficultés de fonctionnement (enseignement, médias) contraignantes pour le développement :

- et de la qualité (mise en valeur et poursuite des acquits musicaux issus des méthodes expérimentales, des techniques numériques, des spécificités tant dans le rapport avec le public que dans les possibilités techniques,…)
- et de la quantité, à savoir le nombre d'œuvres, le nombre de concerts et de diffusions…

Mais la base de tout le marché est la musique traditionnelle (au sens de classique), œuvre de compositeurs largement décédés : de fait, pas de droit d'auteur, pas de contrat salarial d'édition.
Ainsi, c'est au nom de la rentabilité des collègues morts que les compositeurs contemporains ne peuvent pas vivre de leur production musicale. Mais dans un même temps nous sommes la justification "sociale" de la musique éternelle, le déclencheur économique (j'y reviendrai plus en détail par la suite), que cela nou plaise ou non, puisque telle est la fonction qui nous est attribuée par et dans le circuit de distribution.

Je rappellerai cette définition :
"*Le capital ne consiste pas dans le fait que du travail accumulé sert au travail vivant de moyen pour une nouvelle production. Il consiste en ceci que le travail vivant sert de moyen au travail accumulé pour maintenir et accroître la valeur d'échange de celui-ci* " Karl Marx.
Nous sommes ainsi les agents de la plus-value absolue. Les chapitres suivants et traitant plus spécialement d'idéologie et d'économie musicales ne visent pas à décréter et séparer le beau du laid, le bien du mal étant moi-même fermement partisan du " toute licence en art ! ", mas à dégager au travers de citations-réflexions les conditions de notre travail et de notre devenir. Il y a toujours du hasard dans le devenir, certes, encore ne faut-il pas confondre hasard et règles du jeu faussées pour l'intérêt de certains.
Avant de se "ballader" dans les allées de l'économie musicale", menons quelques analyses rapides, analyses-propositions, du côté de l'idéologie du beau, du bon, du droit, du moral, dont un des buts principaux est justement d'occulter, de faire croire inutile l'analyse de la production musicale en termes de rapports économiques et politiques.

B) Du cote de l'idéologie

Notre propos étant limité à la zone de turbulence de(s) idéologie(s) musicale(s), afin de les situer rapidement et précisément dans le mouvement d'ensemble, nous soulignerons essentiellement leur fonction prédominante, la fonction politique, citant en cela des extraits de la lecture de Marx de Henri Lefèvre :

- *l'idéologie consiste en un "reflet" incomplet, mutilé, mis à l'envers, du "réel":*
- *l'idéologie retient une partie de la réalité et en tire par systématisation (extrapolation - réduction)une totalité.*
- *l'idéologie, produit de la division du tavail ne peut que dissimuler la totalité.*
- *l'idéologie consiste en un ensemble de représentations par lesquelles une classe (dominante) se subordonne l'ensemble de la société, identifie son intérêt particulier avec l'intérêt dit général, érige ses "valeurs" en critères de la vie sociale.*
- *l'idéologie consiste en un ensemble d'images et de représentation qui voilent les conflits et contradictions de la pratique sociale, qui résolvent illusoirement les problèmes posés par cette "praxis" (jusqu'à substituer à la "praxis" réelle une praxis illusoire : une stratégie de classe qui la masque).*
- *l'idéologie c'est l'extrapolation, la superfétation, l'interprétation greffées sur les concepts, mélangés eux-mêmes avec des représentations bornées et mutilées de la pratique.*

- *les idéologies ont ce but conscient ou inconscient : induire et "motiver" des conduites, susciter et maintenir des comportements. Elles s'investissent dans une pratique.*
- *l'État, institution suprême dans le sociétés historiquement connues, se justifie avec certaines idéologies, ou combat les idéologies qui lui "résistent".*

Et ces autres encore de Karl Marx:

- "*les pensées dominantes ne sont pas autre chose que l'expression idéale des rapports matériels dominants, l'expression des rapports qui font d'une classe la classe dominante… Les individus de cette classe règlent la production et la distribution des pensées de leur époque…*"
  Idéologie allemande .
- *l' État s'offre à nous comme la première puissance idéologique sur l'homme… Or l'Etat, une fois devenu une puissance indépendante à l'égard de la société, crée à son tour, une nouvelle idéologie. Les professionnels de la politique, les théoriciens du droit public et les juristes du droit privé escamotent en effet la liaison avec les faits économiques… Force est aux faits économiques de prendre la forme de motifs juridiques pour être sanctionnés sous forme de lois.*"
  L. Feuerbach et la fin de la philosophie.

Laissons là la théorie et regardons du côté de la pratique, par exemple la "Propriété littéraire et artistique" de C. Colombet, livre fort clair et détaillé explicitant la célèbre loi du 11 mars 1957 relative au droit d'auteur.
Sans en rappeler l'historique (cf le livre cité), soulignons que c'est la Révolution Française qui abolit les privilèges et édifie les premières lois de protection en 1791 et 1793. Ces lois fonctionnèrent avec de légères modifications et un arsenal de jurisprudence jusqu'en 1957, après que 1936 eut entraîné entre autres besoins de lois nouvelles…

Ainsi malgré l'évolution des styles et des fonctions de la musique, la création au 19ème du conservatoire, de la société des droits d'auteurs S.A.C.E.M., et des sociétés de concert, la création et le développement au 20ème des moyens techniques d'enregistrement et de diffusion (de reproduction) qui confèrent à la musique le statut de marchandise et au public mélomane celui de consommateur, la loi ne bougeait pas, elle s'adaptait fonction des procès aux cas particuliers.
Seulement lorsque ces pratiques au coup par coup eurent bien fondé une pratique et un pouvoir politiques et économiques définissant idéologiquement la musique comme devant convenir et dépendant totalement de ces pratiques, la loi a été votée imposant alors les termes de la production et du droit d'auteur, normalisant, élevant des interdits et des contraintes.

Les motifs des législateurs étaient : "*codifier la jurisprudence qui s'est créée depuis un siècle et demi en matière de droit d'auteur et fixer en un texte définitif le dernier état de la doctrine française en ce domaine ; répondre également au besoin qu'ont éprouvé les créateurs intellectuels d'être protégés en tenant compte des conditions techniques et économiques nouvelles et aussi des nouvelles formes d'art surgies depuis la législation révolutionnaire*". On se prend à rêver…

En effet si l'on en croit C. Colombet (ouvrage cité) afin de déterminer "*l'étendue de la protection, il convient de décomposer l'œuvre musicale en ses divers éléments, les éléments protégés de l'œuvre musicale : il y a, dans toute œuvre musicale, trois éléments : la mélodie, l'harmonie, le rythme; la protection de la loi doit être précisée relativement à chacun d'entre eux:*

a) la mélodie : on peut la définir classiquement comme l'émission d'un nombre variable de sons successifs : c'est le thème.

b) l'harmonie : l'harmonie résulte de l'émission simultanée de plusieurs sons : ce sont les accords. Considérés isolement, les accords ne sont pas susceptibles d'appropriation, car ils sont en nombre limité et, comme les notes, ils sont à la disposition constante de tous les compositeurs, ayant tous

été utilisés depuis longtemps. Mais c'est de la juxtaposition de l'harmonie à une mélodie que naît l'élément protégé: les combinaisons d'accords, qui sont en nombre indéfini, se prêtent à l'appropriation car ce sont des créations formelles : la manifestation de la personnalité apparaît dans leur réalisation; de même la juxtaposition de deux mélodies appelle la même conclusion.

c) le rythme : le rythme peut être défini comme la "sensation déterminée par les rapports de durée relative, soit de différents sons consécutifs, soit des diverses répercussions ou répétitions d'un même son ou d'un même bruit" (P. Dunant). Le rythme, considéré isolement, ne se prête pas plus à l'appropriation que l'harmonie; c'est, comme le dit M. Desbois un schéma, un aménagement abstrait, une méthode de présentation, personne ne saurait s'approprier le rythme du Tango, par exemple.

La création intellectuelle, d'où la protection n'apparaît que par la juxtaposition du rythme à la mélodie : ici surgit de nouveau l'infinité des possibilités, surtout lorsqu'il y a combinaison avec des harmonies différentes".
Aujourd'hui on ne peut qu'être interrogatif sur la nature de la musique ainsi définie.

Il apparaît que ces critères correspondent

1) à la musique classique (mais les compositeurs en sont morts depuis plus de cinquante ans, elle appartient donc au domaine public)
2) évidemment à la musique de variétés ou de film
3) et qu'ils définissent les éléments notés sur partition (droit de représentation et de reproduction tenus par les éditeurs).

Nous développerons quelque peu au chapitre suivant ces considérations tirant vers l'économie, pour en rester aux étonnements idéologiques.

En effet, cette loi votée en France 44 ans après l'éclatement de la tonalité du Pierrot Lunaire et des Futuristes Italiens apporte une évidence intéressante a contrario : si la musique est ainsi définie par rapport aux productions actuelles, manifestement il n'y a pas une Musique, mais des musiques.
(Question auxiliaire : quelle est sur cette base la protection des œuvres contemporaines ? La réponse en est que ce n'est pas la musique qui est protégée mais la partition, certes propriété morale de l'auteur mais patrimoniale de l'éditeur lequel s'engage si contrat d'édition à en favoriser la diffusion).

Mais plus pernicieux est le caractère d'éternité et de musique unique et révélée qui est ainsi attribué à la musique définie traditionnellement par ces trois éléments protégés la mélodie, l'harmonie et le rythme. Car la musique ne relève pas d'un dogme. Elle est faite par les hommes, elle a son histoire mêlée à l'histoire des hommes, elle a ses luttes internes, elle doit constamment surpasser ses contradictions, ses limites.

Au cours des siècles ses formes, fonctions, structures ont évolué selon le mouvement de l'histoire, selon les types de société. Aussi il y eut toujours coexistence de plusieurs types de musique (populaire, d'église, de cour, de salon…) dont les rapports, apports et emprunts ont évolué au cours de leur propre histoire, plusieurs formes de diffusion de ces musiques, de mise en spectacle et en pratique, mais à tout moment la musique a été marquée de ses rapports au politique et à l'économique. Même un législateur ignorant de la musique sait cela, aussi son travail consiste-t-il à faire que cela ne se sache pas.

Ainsi ce caractère d'éternité et de vérité révélée de la musique légiférée permet-il de faire croire :

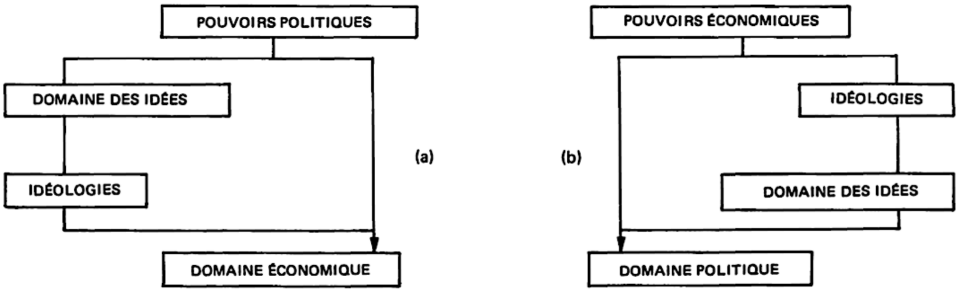
- que le sentiment du beau est éternel et immuable, inné à l'homme ; par extension les catégories proches que sont le laid, et donc le bien et le mal. De la musique considérée

comme une des bases de la morale (cf. les grecs ou l'église), ou l'expression au pléonasme intentionnel des *beaux*-arts).

- que mélodie, rythme et harmonie sont les éléments indispensables, irréfutables, scientifiques et prouvés fondant la musique, ainsi fille aînée de l'ordre. Ordre au sens que pour connaître la musique il vous faudra l'apprendre dans les conservatoires dont le programme d'enseignement est justement basé sur ces trois éléments et qu'au sortir de l'école vous ferez partie d'une confrérie, les "maîtres" comme ceux de l'ordre des avocats ou des médecins de ne pas déroger à la morale d'Hippocrate et qu'en conséquence il leur est conseillé de ne pas appliquer les connaissances techniques de ce brave homme. L'Ordre des médecins ne confond pas l'esprit, et la lettre. L'Ordre des musiciens, lui, confond).

Également ordre au sens où composer avec harmonie, c'est composer harmonieusement,
et qu'ainsi la musique ne saurait être désordre, chaos, hasard, inharmonie.
et que la musique est toujours à la quête de sa propre perfection, qu'elle est ainsi un système clos et défini, indifférent à la folie, à l'époque et au commerce des hommes. Et la musique est tellement belle et chose en soi (cette vieille transcendance toujours pas morte) qu'il faut même accepter deux modes d'existence, la grande et l'autre qui dès lors qu'elles sont bonnes (c'est le passage des belles œuvres aux bonnes œuvres), se justifient l'une de l'autre.
Ainsi refuse-t-on à la musique la fonction d'activité symbolique qui en tant que telle occupe un rôle dans les relations sociales. Lorsque je parle de musique, à l'évidence j'en parle comme d'un fait global, l'activité symbolique d'expression musicale qui se manifeste sous différentes formes, fait global donc fait social total relié au total social. A mon sens je dirais que toutes ces expressions musicales qui coexistent actuellement sont déterminées, se définissent dans leur rapport au politique et à l'économique, dans leur rapport au statut de marchandise, à leur valeur d'usage et leur valeur d'échange (cf. plus après).

La primauté de l'économique est telle que parlant idéologie, j'en reviens toujours à lui au désavantage du plan. Ayant averti du caractère de notes et non de formalisation que je donnais à ces propos (à preuve la forme première personne utilisée), je simplifierai des rapports complexes en ces 2 petits tableaux :



C'est-à-dire que dans le mouvement de l'histoire, dans les rapports conflictuels, dans les allers - retours constants du politique et de l'économique, les producteurs d'idées sollicités par les politiques pour justifier et occulter la pratique économique deviennent et sont également les agents de création d'idées explicitant et fondant la pratique politique correspondante aux besoins des pouvoirs économiques. Ajoutons à cela que fonctionnent simultanément des pouvoirs politiques opposés, des idéologies contradictoires et des intérêts économiques divergents dont les rapports diffèrent selon les siècles, radicalisés en notre temps au travers de la lutte des classes toujours actuelle.

L'évolution et les rapports entre théorie et pratique sont une bonne illustration de ces deux petits schémas

a) Au temps antiques grecs et latins la musique est partie importante de l'enseignement au travers d'une théorie, celles des intervalles et du rythme verbal.
Déjà le règne de la musique science ! Peu importent la pratique et l'effet musical, les diplômes trivium et quadrivium sont preuves suffisantes de savoir et d'humanisme.

b) Mais comme l'écrit mon vieux Maître Solange Corbin :
"*très loin de cette musique sur le parchemin, la musique pratique suit des chemins parallèles, obscurs : le chantre dans son église, les instruments dans la fosse commune des mauvaises mœurs. Attitude séculaire, immémoriale, parvenant jusqu'à la chrétienté à travers l'enseignement païen… L'Église s'est accoutumée à la présence de cette science, mais elle n'a pas encore reçu à charge de l'enseigner. Toutefois, dès qu'elle aura elle-même charge d'enseignement, elle adoptera la tradition païenne antique. Ses savants sont armés et feront leurs preuves : de la sorte, se transmet la tradition du musicus érudit, du chantre praticien, de l'historien voué aux gémonies…*
La théorie médiévale est une chose bonne et excellente en soi, et la pratique va son train sans se référer à la théorie. Pourtant, cette dernière nous expliquera quelques lacunes : par exemple, le manque total des instruments de musique à l'église…"

Car la théorie voudrait bien figer l'évolution de la musique à coup d'interdit. Mais à côté des érudits qui écrivent il y a le peuple et les instruments, la tradition orale, il y a la messe, lieu d'échange culturel pour contrôle idéologique (introduction des hymnes par exemple). Ainsi voit-on la sainte homophonie attaquée dès le VIIème siècle par Isidore de Séville, battue en brèche au IXème par l'organum dont la technique pratiquée est ultérieurement codifiée par Hucbald. Dès lors verra-t-on toujours la pratique, la découverte, l'expérimentation des musiciens porter la musique en avant, reculant les interdits "moraux" le bien et le mal (*le diabolus in musica*), puis esthétiques le beau et le laid et des théoriciens ou bien essayer de freiner l'évolution en codifiant les acquits mettant en garde contre les nouveautés (Concile de trente par exemple) ou bien transmettant l'acquit pour entraîner plus avant. Ainsi s'édifièrent l'Ars Antiqua, l'Ars Nova, la Polyphonie, l'Opéra, les techniques instrumentales, l'évolution des formes… jusqu'à leur épuisement au début du XXème. La pratique entraîne la théorie, et les confusions avec l'acoustique cessent dès le XVIIème lorsque celle-ci est fondée comme science. La "puissance idéologique" de la musique, son intérêt et sa fonction pour le politique étaient alors tels que la pratique en imposait à la théorie jusqu'à autoriser des renversements de théorie ou d'esthétique lorsque nécessaires. N'oublions pas, aujourd'hui au niveau du Tiers Monde, du Sud Est Asiatique, naguère à l'échelle de l'Europe, que tout conquérant colonise par les armes, la religion et les arts (ainsi de Paris au XVème par les anglais et Dunstable combattu par les franco-flamands, etc…) ou que dès le XVIème, à l'encontre des musiciens, les cours des roitelets et les théoriciens fondèrent les nationalismes artistiques, les barrières douanières des styles etc, l'histoire est riche …).

c) Renversement autour de la première guerre. Bloqué par l'idée d'une vérité musicale unique, tonale et occidentale (les expositions coloniales avaient clairement démontré qu'il n'en était rien) et tout le système économique de diffusion (orchestres, disques…), de vente de la musique, le code musique, la tradition éclatent et le rapport pratique/théorie s'inverse.
La théorie coupée de la pratique va déterminer la pratique de la musique instrumentale de ce siècle, marginalisée, écartée par les pouvoirs économiques de la musique traditionnelle.

d) Récemment dans son domaine (son champ!) la musique expérimentale, électroacoustique, elle aussi marginalisée, renversa à nouveau ce rapport, replaça sur ses pieds le bon Hegel, accorda à la pratique le primat aux abords de 68.

Il est évident que le rapport pratique/théorie est déterminé par le mouvement, l'histoire sociale, politique, économique des hommes, et que le passage de l'ère féodale à l'ère capitaliste, de l'économie naturelle à l'économie marchande, de la circulation marchande à la circulation capitaliste, l'extinction de l'aristocratie, que les changements de supports, de vecteurs de la forme musique ne pouvaient laisser indifférentes sa fonction et sa structure. Vu l'ampleur d'une telle analyse, glissons seulement quelques repères :

- Courant le 16ème :

Le règne de la grande polyphonie, du contrepoint, de la voix instrument privilégié s'éteint dans un hyperformalisme. Un sage retour à la monodie accompagnée s'opère.
Les interdits théoriques sont encore d'ordre moral, le bien et le mal.
L'époque féodale laisse la place à l'ère capitaliste, l'internationalisme de la musique devient nationalisme.

- Courant le 17ème :

L'harmonie tonale, via la basse continue, entraine à la perception de l'accord.Entre la pratique et la théorie, se glissent la pratique et l'expérimentation des instruments entrainant par leur étendue supérieure à la voix un développement conséquent de l'écriture et des formes. Naissance de l'opéra. Les interdits théoriques s'adaptent à la morale bourgeoisie, sur le beau le convenable, le beau issu de l'ordre. Pour la France, création du premier concert payant en 1653 (au Palais Royal !).

- Courant le 18ème :

A l'époque des Lumières, renversement considérable de la fonction musique. Précédemment, la musique était considérée du côté du musicien, du côté du connaisseur, il fallait connaître la musique pour la bien goûter.
La démocratie naissante exige que ce soit le point de vue de l'auditeur qui importe, que l'effet doit primer sur la cause (cf. Rousseau et la querelle des Bouffons). La noblesse qui perd par ailleurs résolument le contrôle des moyens de production, semblablement ne pratique plus la musique en amateur, en connaisseur mais s'en va au concert…

- Courant le 19ème :

… que la bourgeoisie reprend à son compte et organise sérieusement. Par exemple en créant durant la Révolution et les droits d'auteurs et le conservatoire (point de départ de la production). La division du travail consacre la rupture entre l'instrumentiste et le compositeur, l'instrumentiste étant déjà plus rentable car faisant fructifier le capital musical accumulé.

Ce marché entraîne l'épanouissement du grand corps normalisateur, régulateur de la consommation, les toujours Cassandre de la musique de leur époque au bénéfice de la musique du passé, les Critiques. Et dans le moment où le système harmonique commence sérieusement à se fissurer, est créée l'analyse musicale. Ainsi la critique, qui portait sur le "bon goût" se verra parée et justifiée, confirmée et attestée par la "science de l'analyse". L'esthétisme bourgeois est imposé scientifiquement. Et comme on fait la guerre au patois, on fera la guerre à la musique populaire et à ses jolies modes, pour imposer la loi de la tonalité finissante. On créera même un mot pour cela, le folklore (c'est-à-dire la science du peuple).
(Il est vrai qu'avant le 19ème, le peuple n'était guère gênant pour la bourgeoisie, au contraire il était bien utile pour descendre dans la rue régler leur compte aux aristocrates). Jusqu'aux Foires de St Germain et St Laurent, il y a toujours eu des échanges entre la musique "populaire" et la musique "savante", par l'emploi des timbres, des airs, dans leur lutte contre les privilèges de l'Opéra et de la Comédie Italienne.

Fin 19ème, c'est aussi fin du rapport dialectique. La musique populaire est mise en réserve. Ce qui permettra d'en produire une spéciale, convenant au peuple et assurant du commerce, (car le capital accumulé de musique populaire doit être annulé, liquidé, puisque les moyens de diffusion en appartiennent au peuple, libre de droit).
Les échanges sont rompus. Chaque chose sa place, chaque classe à sa chose. D'un côté les compositeurs puiseront encore dans le répertoire populaire rythmes et mélodies libres de droits. De l'autre le bon peuple apprendra et chantera des chansons et des airs d'opérette faits pour lui. etc…

Dans les confrontations d'idéologies idéologiques actuelles dont tant ne sont que des systèmes clos, refusant l'histoire, analysant le symbolisme sur le modèle unique du langage, exprimant le mépris du présent par un goût prononcé du passé il faut mener une sérieuse analyse de l'évolution des formes et des spectacles que l'évolution historique a oblitérée ou bien dans le sens d'une meilleure communication avec le public ou bien dans le sens du contrôle, des pressions idéologiques.
Toute l'évolution de la musique exprime une transformation qualitative de la relation du musicien à la société et à la technique, à leurs histoires. Mais nos grands penseurs officiels ne l'entendent pas de cette oreille-là. Ils vous expliqueront, que pour des raisons d'économie de langage et de deuxième articulation, la musique s'arrête à Debussy dont la structure mélodique, pour être bien comprise dans toute sa dynamique, doit être taxinomiquement confrontée aux invariants répétitifs d'un rite pratiqué il y a trois siècles par une tribu décimée à l'arrivée des blancs.
Et lorsqu'un compositeur contemporain, développant une théorie coupée de la pratique, construit des systèmes logiques, la musique se trouve équarrie par la plus vieillotte des axiomatiques, gardée aux barbelés de l'informatique ou conçue comme acte de communication transcendante avec les Martiens. Tous les moyens sont bons à ceux qui veulent contrôler la musique. De ces idéologies chiens de garde prenons l'exemple du structuralisme relativement prisé des pratiquants sériels, informaticiens, et théoriciens de la communication.

La musique électroacoustique en est idéologiquement l'inverse.

A l'inverse de la structure
- qui est l'intelligible immanent au réel, son essence
- qui est le modèle construit arbitrairement par reproduction de fragments de réel dont la réalité globale apparaît comme trop complexe pour être elle-même modèle
- qui est réducteur et extrapolation
- qui est refus du vécu

la musique électroacoustique est le sensible, l'historique médiatisé.

A l'inverse du structuralisme
- qui analyse forme et signification et rejette le contenu
- qui classe d'ensemble en sous-ensemble à la recherche de l'invariance
- qui rejette la praxis de l'homme et du monde
- qui refuse le mouvement, le choc des contraires
- qui est ordre, norme et stabilité

la musique électroacoustique est projection sur le temps, sur le devenir du temps, sur le hasard du temps et du devenir, est praxis vivante fondant une connaissance. Elle a une histoire et renvoie à une histoire, celle de l'homme, celle de l'histoire. Elle a des fonctions et une forme et elle se forme. Elle récupère le produit des contradictions générales et de ses propres contradictions. Elle est contre toute construction spéculative, toute réduction à une nomenclature, à un système, à un invariant, à l'attente. Son référentiel, c'est la réalité sociale.

Un transfert intéressant à noter est le passage de la musique sacrée à la sacralisation de la musique laïque. En effet guère de musique religieuse contemporaine est commandée par l'Église ou quelque aristocrate (excepté de Gaulle à Messiaen !). Il est évident que la séparation de l'Église et de l'État y est pour quelque chose. Mais sacraliser la musique laïque du passé consiste à proposer à la vente un ensemble garanti de produits. Ainsi à l'usage du pécheur qui, sanctifié, se voit de facto blanchi de toute mauvaise pensée, un compositeur sacralisé n'aura écrit que des œuvres sublimes toutes indispensables à votre collection. Ce n'est pas la vie des saints, c'est la vie des opus. A noter accessoirement que tout saint est mort et qu'à l'évidence tout compositeur sanctifié l'est aussi. En conséquence la notion de musique éternelle et vivante est déplacée. Toute musique du passé est morte comme les langues mortes le sont.
La musique du passé est moyen de satisfaction esthétique individuelle, excitateur de l'imaginaire et du poétique, épancheur de beau consolateur, repli sur soi, refuge à la vie contemporaine. Sa fonction abâtardie, détournée aujourd'hui, est d'être analgésique.

Avant de jeter quelques regards sur l'économie je citerai quelques citations/réflexions situant mon propre terrain idéologique :

- la pratique est toujours l'unité du sujet et de l'objet avec primat de l'objet ; mais dans la pratique le sujet dépasse la subjectivité et l'objet son objectivité, la contradiction sujet-objet est quelque chose de plus que l'interprétation conceptuelle ; elle est choc, heurt, lutte. La pratique est détermination créatrice.
- "*que ce que l'on affirme nécessaire est composé de purs hasards et que le prétendu hasard est la forme sous laquelle se cache le nécessaire*" Karl Marx et certainement Cage !
- *il y a du hasard dans le devenir*
- "*le concret est concret parce qu'il est le rassemblement de multiples déterminations, donc unité de la diversité. C'est pourquoi il apparaît dans la pensée comme procès de rassemblement, comme résultat, non comme point de départ, bien qu'il soit sur le point de départ réel et par suite aussi le point de départ de l'institution et de la représentation* ». (Karl Marx)
- "*la pratique est toujours concrète. La théorie retourne et dégage le général potentiel des particuliers mis en œuvre. Ainsi se réalise, se développe le mouvement dialectique du concret à l'abstrait vers un concret enrichi (particulier au général et réciproquement). Pratique et théorie se dépassent réciproquement*. (Henri Lefèbvre.)
- *la vérité est toujours concrète (Hegel)*
- *la praxis fonde la connaissance.*
- *la connaissance est reflet des choses, non passive car la connaissance est mouvement.*
- *la connaissance, objet tout mouvant, reçoit à travers la praxis la totalité du monde. Comme objet particulier, elle est limitée, mais exprime et symbolise le monde. La praxis domine la nature, aussi la connaissance franchit-elle sans cesse ses limites.*
- *l'homme devient libre dans le mouvement de son action, de sa connaissance, de son appréhension de la nature, en devenant, en s'affirmant comme totalité spécifique, lucide, au travers de ses efforts de dépassement, de réalisation, de ses actions, art, connaissance.*

En résumé, depuis la première guerre mondiale et à l'évidence depuis la seconde, la création musicale oscille entre deux pôles : l'un axé préférentiellement sur le formel, l'autre sur le contenu. Le premier fonctionnant plutôt dans des régimes libéraux, le second dans des régimes autoritaires. Ces deux directions sont également dangereuses méthodiquement que politiquement dès lors qu'elles s'excluent l'une l'autre. Malheureusement l'interpénétration des contraires est rare dans l'expression musicale contemporaine.

Le développement des techniques (pour la musique de génération et de calcul), le développement des luttes idéologiques et des renversements de pouvoirs (politique et culturel), la fonction banalisante et passive des médias, des circuits de diffusion (leur puissance économique de type multinational) ont affermi et radicalisé ces limites. Loin d'être mis au service de l'homme (du créateur), ces progrès, ces développements sont stockés, thésaurisés, sélectionnés, nomenclaturés, normalisés, diffusés, mis au service des traditionnels de la culture officielle.
De cela naissent et disparaissent et renaissent au gré de leur capacité à le justifier fonction des limites à ne pas dépasser, les"néo-idéalismes“ de toutes disciplines.

La musique électroacoustique, musique d'aujourd'hui, à l'instar des autres expressions artistiques est aussi dépendante et déterminée par la réalité sociale, aussi sujette à la normalisation, à la récupération qu'à la collaboration. Mais la formidable révolution d'expression qu'elle est, la rupture fondamentale et irréversible avec la tradition contemporaine, sa lutte constante avec les circuits commerciaux, lui accordent encore et toujours le rôle prépondérant de découverte, de révélateur et de multiplicateur des possibles musicaux, reculant ainsi les pièges réducteurs et "convenables" du formalisme et du déterminisme.
Car la musique électroacoustique est expression dialectique, que ce soit par :

- le rapport du compositeur et de ses appareils-instruments (l'un et les autres suscitant, découvrant, développant leurs possibles en une constance interaction)
- le rapport du compositeur et de l'auditeur (basé sur l'unité psychologique de l'homme social)
- le fait que les moyens de production permettent également la production et la diffusion donnant au compositeur la responsabilité, le contrôle, et le sens artistique de son produit, le contrôle, la responsabilité et les modes de diffusion en des circuits indépendants.
- le fait de la rupture avec le code musical traditionnel, le rejet des modèles extérieurs, entraînant à une pratique non d'exécution de ce qui est imprimé, édité, mais de création, d'expression véçue.
- la matière sonore faite de couches de mémoire, de transformations, de traitements, de génération de figures acoustiques
- les interactions, les connexions constantes entre pensée, moyens, technique, production, consommation, causes, effets, conversion, mouvement… fondent cette réalité vivante et dialectique de la pensée, du réel et des possibles, de la musique électroacoustique.

De plus la musique électroacoustique, expression symbolique fondée par la pratique, développée par la continuelle interaction théorique expérimentation/recherche, lutte et doit lutter contre les néo et hyper formalistes qui la dégageraient de la praxis.
(Je rappelle que la pratique de la musique électroacoustique a rompu la dichotomie, exacerbée au 19ème par la division du travail et les sommets de la virtuosité, entre professionnel et amateur, compositeur et interprète, catégories telles que le compositeur obligatoirement professionnel écrivait des pièces pour des instrumentistes professionnels, pièces qui ne pouvaient qu'être "exécutées" par les amateurs vue la complexité de leur réalisation).

La pratique électroacoustique se réalise complète à deux niveaux : la pratique professionnelle et la pratique amateur qui toutes deux englobent l'interprétation et la composition (ou réalisation). On peut à ce sujet souligner le dilemme idéologique que l'enseignement électroacoustique en France est très amateur. Les réponses apportées aux demandes de formation passent par des stages aussi courts qu'incomplets. Se crée ainsi une sous-catégorie située entre l'amateur et le professionnel, beaucoup plus près du niveau de compétence de l'amateur, mais qui prétend au rôle d'initiateur professionnel. Cela s'explique en partie du fait qu'un "marché de formation" existe mais que pour des raisons de politique musicale il n'est pas pris en charge au niveau exigé mais au niveau de l'animation. Ainsi l'absence de professionnel laisse le terrain aux arrivés d'aujourd'hui promus animateurs de demain.

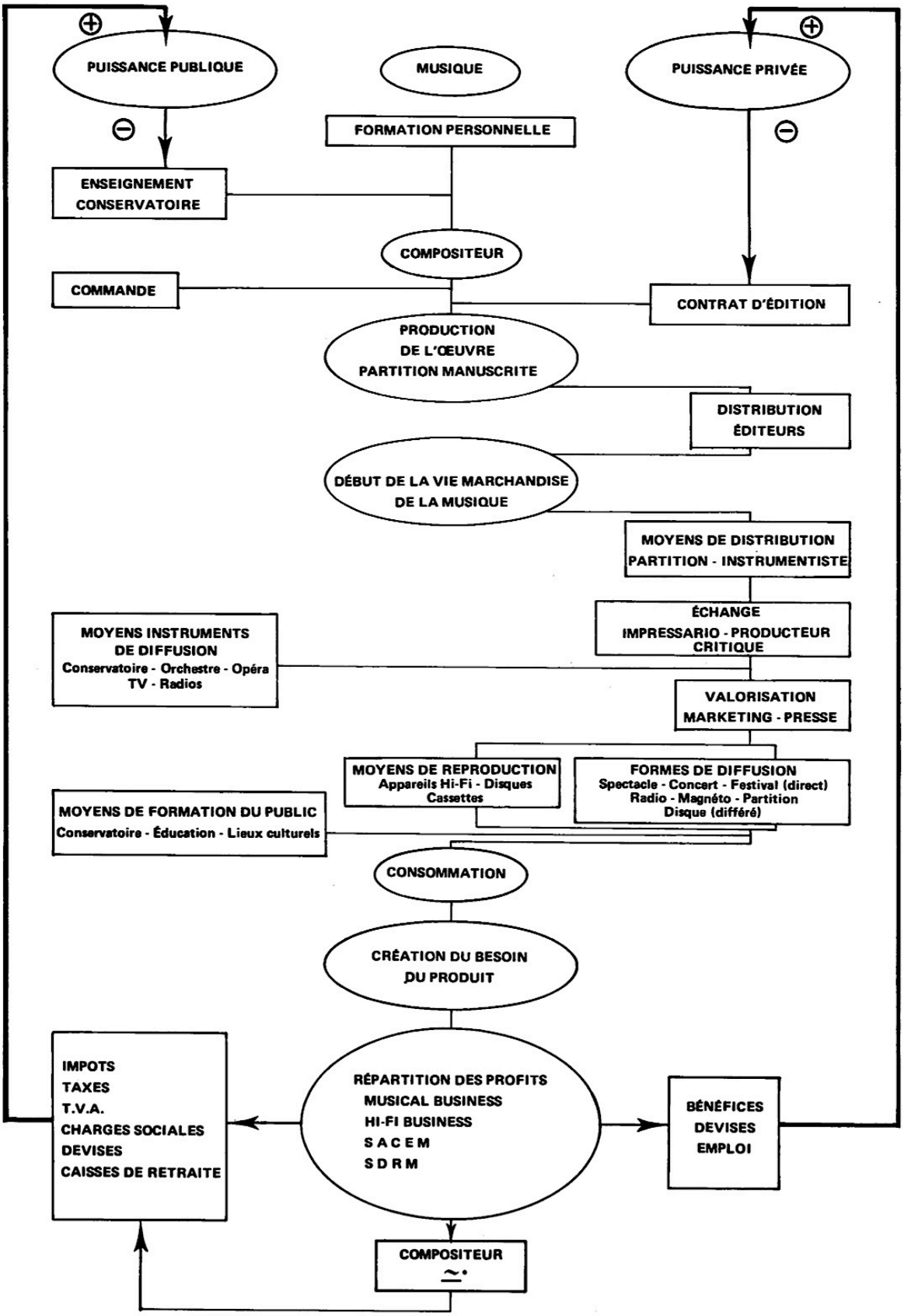
Ce point, la pénurie de formation et d'enseignement, est une des principales contradictions, une des plus importantes oblitérations et contraintes idéologiques exercées sur la musique électroacoustique (voir plus loin). Car la musique d'hier et d'aujourd'hui et de demain est art humain, à la dimension de l'homme. Pas plus qu'elle n'est l'œuvre de Dieu, elle n'est l'œuvre d'hommes à diviniser (pour mieux vendre leur production comme des cierges), ou créateurs géniaux aux rapports mystérieux et équivoques avec Dame inspiration (aux seins toujours fermes et généreux), ou créateurs démiurges édifiant des mouvements éternels de sciences et d'intelligence hors commun à la face de leurs contemporains pauvres mortels.
Les commerçants de la musique ne s'y trompent pas, eux qui pour mieux vendre font la promotion des produits à coup de légendes.
La musique n'est pas une structure autonome, son produit n'est pas neutre, indifférent mais déterminé à priori par l'homme et par l'intérêt financier de certains.
Diffuser la musique est devenu principalement acte économique. Et pas plus que la musique pure (ou impure) descend des cieux, les circuits de vente ne découlent de la musique. La recherche de la rentabilité exige de classer la musique en catégories plus ou moins vendables et de promouvoir les articles au bénéfice assuré (idéologique et économique). C'est donc la musique qui doit s'adapter aux circuits économiques, la musique existante ou à venir. Ainsi nos deux petits schémas (précédents) situant les idéologies dans les rapports pouvoir politique/ pouvoir économique et leurs continuels aller-retour peuvent se lire : jusqu'à la fin du 19ème primat au pouvoir politique, et depuis primauté du pouvoir économique.
C'est donc l'adaptation, l'intégration au circuit économique qui fait que certaines catégories de musique existent et se développent, et que d'autres musiques d'autres créateurs sont ou rejetés ou marginalisé (comme la musique électroacoustique).

C) Du côté de l'économie

"*La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme "une immense accumulation de marchandises". L'analyse de la marchandise, forme élémentaire de cette richesse, sera par conséquent le point de départ de nos recherches*" (Capital L. 1)

De nos jours, la fonction principale de la musique est d'être vendue, d'être objet de consommation. La forme musique doit en conséquence coïncider avec la forme marchandise pour être vendue et pour exister totalement, socialement.
Dans la partition des citations, apportons ce rapide parcours du Capital qui permettra de fonder et situer les quelques réflexions ultérieures. Toutes proviennent du Livre 1 dans la traduction de J. Roy aux Éditions Sociales.
La forme marchande a une double face : la valeur d'usage et la valeur d'échange.
"*- Comme valeur d'usage, les marchandises sont avant tout de qualité différente, comme valeurs d'échange, elles ne peuvent être que de différente quantité*."
"*- Les valeurs d'usage ne se réalisent que dans l'usage ou la consommation. Elles forment la matière de la richesse, quelle que soit la forme sociale de cette richesse. Dans la société que nous avons à examiner, elles sont en même temps les soutiens matériels de la valeur d'échange.*
- la valeur d'échange apparaît d'abord comme le rapport quantitatif, comme la proportion dans laquelle des valeurs d'usage d'espèce différente s'échangent l'une contre l'autre, rapport qui change constamment avec le temps et le lieu.
- c'est seulement dans leur échange que les produits du travail acquièrent comme valeur une existence sociale identique et uniforme, distincte de leur existence matérielle et multiforme comme objets d'utilité."

Situons par un rapide tableau le fonctionnement économique du circuit de production - distribution de la musique, des musiques.



Ce tableau-schéma met en évidence deux points fondamentaux :

- l'État crée et entretient tous les moyens de production des produits musicaux à commencer par la production du compositeur et de l'instrumentiste. Toutes ses interventions dans le procès de la réalisation sont objets de dépenses. Malgré cela il en confie la gestion donc la rentabilité, les revenus immédiats à divers secteurs privés.

- Si l'on effectue quelques additions, il apparaît à l'évidence que les secteurs privés font quelques bénéfices (A-M-A, soit Argent-Marchandise-Argent) dont une partie va à l'État sous forme d'impôts, de charges sociales, de devises et de taxes. L'ensemble de la T.V.A. que l'État prélève sur la vente des appareils de diffusion et de reproduction représente à lui seul plus que tout le budget du Ministère de la Culture affecté à la musique. Alors à combien chiffrer l'ensemble de ses rentrées ? Quant au compositeur, percevant quelques droits et commandes, il versera sa petite part d'impôts, de caisse de retraite et parviendra de moins en moins à vivre de sa musique, lui qui aura parce que vivant, au nom de la culture éternelle, justifié, entretenu et fait fructifier le circuit de production-diffusion qui l'exploite.

Cette rentabilité économique fonctionne par l'ensemble des produits et sous-produits musicaux et technico-commerciaux, musique classique, opéra, variété, jazz, pop, … cassettes, magnétophones, platines… Il faut calculer également que pour tout compositeur éteint depuis plus d'un demi-siècle, les secteurs privés fonctionnent et gèrent sans droits d'auteur. Debussy doit largement compenser par son rapport en devises les parts de droits des tubes de l'été. Enfin, c'est une évidence à rappeler, les grandes maisons de disques, d'éditions et de hi-fi sont étrangères et de type multinational.

- « *l'aspect de la monnaie ne trahissant point ce qui a été transformé en elle, tout, marchandise ou non, se transforme en monnaie. Rien qui ne devienne vénal, qui ne se fasse vendre ou acheter ! La circulation devient la grande cornue sociale où tout se précipite pour en sortir transformé en cristal monnaie. Rien ne résiste à cette alchimie, pas même les os des saints, et encore moins des choses sacro-saintes, plus délicates, res sacro-sanctae, extra commercium hominum (choses sacro-saintes, en dehors du commerce des hommes). De même que toute différence de qualité entre les marchandises s'efface dans l'argent, de même lui niveleur radical, efface toutes les distinctions. Mais l'argent est lui-même marchandise, une chose qui peut tomber sous les mains de qui que ce soit. La puissance sociale devient ainsi puissance privée des particuliers. Le prix est le nom monétaire du travail réalisé dans la marchandise.* » (L.1).

Dans ce partage des fonctions des possesseurs des moyens de production et de distribution, le compositeur, générateur du circuit, voit son produit devenir marchandise sans aucun contrôle possible de sa part, l'État par ses crédits fondant plutôt la valeur d'usage de la musique et le secteur privé pour ses bénéfices plutôt la valeur d'échange. Ces rapports ne peuvent qu'être conflictuels, la progression des techniques entrant en contradiction violente avec les rapports de production et de distribution, avec les moyens et les normes, les limites convenables à ces rapports. Pour le circuit quelle meilleure définition du compositeur que celle-ci : "*la transformation de l'argent en capital exige donc que le possesseur d'argent trouve sur le marché le travailleur libre, et libre à un double point de vue. Premièrement le travailleur doit être une personne libre, disposant à son gré de sa force de travail comme de sa marchandise à lui ; secondement il doit n'avoir pas d'autre marchandise à vendre; être, pour ainsi dire, libre de tout, complètement dépourvu des choses nécessaires à la réalisation de sa puissance travailleuse*" (Capital L.1).

Alors deux questions importantes pour notre avenir de musicien sont à examiner brièvement : quels sont les statuts de la musique (s) et du compositeur ?

a) la marchandise :

Le tableau précédent posait la musique comme marchandise. Mais quelle musique et depuis quand ? Brièvement on peut dire que à compter du 16ème la musique qui appartenait plus à Dieu qu'aux hommes est laïcisée, paganisée même par l'introduction des instruments. L'économie "musicale" est de type naturel (et féodal) au sens où la production musicale répond directement à la demande, aux besoins et non aux impératifs d'un marché. Les produits musicaux passent directement dans la consommation sans entrer dans la circulation à titre de marchandise. Le compositeur est dans une sorte de sevrage. Il échange son temps de travail contre son entretien. C'est un circuit fermé.

Aux 17ème et 18ème siècles, la circulation devient marchande : M-A-M (Marchandise - Argent – Marchandise). Les apports techniques :

- bond en avant des instruments, division du travail par la répartition des pupitres dans l'orchestre, apports formels
- naissance de l'opéra, de l'harmonie…, rapports sociaux
- construction des privilèges,

font passer la musique au statut de l'économie marchande où la valeur d'échange va prédominer suivant en cela le mouvement de la société avec un sensible décalage. La musique dans le cadre des nationalismes devient marchandise produite pour l'échange. Mais la consommation exclusivement "en temps" de la musique (on ne jouait pas alors la musique des siècles précédents) d'un compositeur et de ses confrères proches maintient le compositeur dans une dépendance importante. C'est lui comme producteur qui se loue forfaitairement et non sa musique. Du 17ème au 19ème l'échange passera du compositeur à l'œuvre et à la partition.

- « *la circulation des marchandises est le point de départ du capital. Il n'apparaît que là où la production marchande et le commerce ont déjà atteint un certain degré de développement. L'histoire moderne du capital date de la création du commerce et du marché des deux mondes au 16ème siècle.*

- *la forme immédiate de la circulation des marchandises est M-A-M (Marchandise- Argent - Marchandise), transformation de la marchandise en argent et re-transformation de l'argent en marchandise, vendre pour acheter. Mais à côté de cette forme, nous en trouvons une autre, tout à fait distincte, la forme A-M –A (Argent- Marchandise -Argent) transformation de l'argent en marchandise et transformation de la marchandise en argent, acheter pour vendre. Tout argent qui dans son mouvement décrit ce dernier cercle se transforme en capital, devient capital et est déjà par destination capital.*

Acheter pour vendre, ou mieux, acheter pour vendre plus cher. A-M-A (Argent - Marchandise - Argent), voilà une forme qui ne semble propre qu'à une seule espèce de capital, au capital commercial. Mais le capital industriel est aussi de l'argent qui se transforme en marchandise, et, par la vente de cette dernière, se retransforme en plus d'argent. Ce qui se passe entre l'achat et la vente, en dehors de la sphère de circulation, ne change rien de cette forme de mouvement. Enfin, par rapport au capital usuraire, la forme A - M - A' est réduite à ses deux extrêmes sans terme moyen : elle se résume, en style lapidaire, en A - A', argent qui vaut plus d'argent, valeur qui est plus grande qu'elle-même.
A - M - A' est donc réellement la formule générale du capital, tel qu'il se montre dans la circulation. » (L.1)

Au 19ème , la musique entre dans la circulation capitaliste A- M- A'.
Trois dates sont révélatrices :

- 1852 : création de la Société d'Auteur, compositeurs et Éditeurs de Musique (pour une répartition des droits d'auteur).
- 1853 : création de l'orchestre "bourgeois" Pasdeloup
- 1853 : création de la notion d'avant-garde opposée en art à contemporain. Cela juste après le coup d'état de Napoléon III.

Rappelant la définition du capital :
" *le capital ne consiste pas dans le fait que du travail accumulé sert au travail vivant de moyen pour une nouvelle production. Il consiste en ceci que le travail vivant sert de moyen au travail accumulé pour maintenir et accroitre la valeur d'échange de celui-ci*"
et le fait que les orchestres diffuseront dorénavant plutôt la musique du passé que la musique de l'époque, le compositeur est devenu salarié, créateur de plus-value sur le capital de ses collègues défunts.
Dès lors, le fonctionnement du circuit, la gestion des valeurs d'usage et d'échange chercheront à accroitre la valeur du capital musique du passé, luttant idéologiquement contre la musique contemporaine, lui accordant un développement contrôlé, et de ses audaces, et de ses revenus. Sera reconnu compositeur celui que les circuits de production et de diffusion, État ou privé, auront reconnu comme valeur, comme producteur de valeur.

La S.A.C.E.M. représente bien le côté rêve de la bourgeoisie (progressive existant encore au 19ème). Dans une même société (association) sont réunis les éditeurs (commanditaires, gestionnaires) et les producteurs-compositeurs dépendants des premiers. A noter que cette société de perception de droits mêlait dès cette époque à cette fonction utile, celle de régulateur du circuit et d'organisation de défense contre les utilisations libres, la loi de 1793 étant un peu large, s'adaptant à l'évolution de la société et de la musique au coup par coup de jurisprudences jusqu'en 1957. L'absence de protection légale efficace a contraint les auteurs à s'adresser à cette société, lui déléguant leur pouvoir, lui forgeant ce monopole impressionnant (accepté par l'État), ce pouvoir privé et discrétionnaire qui est désormais le sien dans sa représentation de nos intérêts.

b) le compositeur :

" *Au fond du systèmes capitaliste il y a donc la séparation radicale du producteur d'avec les moyens de production. Cette séparation se reproduit sur une échelle progressive dès que le système capitaliste s'est une fois établi ; mais comme celle-là forma la base de celui-ci, il ne saurait s'établir sans elle. Pour qu'il vienne au monde, il faut donc que, partiellement au moins, les moyens de production aient déjà été arrachés, sans phrase aux producteurs, qui les employaient à réaliser leur propre travail, et qu'ils se trouvent déjà détenus par les producteurs marchands, qui eux les emploient à spéculer sur le travail d'autrui. Le mouvement historique qui fait divorcer le travail d'avec ses conditions extérieures, voilà donc le fin mot de l'accumulation appelée "primitive" parce qu'elle appartient à l'âge préhistorique du monde bourgeois.*
L'ordre économique capitaliste est sorti des entrailles de l'ordre économique féodal. La dissolution de l'un a dégagé les éléments constitutifs de l'autre.
Quant au travailleur, au producteur immédiat, pour pouvoir disposer de sa propre personne, il lui fallait d'abord cesser d'être attaché à la glèbe ou d'être inféodé à une autre personne; il ne pouvait non plus devenir libre vendeur de travail, apportant sa marchandise partout où elle trouve un marché, sans avoir échappé au régime des corporations, avec leurs maîtrises, leurs jurandes, leurs lois d'apprentissage, etc…Le mouvement historique qui convertit les producteurs en salariés se présente donc comme leur affranchissement du servage et de la hiérarchie industrielle.

De l'autre côté, ces affranchis ne deviennent vendeurs d'eux-mêmes qu'après avoir été dépouillés de tous leurs moyens de production et de toutes les garanties d'existence offertes par l'ancien ordre des choses.
L'histoire de leur expropriation n'est pas matière à conjecture : elle est écrite dans les annales de l'humanité en lettres de sang et de feu indélébiles." (L.1)

La musique a été "libérée" avant le compositeur. Elle fut marchandise dès le 17ème, lui ne devient salarié qu'au 19ème. Il a fallu en effet attendre que toute l'organisation de diffusion et de distribution passe aux mains de la bourgeoisie pour que soit organisé le marché de la musique sur l'exploitation du capital musique libre de droit constitué de l'accumulation des produits des siècles passés.
Tout un réseau de hiérarchie (maîtres), de fonctions (professeurs), a dès lors été créé pour relier organiquement, au nom de l'art et de l'argent, le compositeur du présent à la musique du passé. L'écart esthétique ne pouvait être important sans casser l'harmonie du marché. Le compositeur avait pour fonction de refaire à la manière de, afin de répondre à la demande issue de la consommation des œuvres classiques. S'il innovait, il ne pouvait le faire (sous contrôle des critiques-régulateurs) que pas à pas afin d'éviter une rupture avec le bon goût, le bon ordre, permettant ainsi par des audaces-tampons de maintenir un lien avec le capital musique. Il est à noter que le compositeur était totalement dépendant du système. Il était le moyen pensant-créateur mais il n'avait pas de moyens.
Sa fonction était de faire un produit, une partition manuscrite, qui en elle-même était l'élément essentiel mais qui par elle-même ne pouvait acquérir une existence sociale, c'est-à-dire être jouée en concert. C'est le système de distribution dans son procès de travail, de réalisation, par le travail des autres salariés, instrumentistes, chef, typographes…, qui fait que la partition devient une marchandise échangeable.

"*Les travailleurs parcellaires ne créent pas de marchandises. Ce n'est que leur produit collectif qui devient une marchandise.*" (L.1)

La production d'instrumentistes par les conservatoires et le développement formel de l'écriture entrainant et entrainé par la progression remarquable de la virtuosité, crée une rupture interne dans l'identité du compositeur : à la limite il put jouer encore sa musique pour instrument soliste, mais il ne joua plus celle des autres.

Le terme de musicien reconnaît dorénavant deux fonctions différentes : le compositeur et l'instrumentiste, un moyen de reproduction "intellectuelle" et un moyen de reproduction "manuelle". Ainsi non seulement le compositeur perdait une source de revenu, mais aussi son dernier moyen de production-reproduction indépendant, puisque soliste il pouvait se jouer selon son bon vouloir. Cette coupure s'est considérablement accentuée et radicalisée au 20ème, sous une double action :

- premièrement, du fait du développement formel de l'écriture, des jeux spéculatifs d'écriture où la théorie s'est détachée d'une pratique théorique et sociale, ouvrant grandes les portes à l'empirisme et au métaphysique (quel meilleur exemple du principe d'identité chère à la vieille métaphysique où toute chose est identique à elle-même, que le sériel qui par ailleurs fit pivoter l'écriture sur son axe, reprenant des principes d'écriture tel le miroir de la Renaissance, sans transformer le signe),

- deuxièmement, du fait de la prise de pouvoir économique par les moyens de reproduction (enregistrement-diffusion), permettant par les diverses interprétations (critiques-régulateurs toujours présents), de vendre diverses reproductions d'une même œuvre. C'est d'ailleurs une idée merveilleuse, le rêve presque réussi du"quand y en a plus, y en a encore". En effet le capital accumulé et mort ne pouvant se développer lui-même, il suffisait de le multiplier par lui-même, sous couvert de nouvelles versions musicologiques et de nouvelles interprétations.

Trois résultats à cela :

1) mise en fonction d'un dispositif idéologico-économique efficace pour lutter et retarder la chute (tendancielle) du taux de profit : ne plus vendre un produit musical, mais une perception issue d'une interprétation particulière.

2) cet afflux nouveau de profits provenant d'un travail vivant (l'interprétation) sur du travail accumulé (les partitions) réduits l'intérêt que le secteur privé trouve à la plus-value que le travail du compositeur vivant apporte à la musique accumulée. Le compositeur, le producteur, produit une plus-value moindre que le reproducteur- multiplicateur, car le compositeur pour rendre de la plus-value doit un minimum être du circuit, c'est-à-dire que sa production doit un minimum être gérée et diffusée dans le circuit. Il est évident que pour maintenir un taux compétitif il y a peu d'élus, élus qui perçoivent des bénéfices. (Mais ce n'est pas l'importance des revenus ou le fait d'être ou non sous contrat d'exclusivité avec un éditeur qui fonde le statut de compositeur comme salarié, c'est le fait que son travail vivant, s'exprimant ou non sous forme de marchandise, justifie et valorise la musique-capital.)

3) le compositeur ne vend pas sa force de travail, il vend son temps de vie. Bien que ne succombant pas sous les cadences infernales (au sens harmonique), le compositeur est un générateur de plus- value absolue dont le taux de profit plus ou moins élevé est en rapport direct avec l'insertion, la fonction que lui accorde le circuit de distribution.

Aussi, depuis 1970 peut-on noter un désintérêt des maisons pour le contemporain, entraînant une absence de production de disques. L'absence de diffusion agit sur l'information et la formation du public, donc idéologiquement et économiquement, le public achetant et consommant ce qui est vendu.

C'est le cycle vicieux de la récession réalisé par les multinationales.

Ce pouvoir de la reproduction (qui entraîne une écoute passive, en temps différé dans son fauteuil et sans voir les artistes) produit, par le jeu de la mise à prix et de la concurrence entre les interprètes, l'envie d'aller voir les vedettes jouer en direct. Aussi, alors que dans un premier temps, séduits par la vraie-fausse-fidélité de leur chaîne, les auditeurs consommaient chez eux, assiste-t-on aujourd'hui à une progression spectaculaire du public des concerts. La reproduction n'a pas tué la représentation. Elle l'a amplifiée (alors que la reproduction s'annule elle-même, se consomme dans sa propre reproduction. Mais la massification d'un public payant incite les programmateurs à surtout chercher à le satisfaire.

En conséquence le contemporain est peu pratiqué dans ces murs construits par l'État et dédiés à Euterpe. Pour clore cette légère digression que nous reprendrons à propos des droits d'auteur, je poserai à mes risques ces deux calembours :

- le terme de la circulation des marchandises, de l'enchaînement des marchandises est l'or. Ainsi, certains instrumentistes possèdent-ils des voix, des flûtes, des disques d'or…
- que veut dire usure ? Ce mot est prodigue de dynamique interne, de contradictions qui s'épanouissent, d'humour. C'est un mot image-fétiche du capitalisme.

  Usure : - intérêt de l'argent, prix du temps. (ce qui au Moyen-Age était interdit par l'église car le temps appartenait à Dieu, et était précédemment banni par les grecs).
  - détérioration que produit l'usage, le temps.

Or qu'est-ce qu'un disque sinon une mémoire indépendante, un moment de temps que l'on peut revivre, (un refus du temps momentané souvent), et qui dans sa répétition, dans son usage, dans sa valeur d'usage s'amoindrit, par la détérioration progressive de sa matière. L'usure-vente du temps musical se consomme dans son usage consommation-répétition et renait de ces cendres sous une forme semblable de cire. C'est un cycle d'éternel retour.

Mais en fait le produit neuf est identique au produit usagé. Il n'ya donc pas vente, mais location ! L'usure ainsi ne s'use pas. (Elle est même entretenue et développée par les retombées des formes de représentation.
Si l'on sort d'un concert assuré que l'artiste, la vedette est aussi bonne ou meilleure que ses concurrents, on achètera résolument ses disques jusqu'au jour où un "critique-régulateur" montrera le bon chemin) … Ce phénomène de prêt de temps, de vente de temps est extrêmement intéressant à développer (mais on traitera cela une autre fois).

Ainsi le compositeur "salarié" ne peut-il espérer vivre que de commandes ou de miettes. Et dans ce cas il est encore l'otage, il est encore utile au circuit, car d'accord ou pas il participe au circuit.
S'il est instrumentiste, il jouera le répertoire. S'il est enseignant, il formera des consommateurs, des producteurs et des reproducteurs. S'il est administratif, il gérera la distribution à la radio, dans des maisons de disques, dans des journaux… Si l'on veut être, dès que l'on est, c'est dans le circuit.
Hors du circuit, rien, pas de moyens de reproduction suffisants, pas d'orchestre, pas de soliste international, pas de publicité… Ce n'est pas l'évolution des techniques, des forces de production, c'est le niveau économique, industriel, multinational du circuit de diffusion-distribution utilisant ces techniques qui interdit dans sa cohérence tout retour à l'artisanal, à l'amateur, à la pratique indépendante, à la consommation libre de droit.

C'est donc des techniques mêmes utilisées par le circuit que naissent les possibles. Ce sont ces moyens techniques de produire la reproduction qui déviés de leur fonction, détournés de leur pratique économique, sont les instruments de la composition, de la musique électroacoustique. Nous, compositeurs électroacousticiens, avons renversé, réformé la valeur de ces moyens comme moyen de production au service des créateurs. Sommes-nous par ce fait en dehors du circuit ? Non, mais nous en sommes indépendants. Nous y participons contre la volonté des actionnaires du circuit, puisque seul ce circuit existe, mais en y développant notre propre réseau de diffusion et d'échange issu de nos moyens de production. Le circuit, blindé d'antibiotiques, ne parvient plus à nous éliminer comme organisme étranger, il est même contraint idéologiquement et politiquement d'accepter et de compter avec notre existence, notre particularisme de compositeur, mais il rejette de ses réseaux de distribution nos produits, leur refusant ainsi le statut de marchandise.
Rapidement, la réaction au corps étranger se manifeste ainsi :

Le circuit est bicéphale. L'État apporte, nous l'avons vu, tous les moyens de production (conservatoire, école), de diffusion (orchestre, opéra, radio, télévision…) et de formation du public (enseignement, action culturelle). Il faut rappeler que l'État n'est pas seul à fournir les crédits, nombre des organismes cités n'existeraient pas sans les budgets des collectivités locales. C'est pourquoi nous appelons cette tête-là, la puissance publique. Mais il faut souligner que le rapport de force est du côté de l'État, qui a l'immense pouvoir du monopole des radios et télévisions nationales et celui sur la ville capitale, Paris, centralisée et ministéralisée. Ainsi les rapports Villes/État deviennent-ils rapports Province/Paris, sources de nombreuses et démocratiques contradictions. L'État à Paris, au nom de ses principes issus de 1789, tels liberté et égalité, ne peut pas interdire des tendances, exclure des artistes. L'État impose donc notre droit à l'existence, laissant à la puissance privée le privilège de déterminer notre existence dans le circuit économique. A notre musique l'Etat attribue valeur d'usage. L'autre tête, la puissance privée, est constituée de beaucoup de têtes qui se tapent les unes sur les autres. C'est exemplairement le circuit capitaliste, où les gros avalent les petits etc…, circuit créateur de contradictions généralement non démocratiques mais nombreuses. Un consensus entre eux pourtant : que le compositeur électroacousticien existe, peu importe, puisque de toute façon il produit gratuitement pour eux de la plus-value, mais qu'il ne soit pas question de diffuser ses produits.

Gérant les moyens de diffusion mis à disposition par l'État (qui, ne l'oublions pas, y trouve plus que son comptant en bénéfices), ces gros refusent à notre musique la valeur d'échange, et conséquemment le statut de marchandise.
Pire et plus, ils utilisent, ils font jouer la musique instrumentale contemporaine, peu diffusée mais marchandise à part entière, contre la musique électroacoustique. De l'économique on passe à l'idéologie.
Mais arrêtons là, hélas pour moi, provisoirement. Néanmoins, avant de souligner quelques spécificités tout à l'avantage, cette fois, de la musique électroacoustique mais aussi quelques contradictions, après cette incursion dans l'économique, il est intéressant de regarder brièvement les nouveaux rapports tutélaires de la loi de 1957 dans ce circuit économique qui a pris le pouvoir de diriger la(les) musique(s) selon ses intérêts à l'ombre des lois de 1793.

Reprenons, revenons à notre auteur C. Colombet.
Le droit d'auteur est constitué de deux faces, le droit moral et le droit patrimonial depuis la loi du 11 mars 1957 où prévalut la thèse dualiste contre la thèse unitaire.
Cette dernière posait d'après M. Nast que les "*œuvres sont l'industrie intellectuelle elle-même et non pas les produits de cette industrie*". Cette définition entraînant à des complications évidentes d'exploitation commerciale et de répartition dans les droits patrimoniaux entre conjoints.
La thèse dualiste où il apparaît clairement que "*…les œuvres sont bien les produits de l'industrie intellectuelle, le résultat d'un travail…*" l'emporta donc et prit force de loi.

Au commencement fut donc le principe que le droit d'auteur ne protège pas les idées – « *la pensée reste dans le domaine inviolable des idées* » (G. Pouillet), et que le droit d'auteur porte en lui deux valeurs :

a) le droit moral d'auteur qui est droit attaché à la personne, perpétuel, inaliénable, imprescriptible, insaisissable, non discrétionnaire, qui est droit de divulgation (donc les droits patrimoniaux), qui est droit au respect du nom, droit au respect de l'œuvre, droit de repentir ou de retrait. Le droit moral est extrapatrimonial.

b) le droit patrimonial, lui, est composé :

- des droits de représentation. L'article 27 dit : "la représentation consiste dans la communication directe de l'œuvre au public, notamment par voie de récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, diffusion par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons ou des images, projection publique, transmission de l'œuvre radiodiffusée par le moyen d'un haut-parleur et éventuellement d'un écran de radio-télévision placé dans un lieu public".

Ce qui suscite les notions de communications directe ou indirecte avec le public, de représentation en temps réel ou différé, d'un espace et de plusieurs espaces de consommation.

- des droits de reproduction. Selon l' article 28 paragraphe 1 de la loi du 11 mars 1957 *: « la reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte; ces procédés sont d'une infinie variété : leur point commun est que, dans le langage du législateur, ils mettent le public en contact indirect avec l'œuvre, par opposition à la représentation qui place ce même public en contact direct avec l'objet de la création. Le droit de reproduction pose essentiellement trois problèmes qui touchent au mode de reproduction, à l'objet reproduit, enfin à la destination de la reproduction* ».

- des droits de suite, c'est-à-dire pour l'auteur, et pour ses héritiers jusqu'à 50 ans après sa mort, le droit de percevoir les droits.

Enchaînons les formules :

1. l'idée n'est pas protégée, l'œuvre est protégée.
2. la protection de l'œuvre garantit à l'auteur le droit moral sur son œuvre, droit qui ne rapporte aucun revenu, et les droits patrimoniaux qui lui assurent un revenu proportionnel à l'exploitation de sa composition.
3. le droit de reproduction et de représentation sont perçus par l'intermédiaire obligatoire de Sociétés d'Auteurs privées. Celles-ci ont le monopole de la perception pour au moins deux raisons :
   - sur le plan national : en France les contrats forfaitaires passés entre les radios et la S.A.C.E.M. par exemple obligent l'auteur à s'affilier à la S.A.C.E.M pour percevoir ses droits de diffusion. En effet les radios ne versent pas directement ses droits au compositeur, mais elles versent forfaitairement pour toute l'année, pour toutes les musiques, une enveloppe à la S.A.C.E.M, charge à celle-ci de la repartir selon ses critères (contrôle du compositeur, néant).
     Ce fonctionnement fait que la S.A.C.E.M perçoit des droits pour des compositeurs qu'elle ne représente même pas, droits qu'elle garde par devers elle. Cette centralisation en une seule Société décharge l'État et les utilisateurs du travail de répartition, de calcul de charges sociales et autre et apporte au Ministère des Finances la connaissance précise des revenus annuels.
   - sur le plan international, le monopole national des sociétés (excepté pour les États-Unis et la R.F.A où il y en a deux) leur assure, selon des accords réciproques et en accord avec la Convention internationale de Berne, la perception dans tous les pays des droits d'exécution. Par exemple ceux d'un compositeur français interprété au Japon dont les droits sont ainsi produits par les instrumentistes japonais. C'est exactement la formule des multinationales. Rêvons quelques instants sur les balances commerciales, l'importance des devises échangées et des intérêts bancaires de ces sociétés d'auteurs…

4. la forme marchandise a une double face : la valeur d'usage et la valeur d'échange. Nous avons vu précédemment que la première était établie majoritairement par la puissance publique et la seconde par la puissance privée. Aussi (cf. le schéma) une œuvre musicale ne devient-elle totalement marchandise que par le circuit de distribution, sa valeur issue de la pratique sociale de l'échange (où dans ce domaine comme beaucoup d'autres, la demande est manipulée pour correspondre à une offre déterminée, ce qui s'appelle aussi le matraquage) dans le processus de la consommation. L'œuvre musicale, en tant que produit de consommation, échappe donc totalement au compositeur.

Plus son produit ne devient marchandise consommable et consommée que par la transformation de son produit, réalisée par le travail d'autres salariés. Son produit, fraction du grand capital musique accumulée, n'accède à la forme ultime de la marchandise qu'au travers de la division du travail (je rappelle que l'expression marchandise à propos de la musique est utilisée comme terme économique et qu'elle ne sous-entend aucune réduction ou connotation dépréciatrice et de l'œuvre et de l'auditeur).

Ainsi le rapprochement des définitions :

$$\text{droit d'auteur} = \frac{\text{idée non protégée}}{\text{œuvre protégée}}$$

$$\text{droits du créateur} = \frac{\text{droit moral}}{\text{droit patrimonial}}$$

$$\text{marchandise} = \frac{\text{valeur d'usage}}{\text{valeur d'échange}}$$

éclaire parfaitement la fonction de la législation de 1957 qui comme elle le dit elle-même "*tient compte des conditions techniques et économiques nouvelles et aussi des nouvelles formes d'art surgies depuis la législation révolutionnaire*". En fait la loi de 1957 entérine, codifie et protège le pouvoir absolu des circuits de distribution, d'allégeance et la totale dépendance de la musique et du compositeur aux réseaux commerciaux, justifie la musique d'être et devenir selon les règles, selon la loi du profit.

(Une question annexe semble importante pour le proche avenir de certains : un programme de composition automatique, un processus de génération ou composition, toute constitution de chaînes logiques appartiennent-ils au domaine de l'idée ou à celui de l'œuvre ? La loi n'a pas prévu à ce point l'évolution des techniques depuis 179 ! Mais ce problème, proche des angoisses métaphysiques et quelques-unes relatives à l'écriture, à la trace, est fécond de passionnantes réponses politiques et esthétiques à débattre ultérieurement).

Le compositeur de musique instrumentale ne produit pas une marchandise achevée, ne contrôlant pas, ne disposant pas de la diffusion de son œuvre. L'œuvre, la partition manuscrite est matière première. Il lui faut être sujet et objet du travail d'autres. Ce travail produit seul la réalité sociale, l'existence objective de l'œuvre produisant pour la consommation. Ce travail est permis par l'exploitation de type plus-value absolue, de type sans limite du temps de travail. Ainsi l'auteur lâche-t-il la proie pour l'ombre. Le Droit lui accorde le droit moral de ne pas lancer sa matière première dans le circuit de production-distribution qui l'exploitera hors de son contrôle ou de l'y lancer et de percevoir sous couvert des droits patrimoniaux la fraction de revenus que le circuit consentira.

La loi lui présente un fallacieux miroir où il se voit propriétaire de son œuvre même si cette œuvre lui a été commandée et achetée. Mais propriétaire de quoi, puisque son œuvre n'a aucune valeur économique et sociale tant qu'elle n'entre pas dans le circuit. A noter un point particulièrement important : les revenus droits d'auteur ont une provenance identique à la T.V.A ; c'est en effet le dernier utilisateur qui les honnorent, en l'occurrence l'auditeur. L'auteur ne perçoit donc aucun revenu, aucune fraction sur les bénéfices réalisés dans les étapes intermédiaires du circuit. En fait il produit et fournit de la matière première gratuitement au réseau producteur de la distribution qui lui produit et détermine la consommation de la musique marchandise qui elle produit le droit d'auteur. Ainsi le compositeur crée-t-il la matière première, le point de départ du procès de la marchandise, le premier rapport de la forme simple où xA = yB… qui prendra au cours du circuit, forme de valeur générale pour aboutir à la forme argent.

Enfin, considérant les éléments du capital productif musique :
(1) matières premières à transformer,
(2) machines, énergies, batiments (fixe),
(3) entretien des ouvriers (variable)
et leurs variations, il est évident,
la part des ouvriers instrumentistes (3) n'étant pas en déclin
et l'entretien du capital fixe (2) ne tendant pas à décroître,
que restrictions et économies se situent en (1) dans le stock des matières premières.
Ainsi revenons-nous pour finir au point évoqué précédemment.

Pour retarder la chute du taux de profit, le Circuit, au gré des modes qu'il provoque, développe sui-generis son capital musique accumulée par auto-reproductions sous forme d'une multiplication maximum des interprétation d'une œuvre, devenue matière première, au détriment de la musique contemporaine dont une fraction seulement de matière première est intégrée au stock comme justification du système présent et accumulation pour l'avenir proche et comme liaison organique obligatoire entre les deux formes de capital.

D) De la forme marchandise a propos de la musique électroacoustique

Cette dépendance de la musique instrumentale contemporaine aux circuits économiques pour non-possession et contrôle des moyens de production est radicalement inversée dans le cas de la musique électroacoustique. Cette dernière en effet n'utilise pas les moyens de la musique instrumentale traditionnelle, du moins ceux qu'elle accepte de "prêter" de-ci de-là. Elle utilise comme moyens ceux-là même qui contrôlent économiquement politiquement la musique instrumentale, c'est-à-dire les moyens de reproduction et de diffusion.
Ces moyens techniques, devenus instruments par la pratique des compositeurs électroacousticiens, outre qu'ils bouleversent et transforment radicalement la musique, la fonction, l'esthétique, la pratique… (nous ne développerons pas présentement ce thème), cette pratique instrumentale des techniques renverse le schéma classique de la production et place aux mains et à la tête du compositeur les moyens de production et de diffusion. Considérons rapidement les 4 éléments de la réalité économique : production/distribution-circulation/échange-répartition/consommation.

Le compositeur électroacousticien, possesseur des moyens de production-reproduction-diffusion gère tout le circuit. Il est son propre éditeur, son propre organisateur de concert, son propre interprète sur ses haut-parleurs propres. Le studio, la pratique musicale et économique, peuvent être ou personnels ou collectifs.
Mais si des circuits de production différents d'intérêts et de dimensions économiques peuvent coexister, il ne peut y avoir partage du circuit de diffusion-distribution. Il ne peut exister que deux formes de diffusion :

1. la gestion directe du producteur au consommateur en des marchés marginaux.
2. la gestion indirecte, laissée au soin du circuit officiel, qui réclame alors des gages et exige toutes licences. Car la réalité est là, et nous compositeurs travaillons au sein d'un mode de production éminemment capitaliste. Et la CONTRADICTION essentielle, pleine de nombre de contradictions et de tous les dépassements et combats à réaliser, est en cela que notre système de production est politiquement et idéologiquement en opposition radicale avec le système social de distribution. Aussi sommes-nous davantage l'Avant-garde de la pratique musicale que l'avant garde musicale, fondamentalement ancrés que nous sommes dans notre temps.

Que nous révèlent ces deux formes de diffusion :

1. la gestion directe fonde théoriquement, idéologiquement et politiquement notre expression musicale. Notre relation au public, nos modes (économique, technique) et nos formes (formes de concert, d'interprétation) de diffusion, sont preuves et faits de communication et de réponse à une demande musicale existante. Mais cette pratique en temps réels dans un espace unique limite socialement la portée de la circulation de notre musique.
2. la gestion indirecte, par le Circuit de distribution, est la seule capable de réaliser cette grande circulation. Ainsi une seule diffusion radio assure plus d'auditeurs que cent concerts. Mais alors, s'en est fini du rapport, du contact avec l'auditeur et la musique doit se plier aux normes et aux catégories définies. C'est une pâle image acoustique qui en est diffusée dans des horaires nocturnes, classée comme produit élitaire pour l'usage de catégories sociales exclusives.

Alors s'effectue un glissement idéologique, l'œuvre électroacoustique devient élitaire par le système de diffusion, elle qui est à l'opposé vie, réalité et expression concrète. (Pour un même nombre d'auditeurs, l'auteur aura plus de revenus pour cent concerts que pour une diffusion radio, mais quelle différence dans la qualité d'heures de travail !)

N'étant ni illuminé ni manichéiste, je me dois de souligner que les compositeurs électroacousticiens ne forment ni "une grande famille", ni une catégorie cohérente, musicalement et politiquement.

Cela serait musicalement et intellectuellement d'une grande tristesse et d'un énorme danger idéologique. Que voudrait alors dire expérimental ?

Il ne faut pas que les contraintes économiques soient remplacées par des contraintes-pressions politiques. De plus les hommes vivent leurs contradictions et aliénations et comme bon leur semble et comme leur fonction dans la société les y porte. Le droit de conscience est libre. En tant que consommateur, j'aime toutes les musiques, même la musique de beaucoup de confrères que je n'apprécie guère et inversement.

Ceci dit, il faut souligner principalement deux problèmes issus de la grande contradiction :

- alors que le compositeur électroacousticien produit et gère son œuvre, que celle-ci existe concrètement, achevée, cette œuvre dans le circuit de gestion directe à circulation réduite devient objet d'échange dans un circuit économique clos, où finalement sa valeur d'usage est prépondérante à sa valeur d'échange. Cette œuvre qui a toute l'apparence d'une marchandise n'en a pas la valeur.

Et cette valeur ne peut venir que du rapport, des rapports d'échanges de sa confrontation avec les autres marchandises dans la "grande cornue sociale". "*Comme valeurs d'usage, les marchandises sont avant tout de qualité différente, comme valeurs d'échanges de quantité différente*". La gestion directe si elle met en valeur les spécificités musicales et la qualité de la communication, ne peut susciter par l'onde de retour de la consommation une production importante.

La logique de la marginalisation est la disparition.

- la gestion indirecte à grande circulation, par la production suscitée par la consommation, par l'affirmation des différences, par la pratique et la consommation suscitées par la production permet seule de fonder dans la pratique sociale, non un système, mais les éléments d'une expression et d'une communication musicale générale pour tous. "*La collectivité est nécessaire pour établir les valeurs dont l'unique raison d'être est l'usage et le consentement général ; l'individu à lui seul est incapable d'en fixer aucune*". F. de Saussure.

Notre souci n'étant pas de fonder une langue mais une expression symbolique, une espèce d'oralité libre, de discours sonore libéré, l'obligation de généralité en est fort réduite. Mais il est fondamentalement nécessaire pour le véritable développement de notre musique qu'elle ait accès, qu'elle utilise le grand circuit. Cela peut se faire ou par aliénation de notre part, se parer d'élitisme, de scientisme, jouant le jeu, ou par transformation radicale de la part du circuit qui ne peut venir qu'après une transformation radicale de la société.

En attendant, force-nous est de jouer avec les contradictions des circuits, de travailler le compromis, gardant la musique électroacoustique autant que possible des assauts de la normalisation, des pièges de la récupération, des égarements de la collaboration, quand bien même nous y sacrifions individuellement fréquemment.

Cette utilisation, cet accès ne sont pas donnés, mais gagnés par la lutte. Car le grand Circuit officiel s'il semble posséder tout pouvoir au plan national est contraint de négocier (cette justesse du mot) au plan international.

Et le compositeur électroacousticien, possesseur de ses moyens de production, a cette conscience aiguë que l'action et les échanges par-delà les frontières, dans le respect des particularismes et des choix esthétiques, est la force, l'angle d'attaque contre le Circuit.

Les multinationales au pouvoir dans le circuit, sont en concurrence interne sur les marchés nationaux et sont en opposition totale aux expressions culturelles nationales. Cette contradiction crée des brèches constantes idéologiques et économiques dans le système. Usant de ces contradictions, la musique électroacoustique œuvre comme cette chère vieille taupe (tout dans l'oreille !).

En effet le passage du national à l'international produit :

1. idéologiquement : l'affirmation que la musique électroacoustique est la seule forme musicale contemporaine à être marquée, imprégnée des cultures nationales. Chaque pays se reconnaît à l'écoute (pour preuve les Concours et Festival de Bourges), au son, au style, à la manière.
La technologie n'a pas nivelé les particularismes comme le sériel par exemple, mais mise en service, instrument de l'expression, de la communication musicale, elle a revalorisé l'espace sonore, la culture sonore des pays. (Ne pas confondre expression nationale et nationalisme).

2. économiquement : alors que la circulation en système clos national, réduisait la valeur d'échange et en conséquence la portée sociale de notre musique, celle-ci projetée, diffusée internationalement acquiert l'expression complète de sa valeur. (passage de qualité/quantité/qualité etc…) par la diffusion internationale, la musique électroacoustique accède au statut de marchandise et à la forme valeur que lui interdisaient le marché et le circuit national.
La lutte entre l'international et le multinational s'exprime et s'éclaire parfaitement dans la formule : la musique électroacoustique pas plus que le socialisme ne doit et ne peut être faite dans un seul pays. Je ne développerai pas plus (faute de pages) que les précédents ces fructueux rapports et contradictions, au courageux lecteur d'y jouer lui-même.

Mais avant de conclure, je soulignerai rapidement quatre points qui nous feront effleurer l'esthétique, le contenu et la forme, ce que je me suis interdit jusqu'à maintenant afin d'éviter des mélanges de niveau, des confusions de valeurs.

1. par l'action internationale, le circuit de distribution-diffusion est contraint à la négociation, et le sera de plus en plus. Il n'y a donc ni crise d'auteur, ni crise d'auditeur à ce jour (ce sont ceux qui en vivent, qui régulent le marché qui parlent de crise). Mais pour que cela soit fécond, encore faut-il que la pratique de la musique électroacoustique se développe au plan national, c'est-à-dire que son enseignement existe. A l'heure actuelle, trop peu de conservatoires, d'écoles de musique assument et assurent cette formation, et quand cela est quel en est le cursus, le programme. Il semble que plus qu'un problème économique, cela soit un problème politique. Voilà notre épée de Damoclès.

2. une des spécialités de la musique électroacoustique, qui entre évidemment en conflit avec le système économique du circuit, est qu'elle est art d'expression, de représentation. Elle est acte de communication. Toutes les formes de reproduction privilégiant l'écoute individuelle, l'absence de spectacle, est contraire et contrainte à sa réception. La répétition du disque exploite la mélodie, la mémoire ; cette écoute passive du disque use achète la mémoire du mélomane, consomme son temps présent immédiat, privilégie la répétition du temps écoulé, sécurise l'avenir. Elle est totalement contraire au plaisir de découverte de la musique, elle la réduit à des airs à siffler, elle la situe hors de l'espace et du temps de sa production (etc…).
Le concert de musique électroacoustique, ses rapports avec d'autres modes d'expression dans des spectacles, moments uniques et privilégiés, valorisent et fécondent communication et découverte, consciente et critique et osons de grands mots dans sa projection de découverte et de devenir plaisir contre la mort (etc…).

3. La musique électroacoustique ne refuse ni ne condamne la notion de beau. Je dirai même qu'au niveau de la forme, de l'articulation elle y recourt d'une certaine façon, c'est à dire sous angles nouveaux. Car il faut rappeler et affirmer que le Beau est relatif. La notion de beau est idéologique, déterminer par l'époque. Le beau serait immuable, constant, mais il n'existe pas de canon. (et grâce à Dieu, nous ne connaissons pas son visage !). Et justement les canons font évoluer le sens, la renaissance du beau. Le beau pouvait-il être semblable avant et après la première guerre mondiale ? Dada, le Surréalisme, les Futurismes…, ont à cette époque apporter des réponses.

Je dirai même que le Circuit, le disque, le matraquage exclusif de la tonalité européenne est une agression de la conscience, un viol qui s'efforce d'imposer la forme du beau. Néanmoins cette pratique accorde la liberté de choisir sinon les moyens ou plus exactement cette liberté si elle est réduite au niveau de la reproduction existe au niveau de la représentation (d'où l'importance culturelle de nos circuits de gestion directe !). Cette liberté est liquidée dans les régimes totalitaires qui décrètent un Beau et un Bien et éliminent tout ce qui se dépasse artistiquement par suppression du producteur.

Le beau est toujours en représentation, équilibre, mesure, démesure, déséquilibre ; le beau est choc, rapport, inattendu, découverte, réel, imagé, aussi personnel que la notion, le sens de l'amour…
Je ne suis pas idéaliste, mais j'aime bien cette révolte du jeune Hegel :
"*Tout ce qu'il y a de beau dans la nature humaine et que nous n'avions nous-mêmes transporté hors de nous (dans l'individu étranger Dieu, ne gardant pour nous que toutes les vilennies dont elle est capable), nous y reconnaissons de nouveau plein de joie notre œuvre à nous, nous nous l'approprions de nouveau, et par là nous apprenons à nous estimer, alors qu'avant, nous considérions comme nôtre uniquement ce qui pouvaient être qu'un objet de mépris*.
"Hegel "Theologische Judendschriften"

4. Je ne voudrai finir, sans dire en survol, combien la musique électroacoustique a transformé et transforme au cours de son développement la notion, l'écoute, la pratique de la musique, l'acte musical, et le fait musical. A l'évidence, les sémiologues et structuralistes parisiens et bien-pensants n'analysent pas notre musique, cette forme qui ne veut pas se plier à leur taxinomie furieuse, à leur réduction au non-sens, au non-historique.
U. Eco s'est posé le problème de la première articulation en musique concrète, mais pour l'évacuer immédiatement, prenant appui sur une définition esthétique particulière de 1958 (non-référence au sens, à la cause, la désastreuse "écoute réduite" schaefférienne).

N'entrons pas dans la grande discussion des systèmes symboliques. Mais la musique n'est pas une langue, c'est une “espèce“ de discours sonore et musical dont les termes n'entretiennent aucune relation bi-univoque.

Et dans la grande question du fond et de la forme, du sens, deux entrées semblent fécondes :
- du côté de l'analyse, la sémantique générative où les règles de formation de la représentation sémantiques sont logico-sémantiques et bien sûr le fait politique et économique
- du côté de la théorie, la pratique, l'expérimental, la composition.

Ainsi les auteurs venus réaliser leur musique au G.M.E.B. sont entrés dans les studios non pour y célébrer en blouse blanche une ésotérique cérémonie avant-gardiste ou chercher fortune, mais ils y sont entrés en tant "qu'homme social", conscient, avec leurs pratiques, leurs connaissances, une idée préconçue, celle de parler aux autres avec leur musique, leur moyen d'expression, et non seulement d'eux, mais aussi des autres, non seulement avec leurs propres sons et références culturelles, mais avec les sons de l'histoire des autres, de l'histoire.

Tant il est vrai que le compositeur et l'auditeur ne sont pas des machines vides
- mais des êtres vivants, réels, agissants, tributaires de leurs forces productives et du mode de relation qui y correspond, qui sont les producteurs de leurs représentations, de leurs idées.
- mais des êtres vivants dans la psyché, la sensibilité sont cristallisées et présentent une certaine unité (non forcément harmonieuse), résultats des conditions sociales : l'unité psychologique de "l'homme social", le relatif du beau.

Ainsi par le détour du sensible (et des homonymies françaises) évitant formalisme et déterminisme-dirigisme, la subtile dialectique entre forme et contenu musical se nourrit-elle du jeu des fonctions, des échanges et convergences, significations et qualifications entre sens de l'histoire et sens de la musique, réalisant ainsi les données, non d'un code, d'un système abstrait de création, d'un circuit fermé de communications mais fondant la musique comme telle occupe et joue un rôle dans les relations sociales et donc culturelles.
Cela tombe sous le sens.

"*Non seulement dans la pensée, mais avec tous les sens, l'homme s'affirme dans le monde objectif*".
"*Les sens sont devenus directement dans leur praxis des théoriciens. Ils se rapportent à la chose pour la chose, mais la chose elle-même est un rapport humain objectif à elle-même et à l'homme et inversement* ". K.M.

E) Final provisoire en interrogation

" *On voit que le moment d'une crise est venu, lorsque s'approfondissent la contradiction et l'opposition entre les rapports de distribution, partant l'aspect historique défini des rapports de production correspondants et les forces productives, la capacité de production et le développement de leurs agents. Le développement matériel de la production et sa forme sociale entrent alors en conflit*". L.III

Si les machines et la technologie des médias, détournées et devenues par la pratique du compositeur en un premier temps instrument entraînant la réalisation en un dernier temps de machines-instruments spécifiques répondant à cette pratique ont transformé la musique, ils ont également transformé les moyens et leurs rapports dans la distribution. Il est évident que l'édition graphique (représentation) supporte difficilement les nouvelles consommations issues de l'édition phonographique et électroacoustique (reproduction).

Mais la loi de 1957 qui protégeait l'œuvre et garantissait une rémunération prélevée sur le consommateur, cette loi ne prévoyait pas l'arrivée de la cassette six ans plus tard. Et cette cassette sape doucement mais radicalement le taux de profit du Circuit multinational ou pas, parce qu'elle est la reproduction de la reproduction, qui se reproduit et s'amplifie. Un mélomane qui paye sa taxe radiophonique et qui s'achète un enregistreur à cassette, n'a plus recours au marché du disque, il enregistre, il reproduit en usage privé à peu de frais toute la musique qu'il désire. Il en résulte une diminution considérable du volume des droits d'auteur (via la S.D.R.M.) et du marché du disque. (Le problème se pose identiquement pour tout produit reproduit sur support et diffusé : revues (photocopies), film (vidéo)…). Tout cancer suscite un traitement radical. Deux thérapies semblent évidentes et très désagréables.

1. Réponse technologique : création de nouvelles normes, de nouveaux standards et supports de la reproduction et liquidation des techniques normes amateurs actuelles. Cela entraine évidemment des contraintes et limites préjudiciables au développement démocratique de la pratique électroacoustique. La réponse technologique passera par le digital, et cela d'ici à peu. Les bouleversements qui suivront ce passage de l'analogique, actuellement support largement répandu, au digital, tant sur le plan économique que sur le plan des mentalités, des modes de consommation, des formes de rémunération, seront sans commune mesure avec ceux survenus lors du passage du disque à la bande. Car c'est tout le marché entrera de facto dans des restructurations.

2. Réponse légale et politique : pour assurer la défense d'une rémunération droits d'auteur, suppression de la forme actuelle qui déjà n'assure qu'au travers de forfaits et autres une répartition équivoque et non contrôlable par l'auteur et constitution d'une nouvelle forme.

Par exemple, non plus ces revenus d'auteur-salaire produit par la gestion du capital musique accumulé c'est-à-dire rémunération en fin de circuit prélevée au consommateur (puisque celui-ci n'achète plus), mais rémunération par achat du produit libre des droits au commencement du circuit (ce qui existe déjà pour les "jingle").

En ce cas, il est facile d'imaginer combien l'offre déterminée par le Circuit dirigera la demande, la commande, l'évolution de la musique. Le compositeur salarié indépendant deviendra agent de production.
De là à devenir fonctionnaire et être titularisé sous le fallacieux prétexte que l'État dépense beaucoup pour les musiciens (en omettant de rappeler les super bénéfices qu'il perçoit en fin de marché), le pas peut être vite franchi. La liberté de création déjà bien attaquée actuellement par les insuffisances financières et l'absence d'une véritable et libre politique culturelle, passera lors à trépas. Les multinationales ou l'État planifieront et contrôleront fonction de leurs intérêts, en lieu et place des auteurs commis et achetés d'office.

Ces 2 réponses possibles, produits de l'exacerbation des chocs des contradictions du Circuit nous confirment dans notre attitude de sismographe des terrains économiques et politiques de la musique. (Un compositeur averti en valant deux, méfiez-vous éditeurs et profiteurs de toutes espèces, car il y a du monde dans les rangs !).

Nos armes, c'est la pratique, la diffusion de notre pratique. La création, ce sont nos studios moyens de production, c'est le développement de notre circuit en gestion directe, c'est l'action internationale, c'est le public. Autant dire que la musique électroacoustique a des lendemains immédiats qui chantent et que ne sera-ce que d'ici au prochain numéro de la revue Faire, beaucoup d'œuvres seront créées de par le vaste monde.

Christian Clozier
1975 JEIME

Quelques réflexions

sur l'enseignement

1979

QUELQUES REFLEXIONS-PROPOSITIONS RELATIVES A L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE EN FRANCE ET LES CONTRIBUTIONS QUE PEUT Y APPORTER LE G.M.E.B.

I / Remarques générales politico-musicales :

Quatre lieux principaux regroupent et forment en circuit fermé des individus types.

- . conservatoire : musicien instrumental
- . université : universitaire
- . groupe : compositeurs expérimentaux et chercheurs
- . stages : indéterminé, mélange socio-professionnel

Les filières de formation produisent pour elles-mêmes, elles n'ouvrent pas sur des débouchés extérieurs.

Il y a à souligner l'esprit spécifique de chaque filière, car il détermine, amplifie et sectarise l'attente, l'attitude et l'application de l'enseignement musical donné. Ainsi on peut dire que :

1) L'enseignement au conservatoire est davantage destiné à des musiciens traditionnels qui perçoivent l'électroacoustique comme un moyen de développer ou de manipuler les instruments. La tendance sera nettement pour la musique mixte, instruments et bande magnétique. L'enseignement donné étant fermé entre autres aux techniques logiques et informatiques, il est prioritairement axé sur la pratique de techniques et attitudes compositionnelles électroacoustiques très classiques.

2) L'enseignement dans les Facultés parait à l'opposé. S'adressant à des étudiants la formation informatique peut sembler prépondérante par rapport aux acquis et actualités des techniques et méthodes électroacoustiques.

.../...

3) L'enseignement par les groupes semble le plus adapté. Encore faudrait-il qu'il soit clairement défini esthétiquement et pédagogiquement, de façon à éviter des survalorisations et des spécialisations hâtives issues de cours de formation accordant trop d'importance à la théorie par rapport à la pratique, ou inversement.

4) L'initiation par les stages est un bon débouché économique, mais peu fécond musicalement quand ce n'est pas dévastateur. Le problème vient de la spécificité même de l'électroacoustique (qui voit le praticien être et instrumentiste et compositeur), du niveau professionnel des personnes qui animent et de la conscience des animés, qui pour rentabiliser leur stage le font passer d'une pratique d'initiation à celle de production. Le grand dommage se révèle lorsqu'à l'issue d'un ou deux stages d'une semaine, les animés se prétendent virtuellement animateurs et organisent eux-mêmes des stages.
Malheureusement l'organisation de ces stages, preuve d'une action en province, est souvent justifiée, valorisée, et créditée par des Délégations Régionales.
Il serait nécessaire que soient pris en considération pour déterminer une politique précise des stages :
   - la qualification de l'animateur
   - les contenus musical et technique de l'enseignement
   - la qualité et la capacité des moyens techniques

La prolifération des stages est révélatrice de deux phénomènes :
   a) le développement de l'intérêt pour la musique électroacoustique, information et pratique. Phénomène extrêmement riche et important mais qui d'autant devrait être précisément analysé.
   b) le caractère sui-généris de ces stages qui pose le problème d'un enseignement qualifié, sans débouchés, n'étant pas lui-même organisé. Accessoirement, la diffusion commerciale étant très faible, on peut se poser la question du choix des musiques données à écouter durant ces stages d'information (?), et de formation (??).

.../...

II / Remarques plus politiques et financières

Actuellement les quatre terrains sont étanches, excepté le cas de figure où les institutions a, b, ou c organisent leurs propres stages.

Il nous faut souligner les conditions de recrutement :

a) Filière musique :

le CNSM de Paris est le seul à délivrer, selon ses normes, diplomes et bourses d'études. Cela entraine que tout étudiant ou compositeur français qui pour des raisons d'âge, de formation principale ou de choix esthétique n'a pas la possibilité d'entrer dans la classe du CNSM, ne peut se former à la musique électroacoustique qu'à ses frais. L'enseignement au G.M.E.B., par exemple, révèle le paradoxe que seuls les boursiers étrangers du gouvernement français sont aidés.

Ailleurs, hormis Lyon, et certains lieux comme Pantin ou Gennevilliers, les Conservatoires et Ecoles de Musique ne disposent ni d'enseignants, ni de matériel. Cette non présence dans les Ecoles de Musique participe à la marginalisation dite élitaire de la Musique Contemporaine et justifie la pratique des stages de bas niveau.

b) Filière université :

s'adresse exclusivement, hormis Vincennes, à des personnes de formation universitaire. Les lieux sont en outre dépendants de l'existance d'une faculté et des décisions d'un Ministère autre.

c) Filière groupe :

exceptions faites de l'IRCAM et du G.R.M. qui disposent de budgets spécifiques, les Groupes, dits de Recherches de Province n'ont pas pour fonction d'assumer un enseignement. Cela me semble, au moins pour le G.M.E.B., incompréhensible et dangereux.

Incompréhensible, car, si nous sommes subventionnés, c'est qu'il nous est reconnue quelque aptitude musicale.

car nous assumons depuis 1972 un enseignement régulier.

Dangereux, car, est ainsi centralisé à Paris l'enseignement et ce d'une façon limitée (conditions sélectives au CNSM et à l'IRCAM). Cela entraine la non formation de quantité d'"élèves" français qui pourraient participer au développement des équipes des groupes et à des implantations dans les Ecoles de Musique.

.../..

La non reconnaissance de l'enseignement à Bourges nous a par ailleurs contraints à laisser au chomage les deux compositeurs qui étaient chargés de cours, et à prendre en charge, donc surcroit de travail et inéluctablement diminution de production personnelle, cette activité. Cela pose entre autres, le problème de la "non-rentabilité", de la "non-utilisation" des compositeurs et expériences "provinciales.

d) Filière stage :

correspond à des objectifs politiques locaux. Les droits d'inscription couvrent en général les dépenses.
Très souvent désastreux de niveau et contraire à une politique globale et nationale de l'électroacoustique.

III / Remarques plus musicales

Nous avons noté précédemment que les filières fournissent en elles-mêmes des directions et choix technologiques et esthétiques.

a) Au CNSM, le contenu des cours correspond au profil (souhaité ou non) des élèves : diffuser une connaissance classique, des techniques anciennes et éprouvées, travailler préférentiellement l'écoute et la pratique des objets sonores, réactiver la notion de partition par une dite écriture électroacoustique. Bref, aucune ouverture aux techniques nouvelles ; cette classe permet une adaptation douce des instrumentalistes à l'électroacoustique.
Le danger en est de favoriser <u>un</u> style, <u>une</u> méthode parmi plusieurs, et de bloquer de jeunes compositeurs dans des attitudes passées. Pourquoi la classe d'électroacoustique n'est pas donnée par plusieurs professeurs tenants de différentes esthétiques et compétences ?

b) Dans les facultés deux directions problèmatiques :
   1) Formation à l'informatique après une initiation aux techniques classiques et électroacoustiques. Sont ainsi formés des "chercheurs" qui s'efforcent à paraitre ultérieurement compositeurs, bien que manquant d'expérience, et qui s'efforcent de trouver des lieux de travail qui n'existent pas.
   2) Formation à la fonction d'animateur : l'image d'un universitaire animateur-musique en milieu socio-culturel est un phénomène expérimental en lui-même.

.../...

c) Par vocation, les Groupes de Recherches liant généralement théorie et pratique, semblent les plus aptes à former des musiciens, tant sur le plan musical et technique, que sur le plan de l'action, de l'application.
Cela dit, il y aurait quelque intérêt à déterminer les types des studios français : recherche exclusive, recherche et production, production seule, enseignement, afin d'éviter certains malentendus.
Ce réseau peut se développer autour des points Ecoles de Musique. (Vaste thème à développer).

d) En général, le problème musical ne s'y pose pas tellement, hélas.

Tous ces thèmes et réflexions brièvement exposés ici peuvent être largement développés et précisément étudiés ; et ce serait avec plaisir que nous en discuterions de vive voix.
Ecrire cela permet, me semble-t-il, de poser le problème majeur qui est l'avenir immédiat des centres en France, en particulier du G.M.E.B., tant l'incertitude de leur développement et l'imprécision de leurs "fonctions sociales" (diffusion, enseignement) sont préoccuppantes.
Afin de parler précisément du G.M.E.B. à la charnière du VIIIème plan, je formulerai les réflexions suivantes, qui toutes, découlent d'un unique problème, celui de l'absence d'un STATUT de la musique électroacoustique. L'Electroacoustique n'existe pas officiellement pour elle même, elle existe selon et dépend de l'insertion, de l'impact "social et politique" des institutions qui la produisent et la diffusent (et donc de leur budget).

1) Nous pouvons regretter la non utilisation au plan parisien et en conséquence au plan national, des compétences, expériences et résultats menés à Bourges.
Ainsi - nos professeurs chômeurs à Bourges ne professent pas ailleurs.
- aucun compositeur du G.M.E.B. ne participe aux commissions de commande, alors que chaque année, nous traitons Festival et Concours réunis, près de trois cents musiques instrumentales, électroacoustiques, digitales.
On peut soulever simultanément l'insuffisance criante de la subention au Festival et au Concours et donc la marginalisation constante de ce Festival spécialisé qui, ne pouvant programmer de musiques orchestrales, intéresse financièrement peu les média et les médiateurs français).

.../...

- notre studio de création-recherche se situant à un niveau hautement spécialisé et spécifique est communément mis en oeuvre par les membres de notre groupe. Mais son utilisation par des compositeurs extérieurs impose à ceux-ci une réelle qualification professionnelle (pour des raisons déontologiques et budgétaires, le compositeur travaille seul, sans l'assistance d'un technicien ou d'un "nègre").
  Le nombre de ceux-ci est extrêmement limité en France (exception faite des équipes des studios existants). Aussi nos méthodes et techniques appliquées, issues des recherches menées et des expériences confirmées, ne sont diffusées et pratiquées que par les rares authentiques professionnels existants. Ainsi nous heurtons-nous à nouveau au problème de la formation
  1) des jeunes compositeurs et jeunes électroniciens ou informaticiens
  2) des compositeurs actuels et confirmés qui dans l'impossibilité qu'ils sont de recevoir une formation nécessaire, ne pouvant s'exprimer réellement en composition électroacoustique, compensent par l'emploi de processus et de systèmes de sonorisation plus ou moins complexes qu'ils ne maitrisent absolument pas conceptuellement et qu'ils font établir par des techniciens.

  Ainsi se perpétuent les marginalismes, les idées reçues et le non statut de la musique électroacoustique. (Pour l'obtention d'une commande de musique mixte, il est exigé de la part du compositeur électroacousticien, expérimental, des preuves de sa compétence instrumentale alors qu'il n'est exigé d'un compositeur instrumentaliste aucune preuve de sa compétence électroacoustique).

2) Nous pouvons apporter dans le cadre d'une discussion planificatrice des problèmes posés ci dessus en 1) et antérieurement dans le II/ - enseignement électroacoustique généralisé et formation professionnelle - deux éléments de réponse issus de nos travaux :

a) Conservatoires et Ecoles de Musique : le Gmebogosse, studio réduit par la taille et le coût mais non par les possibilités, et le Gmebogosse, pédagogie regroupant actuellement 280 jeux et exercices conçus pour la maternelle, le primaire ou tout public, apparaissent comme une évidente réponse. Actuellement, une opération FIC a permis en 1978 la construction de 8 ensembles. Officiellement aucune suite n'est prévue pour cette opération à son extinction en 1980.

.../...

La pédagogie et l'instrument n'ont fait à ce jour l'objet d'aucune évaluation-analyse, d'aucune "Inspection" de la part de la Direction de la Musique. Attendu l'intérêt qu'il suscite, cela est très dommageable pour un éventuel développement de sa diffusion.
Il est évident que l'utilisation du Gmebogosse est dépendante de la formation de l'enseignant à sa pratique. La pédagogie mettant en application un ensemble de jeux, et la pratique technique étant conçue comme maitrisable par des enfants, la formation requise correspond à un stage sérieux de 6 semaines. Ces conditions de formation peuvent apparaitre comme facilement opérationnelles, si l'on considère l'existence actuelle de stages dits R6 courants dans l'Ecole Publique. Sur cette base, le principe de la création d'un studio électroacoustique semi-professionnel, permettant un enseignement musical compositionnel et constituant un noyau de production-création décentralisé, se dégage aisément et "harmonieusement" de l'expérience et de la pratique Gmebogosse et se trouve fondé et effectif.

b)Formation professionnelle ou recyclage des compositeurs confirmés qui le désirent :

Notre situation géographique, notre éloignement d'un Conservatoire de Région ne rendent malheureusement pas aisé le développement de notre activité Enseignement. (Encore que cela soit discutable et que cela fasse apparaitre comme plus évidente la nécessité d'un élargissement de la formation de la classe au CNSM par l'ouverture à d'autres disciplines et à un pluralisme d'enseignants. Je soulignerai également l'importance de la variété des musiques à faire entendre et analyser, tout en signalant que notre phonothèque contient plus de 1100 musiques de plus de trente pays réalisées ces dix dernières années).
Par contre, notre situation géographique, l'existence du Festival, du Concours, et des Cours Internationaux justifieraient la création d'un cycle de formation continue ou recyclage de niveau professionnel dans les techniques analogiques et logiques, de composition et de diffusion? Ce dossier, s'il retenait votre attention, après la définition des partenaires pourrait être aisément chiffrable et réalisé. Les conditions, recrutements et modes de fonctionnement étant à discuter. Il me semble que cette réalisation serait des plus fécondes pour le développement et l'affirmation d'une composante importante de la musique contemporaine française, qu'une certaine dépendance à l'esprit (de l'"experiment", du "it's making" et non de l'expérimental) et aux techniques nord-américaines et allemandes, telle celle qui prend corps actuellement, risque de faire taire et disparaitre.

1979 ?

Commentaires

article demandé
par la revue Contrechamps

qui l'a refusé

1990

COMMENTAIRES

La musique électroacoustique au-delà de son exigence, de son évidence, relève-t-elle toujours du combat d'idées? Sa relation aux pouvoirs, économique, politique et médiatique, a-t-elle affaibli ses enjeux aux sapes des compromis? Les avancées technologiques, la marche triomphante du numérique oblitèrent-elles, prédéterminent-elles sa liberté d'expression, sa faculté de découverte ?

Son enseignement parcellaire en des lieux aux pratiques et projets éducatifs aussi contradictoires que les universités-conservatoires-studios, et sa résultante l'augmentation disparate du nombre des praticiens, ont-ils favorisé un développement dynamique et cohérent ou multiplié les voies particulières et divergentes? Et le développement dit économique inégal entre pays Est-Ouest-Nord-Sud, le renouveau des interdits religieux, l'expansion des copyrights et droits réservés ont-ils créé des zones réservées?

Mais tout autant questionner : pourquoi toujours plus de jeunes compositeurs sont-ils demandeurs? Pourquoi, dans tant de pays, les sonos sont-elles si mauvaises et les organismes radiodiffusion sont-ils si parcimonieux dans leurs programmes ?

Pourquoi et heureusement, les équipements les plus sophistiqués ne produisent-ils pas naturellement les musiques les plus intéressantes? Pourquoi dans la musique des compositeurs confirmés le substrat culturel national affleure et marque?

Pourquoi les enfants aiment-ils écouter, décrire et faire, et les critiques écrivent qu'ils n'aiment pas sans pouvoir dire pourquoi (parce qu'en fait ils ne savent pas), alors que nous qui avons tellement passé d'années pour savoir écouter et un peu faire savons si peu et si mal décrire dans les notes de programme.

Pourquoi un bûcheron du Grand Nord écoutait les émissions de Sten Hanson et lui écrivait que c'était cela la musique pour les ouvriers.

Et pourquoi pas tellement d'autres encore? D'autant qu'il apparaît préférable qu'une réponse globale fasse naître les réponses de chacun, tant raison, passion et digression feraient l'article trop long. Mais globale ne veut surtout pas dire totale. Alors seulement pour quelques pistes, je relèverai les traces de notes antérieures et suggèrerai quelques situations actuelles dans leur propre évolution historique.

<u>Première note (1972)</u>

« quand je fus las de chercher, j'appris à faire des découvertes » *Nietzsche, le Gai Savoir*.

… Les musiciens ont vécu avec leur siècle, et la musique a suivi, à la trace. Les muses sont usées. Pas le rêve. Des musiciens dépistent, font lever des systèmes aux ailes plus ou moins imaginaires. Trop lourds, ils tombent. D'autres, des Italiens, des Français qui partent ailleurs, sentent, réalisent des terrains d'envol. Il y a 197. Il Y a un foisonnement de tentatives, d'essais très beaux, pour s'accrocher, pour accrocher Ia musique à son temps,

politique et industriel. La littérature, en prise directe avec l'événement, fait le pas, la peinture annule la vieille perspective de la Renaissance et fait le pas, la musique piétine. Elle attend sa matière, sa matière là, et dans cette attente elle devient amnésique. Elle oublie ses repères, ses justifications, ses pour quoi, ses pour qui, ses comment. Les marchands ne s'oublient pas, les marchés, les institutions se développent et se consolident.

Les aspirations au concret, les tentatives de construire de nouveaux outils, des outils adaptés, de parler au présent ne parviennent pas à se réaliser, par manque de technicité, d'accès aux découvertes technologiques. la société se contente, est satisfaite des recherches de restructurations diverses de la musique, avec du vieux on fait encore et toujours du neuf, ce grand rêve illusoire du capital. La société ne donne pas les moyens de changer. Les forces productives ont cessé de croître, elle contrôle jalousement, hargneusement la divulgation, la répartition du progrès. Mais des musiciens, sans attraper leur rêve et comment le pourraient-ils, sont aux aguets, cherchent et cernent l'endroit en menant consciemment vers le concret, par des procédés qu'ils savent illusoires, la musique. Cependant et dans le même temps, pour s'assurer et garder Je contact sur les individus et les faire se garder eux-mêmes, les bourgeoisies par obligation mettent au point,développent, mettent en pratique tout leur arsenal de pêche aux média, les machines à fabrication pour communication. Les époques autour des guerres mondiales mettent à l'évidence l'obligation pour les pouvoirs, ce qu'ils appellent libéralisme, de laisser se développer alors qu'ils ne peuvent les contrôler pleinement les évolutions-révolutions artistiques (et politiques). Cet arsenal était le possible, l'ensemble de moyens pour réaliser les rêves, pour poser et appliquer ce qui était dans l'air, dans l'air du temps. Il fallait expérimenter, plier ces moyens. Établir les ponts, les liaisons. Les outils étaient là. Quelques courageux compositeurs s'en occupèrent (certains avec déférence). Et puis il y eut ceux qui ne voulaient pas trop les salir ou se salir, ceux qui les cassèrent ou essayèrent, ceux qui les essaient et les expérimentent (ainsi qu'eux-mêmes), ceux qui s'éborgnèrent et qui s'éborgnent. Mais tout le monde a été voir. Maintenant, certains risques des découvertes, des voyages plus ou moins lointains, plus ou moins équipés, d'autres adaptent, utilisent cette étiquette avant-garde dans ses approches afin de combler à moindres frais le vide, l'absence de vie totale, l'absence de fondement « social » de la musique traditionnelle ou traditionnellement contemporaine, cet emballage non consigné de l'épicerie artistique. A l'heure actuelle, ne peut être opposée, et c'est impératif, à la musique traditionnelle et à la musique dite contemporaine que la musique électro-acoustique

… Pour poursuivre cette métaphore, nous dirons que la boussole au groupe de musique expérimentale de Bourges est la musique expérimentale,
la direction :

- développement-élargissement et de la forme et du contenu, conjointement, en rapport, et en rapport et fonction d'approches de l'autre système effet-cause;
- travail individuel et. collectif, autre approche du problème forme-contenu;
- rencontres fréquentes avec les collègues d'autres pays (jeunes) dont certains participent au travail collectif;
- utilisation du terrain et de ses possibilités (foyers ruraux, travailleurs, Éducation nationale stages, lieux de plein air ...) pour confirmer, infirmer le rapport production consommation(autre face du système cause-effet) grâce au contrôle complet et aux directions données des parties distribution-échange autre aspect des rapports forme-contenu, effet-cause, favoriser le passage échange-consommation par des expériences de mise en représentation musicale (et non théâtre musical), d'autres formes de

spectacle, l'utilisation d'autres lieux de spectacle ou concert.

Deuxième note (1976)

Notes pour une critique de l'économie musicale : prolégomènes
(contribution-réflexions-références-propositions)

Du côté de l'idéologie

Car la musique ne relève pas d'un dogme. Elle est faite par les hommes, elle a son histoire mêlée à l'histoire des hommes, elle a ses luttes internes, elle doit constamment surpasser ses contradictions, ses limites.
Au cours des siècles ses formes, fonctions, structures ont évolué selon le mouvement de l'histoire, selon les types de société. Aussi y eut-il toujours coexistence de plusieurs types de musique (populaire, d'église, de cour, de salon…) dont les rapports, apports et emprunts ont évolué au cour de leur propre histoire, plusieurs formes de diffusion de ces musiques, de mise en spectacle et en pratique, mais à tout moment la musique a été marquée de ses rapports au politique et à l'économique. Même un législateur ignorant de la musique sait cela, aussi son travail consiste-t-il à faire que cela ne se sache pas…

… C'est-à-dire que dans le mouvement de l'histoire, dans les rapports conflictuels, dans les allers-retours constant du politique et de l'économique, les producteurs d'idées sollicités par les politiques pour justifier et occulter la pratique économique deviennent et sont également les agents de création d'idées explicitant et fondant la pratique politique correspondante aux besoins des pouvoirs économiques. Ajoutons à cela que fonctionnent simultanément des pouvoirs politiques opposés, des idéologies contradicctoires et des intérêts économiques divergents dont les rapports diffèrent selon les siècles, radicalisés en notre temps au travers de la lutte des classes toujours actuelle.

L'évolution et les rapports entre théorie et pratique sont une bonne illustration de ces deux petits schémas

a) Au temps antiques grecs et latins la musique est partie importante de l'enseignement au travers d'une théorie, celles des intervalles et du rythme verbal.
Déjà le règne de la musique science ! Peu importent la pratique et l'effet musical, les diplômes trivium et quadrivium sont preuves suffisantes d'humanisme.

b) Mais comme l'écrit mon vieux Maître Solange Corbin "*très loin de cette musique sur le parchemin, la musique pratique suit des chemins parallèles, obscurs : le chantre dans son église, les instruments dans la fosse commune des mauvaises mœurs. Attitude séculaire, immémoriale, parvenant jusqu'à la chrétienté à travers l'enseignement païen… L'Eglise s'est accoutumée à la présence de cette science, mais elle n'a pas encore reçu à charge de l'enseigner. Toutefois, dès qu'elle aura elle-même charge d'enseignement, elle adoptera la tradition païenne antique. Ses savants sont armés et feront leurs preuves : de la sorte, se transmet la tradition du musicus érudit, du chantre praticien, de l'historien voué aux gémonies…*
… La théorie médiévale est une chose bonne et excellente en soi, et la pratique va son train sans se référer à la théorie. Pourtant, cette dernière nous expliquera quelques lacunes : par exemple, le manque total des instruments de musique à l'église…"

Car la théorie voudrait bien figer l'évolution de la musique à coup d'interdit. Mais à côté des érudits qui écrivent il y a le peuple et les instruments, la tradition orale, il y a la messe, lieu d'échange culturel pour contrôle idéologique (introduction des hymnes par exemple). Ainsi

voit-on la sainte homophonie attaquée dès le VIIème siècle par Isidore de Séville, battue en brèche au IXème par l'organum dont la technique pratiquée est ultérieurement codifiée par Hucbald. Dès lors verra-t-on toujours la pratique, la découverte, l'expérimentation des musiciens porter la musique en avant, reculant les interdits "moraux" le bien et le mal (le diabolus in musica), puis esthétiques le beau et le laid et des théoriciens ou bien essayer de freiner l'évolution en codifiant les acquits mettant en garde contre les nouveautés (Concile de trente par exemple) ou bien transmettant l'acquit pour entrainer plus avant. Ainsi s'édifièrent l'Ars Antiqua, l'Ars Nova, la Polyphonie, l'Opéra, les techniques instrumentales, l'évolution des formes… jusqu'à leur épuisement au début du XXème. La pratique entraine la théorie, et les confusions avec l'acoustique cessent dès le XVIIème lorsque celle-ci est fondée comme science. La "puissance idéologique" de la musique, son intérêt et sa fonction pour le politique étaient alors tels que la pratique en imposait à la théorie jusqu'à autoriser des renversements de théorie ou d'esthétique lorsque nécessaires. N'oublions pas, aujourd'hui au niveau du Tiers Monde, du Sud Est Asiatique, naguère à l'échelle de l'Europe, que tout conquérant colonisé par les armes, la religion et les arts (ainsi de Paris colonisait au XVème par les anglais et Dunstable combattu par les franco-flamands, etc… ou que dès le XVIème à l'encontre des musiciens les cours et les théoriciens fondèrent les nationalismes artistiques, les barrières douanières des styles … etc, l'histoire est riche).

c) Renversement autour de la première guerre. Bloqué par l'idée d'une vérité musicale unique, tonale et occidentale (les expositions coloniales avaient clairement démontré qu'il n'en était rien) et tout le système économique de diffusion (orchestres, disques…), de vente de la musique, le code musique, la tradition éclatent et le rapport pratique/théorie s'inverse.

La théorie coupée de la pratique va déterminer la pratique de la musique instrumentale de ce siècle, marginalisée, écartée par les pouvoirs économiques de la musique traditionnelle.

d)Récemment dans son domaine (son champ!) la musique expérimentale, électroacoustique, elle aussi marginalisée, renverse à nouveau ce rapport, replace sur ses pieds le bon Hegel, accorde à la pratique le primat aux abords de 1968.
Il est évident que le rapport pratique/théorie est déterminé par le mouvement, l'histoire sociale, politique, économique des hommes, et que le passage de l'ère féodale à l'ère capitaliste, de l'économie naturelle à l'économie marchande, de la circulation marchande à la circulation capitaliste, l'extinction de l'aristocratie, que les changements de supports, de vecteurs de la forme musique ne pouvaient laisser indifférentes sa fonction et sa structure.
Vu l'ampleur d'une telle analyse, glissons seulement quelques repères :

- Courant le 16ème :

Le règne de la grande polyphonie, du contrepoint, de la voix instrument privilégié s'éteint dans un hyperformalisme. Un sage retour à la monodie accompagnée s'opère.
Les interdits théoriques sont encore d'ordre moral, le bien et le mal.
L'époque féodale laisse la place à l'ère capitaliste, l'internationalisme de la musique devient nationalisme.

- Courant le 17ème :

L'harmonie tonale, via la basse continue, entraine à la perception de l'accord.Entre la pratique et la théorie, se glissent la pratique et l'expérimentation des instruments entrainant par leur étendue supérieure à la voix un développement conséquent de l'écriture et des formes. Naissance de l'opéra.

Les interdits théoriques s'adaptent à la morale bourgeoisie, sur le beau le convenable, le beau issu de l'ordre. Pour la France, création du premier concert payant en 1653 (au Palais Royal !)

- Courant le 18ème :

A l'époque des Lumières, renversement considérable de la fonction musique. Précédemment, la musique était considérée du côté du musicien, du côté du connaisseur, il fallait connaître la musique pour la bien goûter.
La démocratie naissante exige que ce soit le point de vue de l'auditeur qui importe, que l'effet doit primer sur la cause (cf. Rousseau et la querelle des Bouffons). La noblesse qui perd par ailleurs résolument le contrôle des moyens de production, semblablement ne pratique plus la musique en amateur, en connaisseur mais s'en va au concert

- Courant le 19ème :

que la bourgeoisie reprend à son compte et organise sérieusement. Par exemple en créant durant la Révolution et les droits d'auteurs et le conservatoire (point de départ de la production). La division du travail consacre la rupture entre l'instrumentiste et le compositeur, l'instrumentiste étant déjà plus rentable car faisant fructifier le capital musical accumulé.
Ce marché entraîne l'épanouissement du grand corps normalisateur, régulateur de la consommation, les toujours Cassandre de la musique de leur époque au bénéfice de la musique du passé, les Critiques. Et dans le moment où le système harmonique commence sérieusement à se fissurer, est créée l'analyse musicale. Ainsi la critique, qui portait sur le "bon goût" se verra parée et justifiée, confirmée et attestée par la "science de l'analyse". L'esthétisme bourgeois est imposé scientifiquement. Et comme on fait la guerre au patois, on fera la guerre à la musique populaire et à ses jolies modes, pour imposer la loi de la tonalité finissante. On créera même un mot pour cela, le folklore (c'est-à-dire la science du peuple).
(Il est vrai qu'avant le 19ème, le peuple n'était guère gérant pour la bourgeoisie, au contraire il était bien utile pour descendre dans la rue régler leur compte aux aristocrates). Jusqu'aux Foires de St Germain et St Laurent, il y a toujours eu des échanges entre la musique "populaire" et la musique "savante", par l'emploi des timbres, des airs, dans leur lutte contre les privilèges de l'Opéra et de la Comédie Italienne.
Fin 19ème, fin du rapport dialectique. La musique populaire est mise en réserve. Ce qui permettra d'en produire une spéciale, convenant au peuple et assurant du commerce, (car le capital accumulé de musique populaire doit être annulé, liquidé, puisque les moyens de diffusion en appartiennent au peuple, libre de droit).
Les échanges sont rompus. Chaque chose sa place, chaque classe à sa chose. D'un côté les compositeurs puiseront encore dans le répertoire populaire rythmes et mélodies libres de droits. De l'autre le bon peuple apprendra et chantera des chansons et des airs d'opérette faits pour lui.
etc…

Dans les confrontations d'idéologies idéologiques actuelles dont tant ne sont que des systèmes clos, refusant l'histoire, analysant le symbolisme sur le modèle unique du langage, exprimant le mépris du présent par un goût prononcé du passé il faut mener une sérieuse analyse de l'évolution des formes et des spectacles que l'évolution historique a oblitérée ou bien dans le sens d'une meilleure communication avec le public ou bien dans le sens du contrôle, des pressions idéologiques.

Toute l'évolution de la musique exprime une transformation qualitative de la relation du musicien à la société et à la technique, à leurs histoires. Mais nos grands penseurs officiels ne l'entendent pas de cette oreille là. Ils vous expliqueront, que pour des raisons d'économie de langage et de deuxième articulation, la musique s'arrête à Debussy dont la structure mélodique, pour être bien comprise dans toute sa dynamique, doit être taxinomiquement confrontée aux invariants répétitifs d'un rite pratiqué il y a trois siècles par une tribu décimée à l'arrivée des blancs. Et lorsque un compositeur contemporain développant une théorie coupée de la pratique construit des systèmes logiques, la musique se trouvent équarrie par la plus vieillotte des axiomatiques, gardée aux barbelés de l'informatique ou conçue comme acte de communication transcendante avec les Martiens. Tous les moyens sont bons à ceux qui veulent contrôler la musique. De ces idéologies chiens de garde prenons l'exemple du structuralisme relativement prisé des pratiquants sériels, informaticiens, et théoriciens de la communication.

La musique électroacoustique en est idéologiquement l'inverse.

A l'inverse de la structure
- qui est l'intelligible immanent au réel, son essence
- qui est le modèle construit arbitrairement par reproduction de fragments de réel dont la réalité
  globale apparaît comme trop complexe pour être elle-même modèle
- qui est réducteur et extrapolation
- qui est refus du vécu

la musique électroacoustique est le sensible, l'historique médiatisé.

A l'inverse du structuralisme
- qui analyse forme et signification et rejette le contenu
- qui classe d'ensemble en sous-ensemble à la recherche de l'invariance
- qui rejette la praxis de l'homme et du monde
- qui refuse le mouvement, le choc des contraires
- qui est ordre, norme et stabilité

la musique électroacoustique est projection sur le temps, sur le devenir du temps, sur le hasard du temps et du devenir, est praxis vivante fondant une connaissance.
Elle a une histoire et renvoie à une histoire, celle de l'homme, celle de l'histoire.
Elle a des fonctions et une forme et elle se forme.
Elle récupère le produit des contradictions générales et de ses propres contradictions.
Elle est contre toute construction spéculative, toute réduction à une nomenclature, à un système, à un invariant, à l'attente.
Son référentiel, c'est la réalité sociale

… La musique électroacoustique, musique d'aujourd'hui, à l'instar des autres expressions artistiques est aussi dépendante et déterminée par la réalité sociale, aussi sujette à la normalisation, à la récupération qu'à la collaboration. Mais la formidable révolution d'expression qu'elle est, la rupture fondamentale et irréversible avec la tradition contemporaine, sa lutte constante avec les circuits commerciaux, lui accordent encore et toujours le rôle prépondérant de découverte, de révélateur et de multiplicateur des possibles musicaux, reculant ainsi les pièges réducteurs et "convenables" du formalisme et du déterminisme. Car la musique électroacoustique est expression dialectique, que ce soit par :

- le rapport du compositeur et de ses appareils-instruments (l'un et les autres suscitant, découvrant, développant leurs possibles en une constance interaction)
- le rapport du compositeur et de l'auditeur (basé sur l'unité psychologique de l'homme social)
- le fait que les moyens de production permettent également la production et la diffusion donnant au compositeur la responsabilité, le contrôle, et le sens artistique de son produit, le contrôle, la responsabilité et les modes de diffusion en des circuits indépendants.
- le fait de la rupture avec le code musical traditionnel, le rejet des modèles extérieurs, entraînant à une pratique non d'exécution de ce qui est imprimé, édité, mais de création, d'expression véçue.
- la matière sonore faite de couches de mémoire, de transformations, de traitements, de génération de figures acoustiques.
- les interactions, les connexions constantes entre pensée, moyens, technique, production, consommation, causes, effets, conversion, mouvement… fondent cette réalité vivante et dialectique de la pensée, du réel et des possibles, de la musique électroacoustique.

De plus la musique électroacoustique, expression symbolique fondée par la pratique, développée par la continuelle interaction théorique expérimentation/recherche, lutte et doit lutter contre les néo et hyper formalistes qui la dégageraient de la praxis.
(Je rappelle que la pratique de la musique électroacoustique a rompu la dichotomie, exacerbée au 19ème par la division du travail et les sommets de la virtuosité, entre professionnel et amateur, compositeur et interprète, catégories telles que le compositeur obligatoirement professionnel écrivait des pièces pour des instrumentistes professionnels, pièces qui ne pouvaient qu'être "exécutées" par les amateurs vue la complexité de leur réalisation).

La pratique électroacoustique se réalise complète à deux niveaux : la pratique professionnelle et la pratique amateur qui toutes deux englobent l'interprétation et la composition (ou réalisation). On peut à ce sujet souligner le dilemme idéologique que l'enseignement électroacoustique en France est très amateur. Les réponses apportées aux demandes de formation passent par des stages aussi courts qu'incomplets. Se crée ainsi une sous-catégorie située entre l'amateur et le professionnel, beaucoup plus près du niveau de compétence de l'amateur, mais qui prétend au rôle d'initiateur professionnel. Cela s'explique en partie du fait qu'un "marché de formation" existe mais que pour des raisons de politique musicale il n'est pas pris en charge au niveau exigé mais au niveau de l'animation. Ainsi l'absence de professionnel laisse le terrain aux arrivés d'aujourd'hui promus animateurs de demain.
Ce point, la pénurie de formation et d'enseignement, est une des principales contradictions, une des plus importantes oblitérations et contraintes idéologiques exercées sur la musique électroacoustique (voir plus loin). Car la musique d'hier et d'aujourd'hui et de demain est art humain, à la dimension de l'homme. Pas plus qu'elle n'est l'œuvre de Dieu, elle n'est l'œuvre d'hommes à diviniser (pour mieux vendre leur production comme des cierges), ou créateurs géniaux aux rapports mystérieux et équivoques avec Dame inspiration (aux seins toujours fermes et généreux), ou créateurs démiurges édifiant des mouvements éternels de sciences et d'intelligence hors commun à la face de leurs contemporains pauvres mortels.

<u>Troisième note</u> (1976 suite)
Du côté de l'économie

Pour le circuit quelle meilleure définition du compositeur que celle-ci : "*la transformation de l'argent en capital exige donc que le possesseur d'argent trouve sur le marché le travailleur libre, et libre à un double point de vue.*
Premièrement le travailleur doit être une personne libre, disposant à son gré de sa force de travail comme de sa marchandise à lui; secondement il doit n'avoir pas d'autre marchandise à vendre; être, pour ainsi dire, libre de tout, complètement dépourvu des choses nécessaires à la réalisation de sa puissance travailleuse" (Capital L.1).

Alors deux questions importantes pour notre avenir de musicien sont à examiner brièvement : quels sont les statuts de la musique (s) et du compositeur ?

a) la marchandise :
le tableau précédent posait la musique comme marchandise. Mais quelle musique et depuis quand ? Brièvement on peut dire que à compter du 16ème la musique qui appartenait plus à Dieu qu'aux hommes est laïcisée, paganisée même par l'introduction des instruments. L'économie "musicale" est de type naturel (et féodal) au sens où la production musicale répond directement à la demande, aux besoins et non aux impératifs d'un marché. Les produits musicaux passent directement dans la consommation sans entrer dans la circulation à titre de marchandise. Le compositeur est dans une sorte de sevrage. Il échange son temps de travail contre son entretien. C'est un circuit fermé.

Aux 17ème et 18ème siècles, la circulation devient marchande :
M-A-M (Marchandise - Argent –Marchandise).
Les apports techniques :
- bond en avant des instruments, division du travail par la répartition des pupitres dans l'orchestre, les apports formels
- naissance de l'opéra, de l'harmonie…, les rapports sociaux
- construction des privilèges,

font passer la musique au statut de l'économie marchande où la valeur déchange va prédominer suivant en cela le mouvement de la société avec un sensible décalage. La musique dans le cadre des nationalismes devient marchandise produite pour l'échange. Mais la consommation exclusivement "en temps" de la musique (on ne jouait pas alors la musique des siècles précédents) d'un compositeur et de ses confrères proches maintient le compositeur dans une dépendance importante. C'est lui comme producteur qui se loue forfaitairement et non sa musique. Du 17ème au 19ème l'échange passera du compositeur à l'œuvre et à la partition.

- « *la circulation des marchandises est le point de départ du capital. Il n'apparaît que là où la production marchande et le commerce ont déjà atteint un certain degré de développement. L'histoire moderne du capital date de la création du commerce et du marché des deux mondes au 16ème siècle.*
- *la forme immédiate de la circulation des marchandises est M-A-M (Marchandise- Argent - Marchandise), transformation de la marchandise en argent et retransformation de l'argent en marchandise, vendre pour acheter. Mais à côté de cette forme, nous en trouvons une autre, tout à fait distincte, la forme A-M –A (Argent- Marchandise -Argent) transformation de l'argent en marchandise et transformation de la marchandise en argent, acheter pour vendre. Tout argent qui dans son mouvement décrit ce dernier cercle se transforme en capital, devient capital et est déjà par destination capital.*

Acheter pour vendre, ou mieux, acheter pour vendre plus cher. A-M-A (Argen - Marchandise - Argent), voilà une forme qui ne semble propre qu'à une seule espèce de capital, au capital commercial. Mais le capital industriel est aussi de l'argent qui se transforme en marchandise, et, par la vente de cette dernière, se retransforme en plus d'argent. Ce qui se passe entre l'achat et la vente, en dehors de la sphère de circulation, ne change rien de cette forme de mouvement. Enfin, par rapport au capital usuraire, la forme A - M - A' est réduite à ses deux extrêmes sans terme moyen : elle se résume, en style lapidaire, en A - A', argent qui vaut plus d'argent, valeur qui est plus grande qu'elle-même.
A - M - A' est donc réellement la formule générale du capital, tel qu'il se montre dans la circulation. » (L.1)

Au 19ème , la musique entre dans la circulation capitaliste A- M- A'.
Trois dates sont révélatrices :

- 1852 : création de la Société d'Auteur, compositeurs et Editeurs de Musique (pour la répartition effective des droits d'auteur).
- 1853 : création de l'orchestre "bourgeois" Pasdeloup
- 1853 : création de la notion d'avant garde opposée en art à contemporain. Cela juste après le coup d'état de Napoléon III.

Rappelant la définition du capital :
" *le capital ne consiste pas dans le fait que du travail accumulé sert au travail vivant de moyen pour une nouvelle production. Il consiste en ceci que le travail vivant sert de moyen au travail accumulé pour maintenir et accroitre la valeur d'échange de celui-ci*"
et le fait que les orchestres diffuseront dorénavant plutôt la musique du passé que la musique de l'époque, le compositeur est devenu salarié, créateur de plus-value sur le capital de ses collègues défunts.
Dès lors, le fonctionnement du circuit, la gestion des valeurs d'usage et d'échange chercheront à accroitre la valeur du capital musique du passé, luttant idéologiquement contre la musique contemporaine, lui accordant un développement contrôlé, et de ses audaces, et de ses revenus. Sera reconnu compositeur celui que les circuits de production et de diffusion, Etat ou privé auront reconnu comme valeur, comme producteur de valeur.
La S.A.C.E.M. représente bien le côté rêve de la bourgeoisie (progressive existant encore au 19ème). Dans une même société (association) sont réunis les éditeurs (commanditaires, gestionnaires) et les producteurs-compositeurs dépendants des premiers. A noter que cette société de perception de droits mêlait dès cette époque à cette fonction utile, celle de régulateur du circuit et d'organisation de défense contre les utilisations libres, la loi de 1793 étant un peu large, s'adaptant à l'évolution de la société et de la musique au coup par coup de jurisprudences jusqu'en 1957. L'absence de protection légale efficace a contraint les auteurs à s'adresser à cette société, lui déléguant leur pouvoir, lui forgeant ce monopole impressionnant (accepté par l'Etat), ce pouvoir privé et discrétionnaire qui est désormais le sien dans sa représentation de nos intérêts.

<u>Quatrième note (1976 suite)</u>
De la forme marchande à propos de ma musique électroacoustique.

Cette dépendance de la musique instrumentale contemporaine aux circuits économiques pour non possession et contrôle des moyens de production est radicalement inversée dans

le cas de la musique électroacoustique. Cette dernière en effet n'utilise pas les moyens de la musique instrumentale traditionnelle, du moins ceux qu'elle accepte de "prêter" de-ci de-là. Elle utilise comme moyens ceux-là même qui contrôlent économiquement politiquement la musique instrumentale, c'est-à-dire les moyens de reproduction et de diffusion. Ces moyens techniques, devenus instruments par la pratique des compositeurs électroacousticiens, outre qu'ils bouleversent et transforment radicalement la musique, la fonction, l'esthétique, la pratique…(nous ne développerons pas présentement ce thème), cette pratique instrumentale des techniques renverse le schéma classique de la production et place aux mains et à la tête du compositeur les moyens de production et de diffusion. Considérons rapidement les 4 éléments de la réalité économique : production/distribution-circulation/échange-répartition/consommation.

Le compositeur électroacousticien, possesseur des moyens de production-reproduction-diffusion gère tout le circuit. Il est son propre éditeur, son propre organisateur de concert, son propre interprète sur ses haut-parleurs propres. Le studio, la pratique musicale et économique, peuvent être ou personnels ou collectifs. Mais si des circuits de production différents d'intérêts et de dimensions économiques peuvent coexister, il ne peut y avoir partage du circuit de diffusion-distribution. Il ne peut exister que deux formes de diffusion :

1. la gestion directe du producteur au consommateur en des marchés marginaux.
2. la gestion indirecte, laissée au soin du circuit officiel, qui réclame alors des gages et exige toutes licences. Car la réalité est là, et nous compositeurs travaillons au sein d'un mode de production éminemment capitaliste. Et la CONTRADICTION essentielle, pleine de nombre de contradictions et de tous les dépassements et combats à réaliser, est en cela que notre système de production est politiquement et idéologiquement en opposition radicale avec le système social de distribution. Aussi sommes-nous davantage l'Avant garde de la pratique musicale que l'avant garde musicale, fondamentalement ancrés que nous sommes dans notre temps.

Que nous révèlent ces deux formes de diffusion :

1. la gestion directe fonde théoriquement, idéologiquement et politiquement notre expression musicale. Notre relation au public, nos modes (économique, technique) et nos formes (formes de concert, d'interprétation) de diffusion, sont preuves et faits de communication et de réponse à une demande musicale existante. Mais cette pratique en temps réels dans un espace unique limite socialement la portée de la circulation de notre musique.
2. la gestion indirecte, par le Circuit de distribution, est la seule capable de réaliser cette grande circulation. Ainsi une seule diffusion radio assure plus d'auditeurs que cents concerts. Mais alors, s'en est fini du rapport, du contact avec l'auditeur et la musique doit se plier aux normes et aux catégories définies. C'est une pâle image acoustique qui en est diffusée dans des horaires nocturnes, classée comme produit élitaire pour l'usage de catégories sociales exclusives. Alors s'effectue un glissement idéologique, l'œuvre électroacoustique devient élitaire par le système de diffusion, elle qui est à l'opposé vie, réalité et expression concrète. (Pour un même nombre d'auditeurs, l'auteur aura plus de revenus pour cent concerts que pour une diffusion radio, mais quelle différence dans la qualité d'heures de travail !)

N'étant ni illuminé ni manichéiste, je me dois de souligner que les compositeurs électroacousticiens ne forment ni "une grande famille", ni une catégorie cohérente, musicalement et politiquement.

Cela serait musicalement et intellectuellement d'une grande tristesse et d'un énorme danger idéologique. Que voudrait alors dire expérimental ?
Il ne faut pas que les contraintes économiques soient remplacées par des contraintes-pressions politiques. De plus les hommes vivent leurs contradictions et aliénations et comme bon leur semble et comme leur fonction dans la société les y porte. Le droit de conscience est libre. En tant que consommateur, j'aime toutes les musiques, même la musique de beaucoup de confrères que je n'apprécie guère et inversement.

Ceci dit, il faut souligner principalement deux problèmes issus de la grande contradiction :

- alors que le compositeur électroacousticien produit et gère son œuvre, que celle-ci existe concrètement, achevée, cette œuvre dans le circuit de gestion directe à circulation réduite devient objet d'échange dans un circuit économique clos, où finalement sa valeur d'usage est prépondérante à sa valeur d'échange. Cette œuvre qui a toute l'apparence d'une marchandise n'en a pas la valeur. Et cette valeur ne peut venir que du rapport, des rapports d'échanges de sa confrontation avec les autres marchandises dans la "grande cornue sociale". "*Comme valeurs d'usage, les marchandises sont avant tout de qualité différente, comme valeurs d'échanges de quantité différente*". La gestion directe si elle met en valeur les spécificités musicales et la qualité de la communication, ne peut susciter par l'onde de retour de la consommation une production importante. La logique de la marginalisation est la disparition.
- la gestion indirecte à grande circulation, par la production suscitée par la consommation, par l'affirmation des différences, par la pratique et la consommation suscitées par la production permet seule de fonder dans la pratique sociale, non un système, mais les éléments d'une expression et d'une communication musicale générale pour tous. "*La collectivité est nécessaire pour établir les valeurs dont l'unique raison d'être est l'usage et le consentement général ; l'individu à lui seul est incapable d'en fixer aucune*". F. de Saussure.

Ces quatre notes reflètent toujours le programme d'actions que Françoise Barrière et moi-même avions défini lors de la création du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges en septembre 1970.

Ces notes affleurent toujours, il me semble, dans nos musiques même si pour une large part peu semblables. Je ne poserai en aucun cas notre activité particulière et peut-être spécifique en terme de représentative de quoi que ce soit en général, mais rapprocher sous de brèves annotations ce programme organisationnel de l'évolution qui s'est manifestée en France durant ce laps de temps, me paraît déterminer l'unique intérêt de ma contribution à cette revue.

Dans le mouvement contemporain des années 60, la pratique expérimentale (et la pensée) avait grande force et entretenait de nombreux cousinages, voire métissages.

Analyser, inventer, confronter, dans l'environnement de la décolonisation, de la persistance en Europe de gouvernements fascistes, de mouvements toutes catégories d'émancipation dans le monde, la création avait fonction, l' expérimentation découvrait, la

communication et l'expression combattaient. Mais les moyens étaient chiches, les moyens de production réservés. Pour ce qui concerne la musique, ces moyens étaient essentiellement des institutions facultés ou radios, selon les pays. Cela avait facilité la mise en mouvement, mais cela ne pouvait que l'entretenir clos et le réduire, développer des critères élitistes, isoler en ghettos protégés. L'avant- garde ne le pouvait rester qu'en jouant le parti de l'avant-garde "socialisée". Ce fut le travail de la "jeune garde" musicale, favorisé par l' inattention des pouvoirs culturels en place, quelque parti ou coalition qu'ils représentent.

Si nous prenons référence de la célèbre formule "qui dit quoi, où, comment" et que nous y a joutons “à qui et pourquoi“, les notes précédentes prennent sens et leur dynamique idéalisme, même si fortement secoué, a pu se concrétiser pour une part essentielle au fil des années dans les espaces de liberté acquis et préservés. La dépendance à l'argent n'a certes pas permis de renverser les vieilles valeurs et les pouvoirs musicaux en place (ce qui n'était d'ailleurs pas l'objectif), mais la réalité des besoins et demandes, la qualité des compositeurs et leurs certitudes, la valeur humaine et conceptuelle de leurs travaux et musiques, parfois leur compétence d'enseignement et de diffusion, la complémentarité et la circulation internationales ont obligé à la coexistence les différents systèmes musicaux et contraint les pouvoirs publics à reconnaître et dispenser des moyens. Se faisant, par l'officialisation, méthode classique de réintégration (sociale!) , comme le disait Nizan nous participons à la chorale des "chiens de garde", mais en cette époque où les animaux ont leurs droits et l' histoire se bouscule, la laisse nous rappelle à l'ordre, parfois, mais somme toute l'on se demande qui garde l'autre, et l' action continue. Ainsi, cette longue digression peut elle s'achever sur l'image célèbre "1 am happy" .

Pour en revenir au propos, cette cohabitation s'est opérée fonction, au prix d'un décalage qui serait dramatique si nous n'en étions pas suffisamment conscients: de la pratique expérimentale (faire et pensée) à l'image de la modernité (subir et faire croire). Attendu que la modernité n'est qu'un emballage sans contenu, à nous de paraître mais de rester ce que nous sommes.

Comment ce décalage s'est-il effectué? Partie prenante de l'avant-garde sociale et internationale dans le domaine musical, mais quittant Paris, notre programme pouvait d'autant être mis en œuvre qu'il ne se posait pas directement sur ses terres contre les officines parisiennes, grandes ou petites ou de quelque obédience. Notre public s’élargissait, puisqu’indifférencié, il s'appelait population et qu’il nous revenait de constituer afin qu’il existât. Cela s'appelait action culturelle. C’était et c’est toujours un faisceau de problèmes, de jeux en miroir et de solutions provisoires.

A Paris, dans le cercle des intellectuels et des passionnés, la tradition contemporaine était reconnue, valeur accordée et si nécessaire, défendue par certains médiateurs (journalistes, gens de radio) qui eux-mêmes en tiraient avantage car se parant de leur fait d’une image progressiste, ils pétitionnaient pour nous les compositeurs qui produisions ce qu’ils vendaient sur leurs marchés. Mais apparemment, tout le monde y trouvait son compte, ou presque. En Province, la création contemporaine était perçue comme un bond en avant, l'idée de progrès, bien, mais pour plus tard, le troisième millénaire. La valeur était attribuée voire acceptée au nom de la modernité car elle n’était pas attribuée par un

cercle culturel acquis, mais par un ensemble diffus (civil, militaire, religieux), à la condition toutefois que ce qu'ils acceptaient et qu'ils plaçaient dans la réserve de Modernité, afin de ne pas en être incommodé. soit reconnu de la capitale.

L'exigence était double, satisfaire Paris (musique) et la Province (action et image) et ne pas déroger à notre programme. Alors, à Paris même, Pompidou voulut Beaubourg. L'importance des coûts imposa le consensus, ce ne pouvait être que le temple de la Modernité, et non celui de l'expression contemporaine vivante et riche de ses diversités, de ses confrontations. L'Etat devenait gardien de la Modernité. L' évolution fut rapide. La société réclama son lot de progrès, la Direction de la Musique du Ministère adopta la nomenclature Recherche. Libéral, l'Etat institutionalisa des ilôts de Recherche indépendants mais contrôlés via l'attribution des subventions, (faibles), et investit l'IRCAM, (totalement extérieur à la Direction de la Musique puisque subventionné directement) de la fonction de pôle de référence (ce qui fonctionna auprès des medias mais non auprès des compositeurs) avec tous moyens matériel, personnel, vitrine garnie.

L'Etat social-démocrate suivant confirme et multiplie les petits pains-îlots de recherche en une politique de décentralisation bas de gamme auto-compensatrice-justificatrice. Simultanément, les chaînes de radiodiffusion nationale se tournèrent vers les quotas et se détournèrent fortement de leur mission culturelle, les maisons de disques n'entretinrent plus de catalogue contemporain et nos auto-proclamés promoteurs-défenseurs-médiatiques se consacrèrent à leur carrière. A notre place, tenant notre rôle dans la valorisation de l'image globale de la société, prospère et dédiée au progrès, agents de production dans cette activité de faire-valoir, nous reçûmes nos subventions, bien davantage pour ce rôle que pour celui de compositeur assisté. Mais si l' horizon national filait de la bande, au jeu du billard électroacoustique les autres bandes relancèrent la dynamique: locale et internationale.

Locale: les technopoles, les transfert de technologies, les réseaux, tout devient image de modernité. Parce que créateurs, nous semblons encore légèrement en avance, mais si peu. C'est donc la musique qui est maintenant perçue.

Internationale : ce fut une longue et passionnante aventure que celle de l'émergence de la prise de conscience de l'intérêt et de la nécessité de travailler en commun, de communiquer, de s'informer, de dépasser son individualisme de créateur, de déjouer les nationalismes. Trois étapes furent nécessaires: création par le GMEB des Festival-Concours-Journées d'Etude, puis se constitua l'Association des Journées d'Etude Internationale Electroacoustiques, puis ce fut le Circuit International électroacoustique et enfin, la Confédération Internationale de Musique Electroacoustique devenue Organisation Internationale Membre du Conseil International de la Musique-UNESCO en 1983. Actuellement, des Fédérations existent dans 18 pays. Et tout cet espoir, cet idéal qui ruissellent des notes de 1976, s'ils pouvaient sembler déconnectés, voire combat d'arrière-garde, ce qui serait paradoxal, en regard de l'apathie qui prévalait dans nos pays de l'Ouest, étaient partagés par les compositeurs de l'Est.

Je me souviens d'une époque où le fait qu'un concert du Festival de Bourges regroupait des œuvres d'Israël et de RDA, inquiétait les compositeurs de RDA des réactions possibles de l'appareil d'Etat. Je me souviens qu'en1981, à l'Assemblée Générale du CIM-UNESCO à Budapest, la Confédération ne fut pas admise suite à un vote négatif des représentants

officiels des Pays de l'Est qui ne voyaient que décadence en cette musique (elle fut néanmoins admise en 1983). Même si dans ces pays, les premiers studios ont été créés en 1957 mais fréquemment fermés, il est vrai (Alors que ces mêmes pays s'étaient dotés d'une section de la S.IM.C., Société Internationale de Musique Contemporaine, membreégalement du CIM-UNESCO.) Le premier pays de l'Est a créer une Fédération fut Cuba, puis la RDA. En 1989, c'était au tour de l'URSS, la Hongrie et la Pologne. Prévues pour 1990, Tchécoslovaquie, Roumanie, Yougoslavie. Pour Staline, l'ordre était une langue, une nation, une musique. La musique électroacoustique là-bas a dû conduire son combat. Après tant d'années, elle a commencé à gagner, en s'organisant. Et cette liberté d'expression qu'ils viennent de conquérir, pour peu qu'ils sachent en nourrir leurs créations, ne pas sacrifier au laminoir de la consommation, s'interroger et secouer nos références, certitudes et révérences au progrès technologique, à l'image et rappeler à ceux qui l'auraient oublié que ce ne sont pas les machines qui déterminent les œuvres et la musique qui fait les hommes mais que c'est l' homme qui s'exprime, qui parle aux autres hommes et que c'est lui qui maîtrise sa musique. Le vent souffle du bon côté.

Christian Clozier
1990

(*article rédigé à la demande de Jacques Demierre de la revue "Contrechamps" qui ne l'a jamais publié.)*

Culture et Sciences

article pour une conférence

1991

CULTURE ET SCIENCES - 9e COLLOQUE DE L'AMCSTI
BOURGES - JUIN 1991

Christian CLOZIER

Vous voudrez bien m'excuser d'intervenir à la fin de ce débat auquel je n'ai malheureusement pas pu me joindre depuis le début, retenu par le déroulement de notre Festival International de Musique Expérimentale. *«Art et science»* me paraît être un thème très large et ma première réaction consisterait à spécifier un peu ce que l'on entend par art et par sciences. Les arts ont de nombreuses facettes et chaque discipline artistique est porteuse d'un ensemble de relations spécifiques aux sciences. Les sciences sont aussi, pour leur part, multiples : sciences dites dures ou molles, sciences formelles...

Et puisque mon intérêt se porte sur musique et science, je rappellerai un très vieux discours qui contient des éléments essentiels comme quoi, effectivement, la tradition classique nous rattache au nombre, non pas au numérique de l'ordinateur mais à la science des calculs à laquelle Pythagore a laissé son nom. Une fois cela posé, rien n'a certes encore été dit si ce n'est que l'on est rentré dans un système clos et contraignant.

Un autre point intéressant dans ce parcours traditionnel, le célèbre Quadrivium de l'Université Médiévale qui comprenait quatre arts libéraux : l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. Mais la musique qui se trouvait à bord du Quadrivium, c'était la théorie musicale, pas la composition ou l'interprétation musicales. Alors ce qu'il est intéressant de noter, c'est que bien qu'à l'époque la musique ait été complètement contrainte et limitée par des règles dictées par la charte sociale, féodale et religieuse (interdiction d'utiliser des instruments pour les concerts, valorisation de la voix par l'Eglise...), elle ne s'en est pas pour autant éteinte. La théorie «musicale» a toujours été un outil fallacieux qui n'apportait strictement rien en dehors de contraintes et de normalisation idéologique. Et le premier à avoir soulevé le voile pour dire qu'il y avait autant de possibilités du côté des contraintes que de l'autre, c'est Vincenzo Galilei, compositeur, luthiste et violoniste, père de Galilée, lequel s'intéressa au sort de la rotation de la terre mais aussi au phénomène de la musique. Tout cela donc pour dire que l'histoire de la musique ne s'est pas construite sur des règles logiques mais à partir de son évolution même, dès lors que des instruments ont été créés dans un rapport évident à la technique et à la technologie, à l'histoire et à leur histoire mais sans rapport réel avec ce qui s'appelle la science.

Un autre problème s'est très rapidement présenté, celui de l'environnement et des contraintes acoustiques liées aux lieux. Je ne vais pas faire d'historique car ce n'est pas l'aspect qui m'intéresse ici mais bien plutôt et notamment, en raison de mes activités, quelques rappels touchant au «matériel», des instruments, des outils. Il s'agit, là encore, d'une vieille histoire dont un des points de départ est Charles Cros qui, ce qui est remarquable, a fait le paléographe alors qu'il s'occupait de sourds-muets. La contradiction n'est qu'apparente puisque qu'il s'agissait d'enregistrer des sons sur un support qui puisse être lu «techniquement» et cela pour permettre à des sourds-muets de communiquer avec l'extérieur bien qu'ils ne s'entendent pas eux-mêmes mais pour que les autres les entendent et qu'ainsi les sourds-muets se voient être entendus. Il partait d'un principe de jingle, avec des phrases toutes faites leur permettant de parler à des gens. (on imagine aisément ce qui serait réalisable aujourd'hui avec les micro-ordinateurs portables!).Cela ne s'est pas fait, on sait pourquoi. Il est d'ailleurs assez étonnant de remarquer qu'à la fin du 19e siècle,

nombre de moyens de communication inventés à ce moment-là sont des formes de réponse à des contraintes sociales et médicales, à des handicaps dans la vie et la communication. C'est par exemple, également, le cas de la machine à écrire mise au point pour aider les aveugles.

Dans le domaine qui nous intéresse, les premiers instruments datent de cette époque. En 1900, c'est le dynamophone de Thaddeus Cahill et c'est en 1898 que Poulsen le Danois met au point une chose aussi simple que l'enregistrement électro-magnétique, base de l'enregistrement magnétique actuel. A partir de ce moment-là, nombre des évolutions techniques se font dans le cadre des besoins et de la recherche militaires, ce qui n'est pas sans poser quelque interrogation sur les fondements de la communication... Ainsi passe-t-on du morse au téléphone des armées en 1914-18 et au talkie-walkie des américains en 1944. Dans le même temps, est arrivée la lampe triode de Lee Forest en 1907 qui a immédiatement servi aux communications militaires puis au premier instrument électronique portable en 1919, qui se démarquait tout à fait du dynamophone dans son principe même. Il était dû à un physicien russe, Theremin, et était le premier instrument d'une lignée plus connue en France par le Martenot mis au point en 1928.

Mais, coup classique je dirais, c'est une évolution culturelle, avec le Dadaïsme et le Surréalisme, qui, ayant entraîné une modification de la notion du goût, a permis que le type de musique que nous pratiquons devienne possible. Et c'est là encore une certaine retombée de la guerre.

Il est aussi intéressant de noter l'influence des expositions coloniales qui, en permettant d'entendre des musiques d'ailleurs, ont ouvert de nouveaux horizons. à Debussy, Ravel... De cette époque également, certains musiciens, Busoni et Varèse notamment, prennent conscience de la nécessité de travailler le rapport art-technique. Ils sentent la nécessité impérieuse de disposer de moyens nouveaux pour que ces nouvelles propositions musicales puissent se développer et trouver leur place dans la société mais aussi pour qu'eux-mêmes arrivent à réaliser ce dont ils sont porteurs.

Un problème s'est alors posé et qui ne cesse pas d'être important. Dès que les moyens ont été réalisés, l'industrie les a récupérés. Etant, dès lors, normalisés, ils quittaient une aire d'intérêt primordiale qui est celle de la liberté.

Je vais faire encore un grand saut et passer à la micro-informatique actuelle. Au niveau du coût des matériels, il s'est produit en dix ans une très large démocratisation de l'accès à la création musicale. Mais ces derniers sont dépendants du cahier des charges d'entreprises soit au niveau de la post-production, pour faire de l'argent avec l'image, soit pour la musique rock-pop et de variétés. Si vous prenez par exemple les séquenceurs, tout est organisé pour être dans la norme des douze sons, dans la norme de la barre de mesure. Et si vous voulez vous affranchir de ces limites qui sont aussi des contraintes, il faut passer à des gros équipements dispendieux au niveau de l'achat mais surtout du fonctionnement, de la qualification de l'utilisateur, de la maintenance.

La relation entre la musique et la technique a donc toujours été évidente. Mais je dois dire que nous nous trouvons actuellement dans une situation bien moins favorable qu'il y a une quinzaine d'années et cela dans la mesure où l'acte de

création, qui est un acte de liberté maximum, se trouve maintenant relativement contraint et déterminé du fait de la dépendance aux cahiers des charges de l'industrie.

Je dirai, pour terminer, que de manière générale la tendance va vers une valorisation de l'art par la technique, le contraire étant beaucoup moins fréquent. Ce que peut apporter la recherche n'est généralement pas perçu et lorsque c'est le cas, c'est dans une vision réductrice de la qualité de la musique. Par déontologie, on continue à prendre référence de ce bon vieux mot d'«expérimental» cher à Bernard. Il est aujourd'hui totalement incompris, assimilé à des expériences non abouties et sans réels fondements alors que pour les intellectuels, les chercheurs, en sciences humaines ou dures, il y a vingt ans encore, il avait un sens dans le domaine culturel, cela s'appelait l'Avant-Garde.

Alain BERESTETSKY

Nos débats prennent donc fin sur cette intervention. Je ne vais pas tirer de conclusions si ce n'est pour dire que bien des questions ont été soulevées qui sont restées sans réponse ce qui ne sera pas pour nous étonner sur ce thème.

Le Dit de la Glose

pour le livre de H. Chopin

sur la poédie sonore

1997

Le dit de la glose et de la glotte

Par ces temps qui courent, quiconque donne sa parole est sûr de ne point s'en défaire. On se baille des écrits, on se signe des actes, on endosse. La Parole de Dieu se trouve dans des bulles après avoir été l'Ecriture. La valeur, la sécurité, l'authenticité sont accordées à l'écrit, la parole est futile, Elle est d'argent quand le silence est d'or et le papier monnaie liquide. La culture et ce bon M. Gütemberg ont dévalorisé la parole, ont figé les caractères. La classe distribue la connaissance et l'écriture à son gré par le gué et les jules ferry-boat de ses classes. La parole et l'écrit, la voix *et* la langue ont le rôle que l'idéologie en place leur attribue selon ses intérêts immédiats. Cett*e* querelle de l'Ancien et du Moderne, certains la transcendent par l'ère des mass-media sur l'air du petit village global contemporain. Cet air gît versé. On veut nous faire croire que la parole est sans valeur, brute, sauvage en regard de ces modes socialisés et culturés que sont l'écrit et les mass-media, alors que la première est “libre" et les secondes propriétés privées.

La voix est, par définition, un ensemble harmonieux. Le chant est art, culturel, son modulé, la parole est douce, naturelle. Tout son qui sort de la bouche sans être modulé ou sans être un mot prononcé, n'est pas, ne sera pas, ne saurait être. Comme des gestes, Il y a des mots déplacés, et nos bouches semblent bien peu sonores. Heureusement. La voix est un instrument portatif qui fait beaucoup de bruits.

Musique électroacoustique et voix

Cette appellation générique définit toute musique utilisant pour sa réalisation et sa diffusion des moyens technologiques électroacoustiques. Elle ne recouvre aucune qualification de style, d'école : ce sont les Intentions musicales, les méthodes, les techniques compositionnelles, déterminées ou déterminant la pratique des appareils électroniques (sélection et structuration de fonctionnement les uns par rapport aux autres) qui caractérisent les écoles.

Apparait ainsi. non l’unicité de la musique électroacoustique, mais son extrême diversité d'expression, de définition des musiques nouvelles. Point commun, toutes exigent une nouvelle écoute du sonore, non opposée à l’écoute normalisée mais élargie. Il faut y éduquer et les musiciens. et les mélomanes. Cette musique. dont le compositeur est également "interprète sur les instruments du studio, du potentiomètre à l'ordinateur, ne s'écrit pas au moyen des traditionnels signes conventionnés. Sa représentation graphique se présente sous forme de schémas, dessins, couleurs, organigrammes logiques, programme." Le code est celui du compositeur qui le transmet à la machine- interprète, le dialogue homme-machine, qui permet au musicien de contrôler et disposer par les moyens électroacoustiques le matériau sonore qu'il travaille, à tout moment de la réalisation. Trois possibilités fondamentales sont ainsi acquises :

- Quelle que soit la source sonore (instrumentale, électronique, acoustique), fixée sur la bande magnétique, ses paramètres, ses éléments constituants peuvent être dissociés. traités ou créés isolément, électromagnétiquement, analogiquement ou, après conversion, numériquement:
- Quelle que soit la source sonore, la bande, cette mémoire exacte du temps. nous restitue à la demande quand et autant on le souhaite. le signal sonore enregistré:
- A tout moment de la composition, le musicien, bulbe et oreille mêlés, estime l'adéquation entre son intention musicale et son expression réalisée.

Ainsi, le son est matérialisé par l'enregistrement. Il prend corps, existe après qu'il soit émis, il peut être calibré. chiffré, ainsi avec les mains, et non plus seulement avec les oreilles. La voix n'est pas seulement la parole ou le chant, elle est tout ce qui sort de la bouche, tout ce qui est trop faible pour sortir et que l'on saisit par des micros de contact, elle est la voix naturelle dans son espace acoustique, la voix sonorisée, la voix enregistrée, la voix téléphonée, la voix manipulée, la voix portée par les ondes. la voix des autres peuples, des autres cultures. (Cocteau avait dû lire le Larousse pour concevoir que, dans sa Voix Humaine. l'interlocuteur à l'autre bout du fil ne soit pas entendu.)

La Radio diffuse la Culture, la Connaissance, l'Idéologie et beaucoup de sous-produits. Gratuitement où que vous soyez elle vient à vous, que vous soyez lettré ou analphabète.
La Connaissance, comme la Culture, comme l'information

- écrite est imprimée en milliers d'exemplaires vendables, lisibles,
- orale est diffusée tous azimuts audibles.

Léon Trotsky avait bien vu le problème lorsqu'il écrivait : « La conquête du village par la radio est une tache pour les quelques années à venir, très étroitement liée à l'élimination de l'analphabétisme et l'électrification de la campagne… Il est nécessaire que notre village illétré ou semi-illétré avant même de savoir lire et écrire comme il le doit, soit capable d'accéder à la culture à travers la radio, qui est le moyen la plus démocratique de diffusion de l'information et de la connaissance.

Hélas, la politique et l'argent ont confisqué « idéologiquement » cette radio naissante. La soudaine existence de la lutherie électroacoustique provoqua une réelle révolution dans la musique (non dans les circuits musicaux), révolution dont la phase insurrectionnelle s'est achevée il y a peu.

Les diverses vies acoustiques. les différents modes d'enregistrement d'un événement sonore, leurs manipulations et traitements, produisent une palette de sons prodigieuse. De tout son enregistré, par les techniques analogiques ou numériques, il est possible de garder, changer, annuler, faire évoluer le sens, la forme, le registre, le timbre, l'espace, la durée, selon et dans le son lui-même et/ou selon des traitements commandés par d'autres sons.

Nous pouvons donc choisir, sélectionner le niveau, la fonction, la définition de n'importe quel son, Nous pouvons selon les moyens le traiter en temps réel (vécu) ou en temps différé. Nous pouvons faire cela avec des moyens très sophistiqués ou bricolés à partir de composants vendus librement (circuits intégrés, microprocesseurs)…

A la différence de la langue, nous ne sommes plus bloqués entre le recto et le verso de la page écrite. Nous pouvons jouer librement du sens et du son.

Christian Clozier

A la demande d'Henri Chopin pour son livre "Poésie sonore internationale"
édition J.M. Place 1997

Journée d'Étude

Lille

2000

TEXTE DE CHRISTIAN CLOZIER - JOURNEES D'ETUDES - MAI 2000 (LILLE)

Un questionnement était proposé : émergence après cinquante années d'une esthétique particulière, trace de l'avant-garde d'hier, impasse ou avenue, nouveauté encore ou pas… Pour faire court, l'angoissante interrogation était "est-ce que l'histoire est morte ?".
Comme dans le même temps, les organisateurs R. Mandolini et V. Tiffon inscrivaient et invitaient des collègues "à jeter un regard sur l'avenir des musiques électroacoustiques" et simultanément inauguraient avec ceux-ci le Studio de Musique Electroacoustique du Nord, ils apportaient eux-mêmes la réponse à leur interrogation, ouvrant ainsi les Journées d'Etudes sur des perspectives concrètes d'avenir.
L'intervention qui m'a été demandée portait sur l'histoire en général de la musique électroacoustique, la table ronde étant, elle, consacrée aux visions du futur. Aussi, en réponse à la demande d'écriture pour publication-diffusion, je propose deux extraits d'articles parus dans les livres I et IV de l'Académie Internationale de Musique Electroacoustique de Bourges. Si complémentairement aux éditions de l'Atelier, le lecteur était intéressé par ces publications et autres informations, il peut consulter notre site www.gmeb.fr. Mais pour l'heure, bonne navigation à celui-ci parmi les paysages variants et suivants proposés.

A) Extraits de l'article "Tablatures et fragments en forme de prolégomènes pour une histoire de la musique électroacoustique vécue sous l'angle des découvertes" (livre IV)

Et nous revenons à 1948.

Les instruments électroniques créés de 1920 à 1948 apportaient de nouveaux timbres, aussi bien pour la musique classique que pour la musique de variétés. Ils permettaient des effets, mais ne pouvaient être cause d'évolution ou de modification de la composition musicale, fondamentalement attachés qu'ils étaient au tempérament et au clavier.
Ces instruments avaient été conçus par des ingénieurs, sans dialogue avec les compositeurs qui innovaient (les échecs de Theremin ou Bertrand avec Varèse). Le développement de ces instruments se révéla donc anti-historique, opposé au développement des nouvelles perspectives de l'écriture et des recherches en composition musicale.

Certains furent néanmoins «utilisés» comme valeur d'appoint et d'effet par des compo siteurs pour des œuvres circonstanciées. D'autres dont la réelle innovation technologique auraient pu nourrir les développements de la musique, n'ont pas rencontré les compositeurs qui les espéraient. Ils ne pouvaient donc participer au renouvellement de la musique, à l'élaboration d'une autre musique.
Ecriture contre écriture, pensée contre-pensée, les écoles de la composition instrumentale s'affrontaient, s'excluaient sans remettre en cause le système porté par les instruments acoustiques, l'écriture de notes. Or la complexité de l'écriture, la vitesse voulue d'exécution des notes, les changements constants des valeurs de durée emprisonnaient la création dans la dépendance de certains solistes éminemment virtuoses et capables de jouer en fait au-delà des limites acoustiques et mécaniques de leur instrument.

La solution était pourtant simple : changer d'instrument, changer de mode d'écoute, changer la musique, et même, la fonction de la musique. Les instruments de la communication évoqués dans le premier chapitre étaient là, il fallait s'en saisir. Il y avait :

- le micro qui permettait de découvrir les sons, la vie des sons tels que jamais entendus
- l'oscillateur, générateur d'ondes électriques
- les tourne-disques puis magnétophone pour enregistrer, matérialiser tous ces sons sur un support. Le temps évanescent, irréversible, se cristallise alors, devient réversible
- le disque ou la bande magnétique qui permettaient de les réécouter à volonté, puis de les isoler, les fragmenter, les reconstruire, les assembler jouant du temps et de la forme
- les filtres qui créaient des variations de timbre
- les potentiomètres, des variations d'intensité
- les chambres d'échos et de réverbération pour créer de l'espace virtuel, lisser formes et timbres, allonger le temps
- des instruments spécifiques construits pour répondre à des besoins d'ordre musical
- l'amplificateur et les haut-parleurs qui permettaient au compositeur d'écouter et donc de contrôler pour refaire et ajuster sa musique en développement et qui donnaient naissance à une nouvelle forme de diffusion musicale, la projection sonore sur haut-parleurs, lesquels constituant un espace virtuel suggéraient à l'auditeur d'y saisir les figures et mouvements sonores et musicaux et d'y projeter leur imaginaire.

Et puis il y eut, le savoir écouter, le savoir faire, l'expérience, la découverte, tout cela qui analysé et formalisé en sortes de tablatures et tropes rhétoriques permit par la connaissance et la volonté de maîtriser et de plier à son usage de création ces nouveaux outils, et fit qu'ils devinrent de véritables instruments de la composition.
Ces connaissances et ces musiques se répandirent dans nombre de pays.
Des ingénieurs et techniciens, en liaison avec des compositeurs, ou réciproquement, inventèrent des instruments particuliers. Certains furent théoriciens, certains même furent ou sont des compositeurs connus et reconnus.

Pour qu'ils soient opérationnels, ces instruments étaient regroupés et reliés les uns aux autres selon des configurations qui s'appellent «Studio», une espèce d'instrumentarium polytechniques à registres.
Plusieurs compositeurs travaillèrent donc dans un seul studio, selon leur style propre. Au tout début, le choix des équipements et des outils n'était pas neutre, et la structure et la « lutherie » d'un studio, dépendaient du choix esthétique et du projet de recherche d'un collectif rassemblé autour des plus volontaires. Selon les pays, des «Ecoles» s'exprimèrent (Paris, Cologne, New York, Milan...). Mais très rapidement, l'évolution des instruments et des techniques, permit que chaque studio puisse suivre des voies diverses et multiplie les expériences. Seules les pensées et les méthodes définirent les styles musicaux qui se poursuivent aujourd'hui. Ainsi chaque compositeur resta libre et maître de son œuvre, et la musique électroacoustique reste-t-elle le champ le plus vaste et le plus ouvert de l'expression, de la composition et de la diffusion dans la création musicale d'aujourd'hui.

Récapitulons et développons :

Il n'y a pas un studio unique, modèle.
Chaque studio dépend
- des projets des compositeurs qui y travaillent
- de la hauteur du soutien financier de l'institution, qui l'accueille (radio, université...) et du soutien idéologique musical (politique musicale, particularisme à l'Ouest, à l'Est...)
- est déterminé fonction des expériences validées et des choix et directions esthétiques des compositeurs

Il n'y a donc pas
- une musique électroacoustique, mais des musiques différentes aux styles divers
- une direction esthétique, mais des esthétiques et des voies qui peuvent être en opposition
- une théorie musicale, mais des théories et pratiques diverses qui les fondent.

Musiques et Studios électroacoustiques sont pluriels.
Ce ne sont pas les Studios qui font la musique, ce sont les compositeurs qui font leur musique dans les Studios.

Ainsi,
- les découvertes et expériences menées à l'échelon international ont toutes participé au développement de la musique électroacoustique
- certes, certaines directions ont été fermées, certains compositeurs n'ont pas poursuivi, certaines institutions se sont arrêtées ou ont été arrêtées,
- mais ainsi, s'est constituée une Histoire, complexe, riche, passionnante et transmissible (…)

(…) Dans le paragraphe précédent, nous avons vu comment la musique électroacoustique (concrète ou électronique à l'époque) était issue des outils, de la technique son des studios d'enregistrement des radios, et comment elle s'était développée en entrebâillant puis ouvrant son instrumentarium et ses méthodes de réalisation aux travaux menés dans des structures de recherches ou universitaires (informatique) et aux inventions des luthiers électroniques de la deuxième génération (synthétiseurs). Ainsi entre les premiers studios et les studios actuels, il y eut à l'évidence une évolution, un développement des outils, des techniques et des instruments. Mais ce qui est le plus déterminant c'est l'évolution, le changement de leur nature, de leur fonction, de leurs modalités.

L'implantation de studios «institutionnels» s'était constituée dans le monde, un peu à la manière des «comptoirs», villes relais-étapes des grandes routes de circulation des produits, Route de la Soie ou Route du son. (Mais la soie est devenue industrielle et le son bénéficie lui, des découvertes de l'industrie, les routes se séparent). Ces «comptoirs» avaient amené la musique électroacoustique à l'âge adulte (22 ans). Elle existait, elle était reconnue. Encore fallait-il que des fondations s'élèvent et que s'élargissent des architectures esthétiques diversifiées mais reliées et reflets d'un projet semblable, d'un «genre» en définition.

Les premiers studios étaient eux très définis par la production musicale des compositeurs qui y œuvraient en utilisant le plus souvent des moyens de production, des techniques conçus à l'extérieur. La poussée, les potentialités des nouvelles technologies ont rendu nécessaire le rapprochement, la mise en rapport, l'intégration des deux faces d'un projet compositionnel, le projet «musical» et le projet «technique». Ainsi le développement de la musique s'établissait en conjonction avec l'évolution de la société, technique et culturelle.

Les studios qui se créèrent à partir de 1970, ont donc été, selon leurs possibilités financières ou la nature du lieu de leur implantation, ou généralistes, syncrétiques, sensibles aux diverses voies, ou dédiés à une technique, une voie, une recherche spécifique, mais avec, dans l'un et l'autre cas, les projets musical et technique reliés. L'ingénieur du son était remplacé par l'ingénieur du signal et le compositeur retournait à l'école, passant des lignes de la portée aux lignes des réseaux et des câbles.
Jusqu'en 1970, l'amélioration en qualité des équipements des studios était dépendant du développement des produits du type radio/enregistrement. Ensuite ce fut le développement de l'électronique, de l'informatique, la diffusion des composants, circuits et micro-pros, puis aujourd'hui le développement de la post-production et du multimédia qui enrichissent constamment et multiplient les possibles, les moyens de création d'un studio.

Comme studios nés à cette époque, citons :

1970	Bourges (GMEB), Laval (Canada), Liège (Belgique), Arte 11 (Argentine)
1971	CICMAT (Argentine), MIT - Boston (USA), Belgrade (Yougoslavie)
1972	Padoue (Italie)
1974	CEMAMU-UPIC (Paris)
1975	IRCAM (Paris), CCRMA - Stanford (USA), Budapest (Hongrie)

La liste complète serait longue. Car qu'ils soient des studios dans des radios, des facs, des conservatoires, qu'ils soient des studios collectifs ou individuels, plusieurs milliers existent dans plus de cinquante pays. Leurs dimensions et qualité sont extrêmement variables, et ce total n'inclut pas tous les studios consacrés aux musiques de «variétés» rock, rap, techno....

Cette multiplication, cette appropriation, ont été rendues possibles par la miniaturisation et la baisse des coûts. Encore faut-il considérer que les prix accessibles portent sur des équipements aux normes amateurs/semi-pro dont les performances sont acceptables grâce à la numérisation, alors que le matériel professionnel reste lui d'un prix élevé. Ainsi des standards moyens d'équipement ont-ils été démocratisés et diffusés. Malheureusement, ils sont porteurs du risque d'une définition standard, normalisatrice et réductrice, favorisant davantage la reproduction que la création libre et innovante. D'une certaine façon, on pourrait dire que sous la pression des média et des distributeurs, les équipements que les compositeurs avaient détournés, il y a cinquante ans de leurs fonctions de reproduction, sont réinvestis par les jeunes en une pratique de type «instrumentale»/reproduction de standards avec une prise en compte des nouveaux timbres, d'une nouvelle sonorité au service d'une «écriture de notes» appauvrie car coupée de toute l'évolution de la musique acoustique et que cette réduction, pour ne pas dire dérive, amplifie et rend indispensable la fonction des studios de création à poursuivre et développer le rôle et les voies historiques qui leurs sont dévolus.

Nous avons mentionné précédemment les changements de fonction, de nature des studios. Ils proviennent de trois facteurs :

- la constitution d'un répertoire, reflet de l'évolution des techniques compositionnelles et des techniques de production et de leur interaction.
- le développement continu de l'électronique et de l'informatique (matériels et logiciels)
- les nouveaux supports (disque dur, C.D., cédérom) et nouveaux réseaux de transmission et communication (modem téléphonique, Internet).

Développons brièvement :

Durant la première époque des studios (48-70), le choix des équipements s'effectuait fondamentalement sur le matériel commercialisé fonction du style, des méthodes compositionnelles pratiquées dans le studio. L'expression de ses particularismes se manifestait dans les musiques créées, lesquelles au cours des années constituaient l'image musicale, l'identité du studio, mêlant le «comment cela sonne» et le «ce qui sonne». La communication avec l'extérieur passait par la diffusion (radio, disque, concert) de ce répertoire. La communication de comment composer, la formation, et technique et musicale, s'effectuait par des cours et des stages (facteur déterminant de la multiplication des studios). C'étaient donc les productions spécifiques d'un studio, ses produits musicaux finis que celui-ci pouvait transmettre et diffuser comme un éditeur traditionnel. C'était le temps de la recherche musicale. Sa circulation, ses échanges ont fondé internationalement la musique électroacoustique et ce faisant ont fécondé la pluralité dynamique de son développement.

Le développement continu des techniques électroniques et informatiques a, lui, éclaté la structure vouée à la seule recherche musicale par l'introduction de l'application, du suivi et du développement des nouvelles technologies, c'est-à-dire la recherche technologique, aussi bien dans la réalisation de systèmes et logiciels spécifiques que dans la mise en œuvre de produits commercialisés. Un échange, un lien s'imposaient ainsi entre les hommes de sciences et les hommes de l'art, (dans certains cas l'homme pouvant être double). Mais cet échange ne pouvait être autarcique. Aussi, ce ne sont plus les seules musiques qui sont transmises et diffusées, ce sont aussi les programmes qui circulent entre tous les points du monde. Le studio est ainsi devenu centre de ressources, base de données et des musiques et des techniques de réalisation, ouvert aux autres.

Les nouveaux supports (poids et dimension réduites, fiabilité et qualité accrues) et les nouveaux réseaux (communication, émission-réception instantanées), voire avec des cibles non déterminées (Internet, libre consultation), non seulement permettent aux studios de communiquer, les obligent à cette fonction de service public, mais aussi procurent de nouvelles voies et pratiques à la création musicale.

Deux considérations et un commentaire peuvent clore ce chapitre :

— La musique électroacoustique de studio est passée en cinquante années du statut de nouveauté radicale et marginale, à celui d'avant-garde, stade dans lequel elle s'est profondément développée et dans ses concepts et dans ses modes de diffusion (rappelons que 68 a été un mouvement international) au point maintenant de pouvoir se prévaloir d'être la flèche de la modernité toujours renouvelée, la voie la plus riche et la plus ouverte pour la création musicale de notre temps. Elle prend toute sa place, qui est fondamentale, dans l'histoire et l'avenir de la musique à l'échelle internationale.

— La musique électroacoustique de studio est la seule forme musicale qui au cours de ce siècle ait su générer une nouvelle lutherie pour répondre à ses besoins. Le passage de l'acoustique à l'électroacoustique, c'est toute l'épopée des grandes découvertes de nouveaux continents qui revit, que ce soit pour la pensée, la conceptualisation, la réalisation de la musique ou que ce soit pour ses modes de diffusion, d'écoute et de communication.

— C'est un immense champ de connaissances et d'expression offert à celui qui veut entendre. Et il le peut, et la faire et l'entendre, dans un temps libre et libéré de l'ordre du temps, en temps réel ou en temps différé, hors temps ou en temps, concret ou virtuel (…)

B) Extraits de l'article :
"Situation esthétique et perspective de la musique électroacoustique" (Livre I)

- **De la nature révolutionnaire (musicale et de communication) de la musique électroacoustique**

. En soi, elle est révolutionnaire dans le champ de la musique car ses instruments de production et de diffusion sont d'ordre électrique et non acoustique. Simplement :

a) un son n'a plus 2 valeurs : la note et le timbre de l'instrument qui la produit
b) un son est un rapport entre sa valeur sonore et son énergie électrique

a) les valeurs de la musique acoustique découlent de la valeur de l'écriture et de la beauté/conformité des sons qui l'expriment. Elle se lit, on l'écoute.
b) les valeurs de la musique électroacoustique découlent de son expression même, où sa composition est liée à sa réalisation sonore elle-même. Elle s'écoute, on la délie.

Sa nature révolutionnaire liée aux moyens de production technologiques électriques entraîne que l'évolution de ses instruments de production suit les "progrès" des sciences et que l'évolution depuis 1948 (musique concrète et transistors) est extrêmement rapide et suit la logique de la recherche scientifique et des marchés économiques, c'est-à-dire que le lien dialectique entre évolution des techniques d'écriture et évolution des techniques instrumentales, lentes dans le cadre de la musique acoustique, a été rompu dans le sens où le compositeur pouvait contrôler ou susciter les faibles évolutions à échelle humaine des instruments et des recherches des facteurs.

. L'histoire des instruments "électriques" utilisés en musique électroacoustique est courte et ses développements importants (je ne parle pas de la 1ère période 1898 Cahill - 1946 Ondioline et autres).

Deux époques :
- 1948-95 : instrument électronique contrôlable et manipulé par le compositeur pour réaliser son œuvre (malgré les marchés : cohérence du studio, c'est-à-dire méga-instrument reliant/forçant les unités commerciales ou de développement personnel).
- 1975-95 : instrument virtuel grâce à informatique, instrument gigogne à double dépendance : structure close et logiciels/programmes d'utilisation.

Ces deux époques connaissent leur propre développement et ne sont pas exclusives ou opposables. Les techniques de l'une et de l'autre ont bénéficié de constants perfectionnements spécifiques en réponse aux usages et à la concurrence. Ces deux techniques demeurent les composantes de l'instrumentarium du studio de création musicale et en constituent la richesse. Car non seulement leur complémentarité technico-intrumentale autorise des pratiques qui font reculer constamment les limites, élargissent le champ des possibles, mais les modes de pensée qu'elles induisent nourrissent le processus de composition même.

Ce développement des instruments est par ailleurs relié à 2 facteurs :
- économique : pays industrialisés
- culturel : pays à culture libre (même si libérale) et non contrainte-contrôlée (totalitaire).

Ces derniers points sont déterminants pour les possibilités de formation et diffusion des compositeurs et de leur musique et donc de leur intégration/reconnaissance dans la culture globale des pays. D'où des développements :
- inégaux selon les pays (techniques et compositionnels)
- isolés car les difficultés de libre circulation génèrent des non-connaissances, des non-transferts qui interdisent un développement historique homogène et intéractif, d'où de constantes redécouvertes de réalisations et concepts antérieurs.
C'est-à-dire que la diffusion actuelle (post chute du mur de Berlin) porte davantage sur la diffusion des connaissances techniques-intrumentales que sur la diffusion des musiques, du répertoire, des connaissances conceptuelles-compositionnelles.

• **De certaines contradictions :**

. Ainsi la musique électroacoustique, qui par évidence devrait bénéficier d'un développement international, d'une constante évaluation-analyse internationale, se limite trop souvent aux contraintes nationalistes. Alors que, c'est riche des singularités des cultures nationales, que la musique électroacoustique devrait comme genre se développer, aller vers l'avenir.
Sa qualité contemporaine-recherche fait qu'elle est reconnue culturellement dans nombre de pays. Elle existe. Sa fonction d'avant-garde, elle, est majoritairement rejetée, car elle est obstacle à son intégration au marché de la musique.
Sa nature révolutionnaire (électrique) la situe à côté et contre les marchés de l'économie de la musique : éditeurs, interprètes, diffuseurs. Elle est donc tolérée, mais marginalisée, c'est-à-dire sans pouvoir et sans les fonctions, autres que celles que nous imposons.
Mais si nous sommes une sorte "d'élite", c'est sans de véritables programmes, car il faut survivre et transiger, sans de réelles formes combatives d'organisation car les contraintes nationales sont très fortes.

. Ainsi la liberté formidable que nous avions quant aux instruments et techniques se restreint-elle. Pire, pour que nos musiques soient reconnues par des décideurs souvent les faisons nous valider par l'usage des techniques de pointe et de prestige qui ainsi marquent nos œuvres, créant des fausses lignées et non par leur propre valeur musicale et leur fonction. Et conséquemment, la valeur de la musique, des idées, de nos programmes de création non défendus et imposés par nous devient elle l'objet support de la plus value technologique. Cela, amplifié par les nationalismes et les manipulations historiques qui en découlent, a rompu la chaîne des créateurs, la référence aux autres.
Il n'y a donc pas aujourd'hui de compositeurs leaders, de voies musicales généralisables et génératrices.

. On ne peut à ce jour définir esthétiquement et méthodologiquement la musique électroacoustique. Ce n'est pas une liberté, c'est subir la situation.
Etait-ce nécessaire ? Oui, pour se libérer des modes de pensées antérieures. Mais cela, à moyen terme devient négatif, et réducteur si cela continue.
La rupture doit venir de la pensée. A nous de relancer l'esprit des encyclopédistes du siècle des Lumières.

• **Alors définir :** première approche

La musique électroacoustique se définit par ses rapports à ses moyens de production et de diffusion.
C'est une musique qui se réalise dans un processus de création où la production sonore, contrôlée fonction du projet compositionnel, en parties distinctes et organisées réciproquement en temps réel, est structurée en développement musical par maîtrise du temps et de l'espace.
Ses instruments d'éxécution-production sont de nature électrique et constituent la chaîne électroacoustique. Cette chaîne, non close et évolutive car non fixée technologiquement, par la conversion de sons acoustiques en valeurs électriques et le nouveau champ de traitements possibles uniquement par cette technique, et par les processus de gestion dans le temps, et l'espace de ces valeurs, cette chaîne est l'instrumentarium, l'outil de composition, le studio.
Le contrôle auditif et musical par le compositeur de ce qu'il élabore lui permet l'ajustement constant de son projet, voire sa propre croissance. Pour ce faire, il travaille seul, assume des principes et méthodes qui lui sont propres.
L'œuvre ne découle pas d'une écriture, mais d'une pratique consciente. La musique ne peut s'écouter que sur hauts parleurs, qui convertit les valeurs électriques en ondes sonores acoustiques. Sa diffusion au public s'éxécute sur un ensemble de hauts parleurs organisés selon ses intentions.
Ainsi, il contrôle et maîtrise la production de la diffusion de son œuvre au public, de son interprétation, de sa communication et de ses formes. Son esthétique est libre, ses styles divers, ses fonctions multiples. Elle n'est pas légiférée. En aucune façon, la musique électroacoustique ne peut être définie par ses conditions d'écoute (même si elle s'analyse par la fonction écoute), mais par ses moyens de production et de diffusion reliés. Cela dit, l'approche reste lointaine et technicienne. Reprenons, sous un autre angle.

• **De l'esthétique et les perspectives :**

La musique électroacoustique reste la seule voie de la création musicale contemporaine à rester source de devenir authentique car liée à un instrumentarium technologique quand les instruments acoustiques, tant sur le plan technique que sur le plan social (corporation-syndicat-coût) sont et seront de plus en plus marqués de la tradition, voire du rétrograde.
Mais si de légers développements des questions émises dans les "Définition" sont entrepris, il faut alors constater et s'interroger :

1) pas, plus, de leaders méssianiques

2) pas d'école théorique, mais beaucoup de recette

3) une masse de jeunes compositeurs qui amplifient une certaine opacité générale et l'impossibilité de véritables émergences (retour à point 1)

4) ce marais, s'autoproduisant, se développe sur la base d'un enseignement non normalisé, tant musical-théorie (absente point 2), qu'historique (voir définition). Mais quel enseignement est-il possible ?

5) des moyens technologiques en plein développement grâce au numérique. Mais en découlent :
. un apprentissage fréquemment (majoritaire) sans lien avec le savoir analogique qui induisait un certain rapport au son, à l'expression, à l'expérimental.
. des appareillages produits en fabrique sur cahier des charges/programmes post-production.
Il s'ensuit en conséquence, une perte rapide de notre définition professionnelle, de notre savoir accumulé, de notre formation de l'oreille au profit d'un savoir faire technologique standard.

6) A cela s'ajoute que les difficultés pour produire et diffuser sa musique s'amplifiant,
a) elles réduisent le temps disponible pour réaliser l'œuvre
b) elles obligent à des pratiques consensuelles normalisatrices vers une sorte de "bon goût"
c) elles rendent de plus en plus difficile le rapport au public
d) et donc elles freinent voir interdisent toutes démarches de nouvelles formes/pratiques de communication au public (social, théorique, technique).

7) Ainsi par les moyens techniques et les conditions économiques de la production et de la diffusion, les musiques deviennent de plus en plus expressions d'individus isolés, produisant pour eux-mêmes et pour répondre à des commandes.

8) La commande d'œuvres est alors majoritairement déterminée par la nécessité que l'œuvre soit assimilable par le circuit traditionnel, même si à sa marge, c'est-à-dire musique mixte ou musique média, d'où une marche forcée vers un infléchissement de la production.

9) Ce marais, masse des compositeurs, et cette production normalisée ont contradictoirement le mérite de redonner valeur à ce qui pour nous, anciens (qui avons fauté comme les autres) avait déterminé notre engagement, notre conviction dans cette expression, c'est-à-dire cet "idéal", cette authenticité, cette utopie qu'était et qu'est la musique électroacoustique, valeur que nous nous sommes efforcés de sauvegarder, développer, transmettre et diffuser. Cette continuité historique, même si fragile et insuffisamment prise en compte, parce qu'elle est toujours revendiquée et agissante, marque la pérennité de la pensée musicale électroacoustique et de sa force de création pour l'avenir. Ainsi, par défaut ou relativement en quelque sorte, cette authenticité de la musique électroacoustique peut être aujourd'hui perçue et reconnue par davantage de personnes qu'il y a quelques années.

10) Pour développer cette authenticité, ces possibilités, il faut :
- se réapproprier, se réengager dans le contrôle de nos moyens de production/diffusion
- s'efforcer de subir le moins possible les conditions de la communication des œuvres
- et développer les techniques et pratiques de communication

11) Si l'on peut (c'est mon cas), envisager la méthode expérimentale comme toujours la plus féconde dans son rapport à la création, il faut considérer, que si elle est toujours redevable de la méthode expérimentale notre musique en tant que produit n'est plus un objet expérimental mais une œuvre d'expression et de communication qui incite ou oblige le public à être lui dans une approche expérimentale, expérimental dans son rapport à la musique, dans sa consommation de la musique.

12) Encore faut-il que les moyens de diffusion permettent ce rapport à l'expérimental.

13) Et c'est une des conditions de développement pour l'avenir que de travailler ces nouvelles formes de communication, elles aussi faites pour la diffusion/consommation de masse. Longtemps, nous avons perverti, détourné les moyens de production (magnétos, filtres...). Aujourd'hui, dotés que nous sommes d'équipement déterminés-déterministes, ce sont les moyens de diffusion qui doivent être traités, travaillés sans que ces moyens contraignent par leur fonction commerciale la nature de nos productions, la nature musique accomplie, assumée, musique offerte à l'auditeur. C'est-à-dire ne pas faire une musique adaptée, mais adapter les diffuseurs.

• De certaines perspectives :

Elles sont donc objectives et réelles. Mais pour qu'elles s'accomplissent, elles obligent à un (re)positionnement volontaire du compositeur ; en fait redéfinir -relancer la notion d'avant garde, à la rendre à nouveau manifeste. Encore faut-il non qu'elle soit le fait d'une collection d'individus investis d'une mission de renouveau et de modèle-moteur pour entraîner et faire éclore les prises de conscience (trop de compositeurs, trop de compromis, trop de tout), mais une avant-garde dans le projet d'une adéquation dynamique, entre les moyens de diffusion et notre pensée créatrice.
Nous avons ce pouvoir de marquer notre territoire, notre pensée.
(Humpty-Dumpty : nous décidons ce qu'est notre musique). Mais il faut la transmettre, la diffuser, la médiumiser. Pour tout cela, l'Académie est forte. Et le débat d'idées instauré, c'est le combat des Lumières qui continue.

Et quand bien même, nous ne gagnerions pas contre les faits, car ils sont lourds, affirmer et affiner nos débats d'idées, les formaliser, les diffuser, reste notre responsabilité entière, la valeur de notre engagement.

Nous n'avons plus à prouver la valeur de la musique électroacoustique. Elle est constituée, elle existe.
Nous avons à la porter plus avant (notre plaisir, notre fonction de créateur) et fondamentalement à l'armer par des programmes d'action-communication (notre fonction de compositeur).
La musique est simple, ce sont les hommes qui sont compliqués (…)

Cette conclusion en vaut bien d'autres. Peut-être même s'approche-t-elle très proche de la vérité.

Le monde des sons

Colloque BnF / Afas

2008

Le monde des sons et le son des cd

Avant… (et non pas au début), jusqu'au dix-neuvième siècle, l'écriture du texte, comme de la musique, était nécessaire pour la composition et la transmission.
- on pouvait lire les deux : c'est-à-dire apprendre le code et la technique, la note pour l'une, l'alphabet pour l'autre (plus les grammaires réciproques évidemment).
- on pouvait entendre les deux : l'une jouée par des interprètes, dont le nom indique d'ailleurs bien la fonction de transmission et de personnalisation, l'autre lue ou jouée par des acteurs.

Ainsi la composition organisait-elle des signes, les notes, qui pour devenir sons devaient être jouées, en un mouvement continu de lecture, texte comme musique, mais l'un et l'autre en dépendance forte des moyens de production et de diffusion, d'actualisation, de constitution de sa matière.

Alors vinrent les révolutions de la communication. Certes pas encore pour l'art, les techniques étant trop rudimentaires, simples, rigides, elles se développèrent pour le commerce entre les hommes, pour la politique et la guerre. Elles répondaient aux besoins.
C'était la Révolution-industrielle. Il fallait gagner sur le temps, agrandir l'espace, produire, circuler, distribuer.

Après la vapeur, ce fut l'électricité qui vint en découverte.
Et les savants établirent les lois (Volta, Ampère, Faraday, Henry, Maxwell ...). Et les inventeurs inventèrent.
Notamment deux principes, deux concepts fondamentaux :
- la conversion entre deux énergies (acoustique et électrique) et l'analogie conséquente ainsi que la conversion par codage pour transmission électrique.
- l'enregistrement, la saisie du temps et donc le hors temps.

La communication sonore n était alors qu' à portée de voix et l'écriture à portée de malle de poste. Le télégraphe (Morse, 38) puis le téléphone (76, Bell) éclatèrent ces limites et contraintes. Outre la conquête de l'espace et du temps, deux applications majeures et déterminantes pour la musique du 20e furent ainsi établies :
- la conversion d'un code écrit (alphabet) en un codage électrique qui ainsi voyage à la vitesse de l'électricité transmettant des informations reconstituables par analyse dans le code premier (le discontinu et le modem).
- la conversion d'un signal acoustique en sa valeur électrique et réciproquement, grâce à l'invention des transducteurs micros et haut-parleurs (le continu, l'analogique).

Suivit immédiatement l'enregistrement par Cros et Edison (1877).
Pour la musique, deux conséquences extraordinaires :
- grâce au transducteur micro, le son était fixé-mémorisé sur un support. Sa matière était inscrite.
- le son enregistré prenait une existence indépendante de l'acte et du moment de sa production.

Le son quittait l'éphémère et pouvait être reproduit, il entrait dans le champ du temps réversible, dans le hors-temps réel. Il échappait à sa disparition acoustique (" le temps veut fuir, je le soumets " Ch. Cros). Le temps et le timbre étaient matérialisés.
(l'image, le visuel, avaient vécu cette révolution dès 1826 (Niepce) par la mise au point de la photo. Mais le temps visuel ne sera enregistré, au fil des découvertes, qu'en 1895 par les frères Lumière).

Dès lors, la musique si enregistrée, était diffusable. Et l'espace unique du concert (la salle) était multiplié (tous les salons d'écoute) et le temps unique du concert était multiplié (par chaque écoute, par chaque reproduction). Ainsi les Paroles Gelées de Rabelais existaient-elles réellement. Le temps différé était à l'œuvre.
La langue s'imprimait par ses signes, la parole s'imprimait par ses sons (par paradoxe dans la cire, qui servait tout autant à se fermer les oreilles !).
Les notes de la musique imprimée sur portées ne prenaient vie que dans le moment où les instrumentistes les jouaient, leur donnaient une présence sonore éphémère. Cette apparition sonore comme tout son produit par la culture ou la nature pouvaient maintenant être gravés, re-produits, devenir matière sonore.
Cela fut-il compris comme une révolution, un nouveau domaine par les compositeurs de l'époque ? Certainement pas, il faudra attendre encore quelques années, 1948 plus exactement.

Non enregistrée,la parole était transmise par le téléphone. La musique tout autant. Ainsi entra-t-elle dans les réseaux de communication en 1881, lorsque Clément Ader retransmit les concerts de l'Opéra et de l'Opéra Comique sur le réseau téléphonique, et en stéréophonie (écouteur gauche et écouteur droit) marquant ainsi la première recherche sur le mode et la qualité de retransmission de l'espace musical. Il ouvrait le temps réel, celui de la transmission lointaine,en direct au fil du courant.

A la toute fin du siècle, l'immatériel fit son entrée. Mais là aussi, il faudra attendre les années 1940 pour que celui-ci devienne réellement opératif.

- pour le son, il s'agit de l'enregistrement électro-magnétique (le télégraphone conçu par Poulsen (1898) comme un autre moyen d'enregistrer le téléphone, ce qui n'avait pas été le souci de Cros, poète qui voulait faire revivre les voix " paléophone ", mais le fut également d'Edison qui avant de réaliser le gramophone avaitt développé le télégraphe). Cette fois, ce n'est plus directement le signal acoustique qui est enregistré, c'est-à-dire les vibrations sonores prélevées par un cornet, comme le cornet de Beethoven sourd, qui sont gravées dans la cire, c'est la conversion du signal acoustique par le microphone en sa valeur électrique qui est enregistrée sous la forme de traces des particules aimantées.
- pour le télégraphe, il s'agit après soixante ans de dépendance aux poteaux et aux fils de s'en affranchir. Les signaux codés directement transmis par les ondes (hertziennes), c'est la T.S.F., élaborée par divers chercheurs : Hertz, Branly, Popov, Lodge, Marconi ... (1888-1896...) (mais ce n'est pas la T.S.F. qui parle, il faudra attendre encore un peu).
- enfin, dans l'infiniment petit, sont révélées les communications entre les électrons et le noyau (J.J Thomson 1897).L'électricité s'est imposée au travail comme à la maison, c'est l'usage de l'effet.

Demeure la création musicale où elle va lentement s'inscrire. En un premier temps, via des instruments électroniques en temps réel et amplifiés à la diffusion (instruments qui n'entraineront aucun changement d'écriture) et dans un second temps via les studios où les entités sonores mémorisées, donc hors temps de leur production, seront organisables et traitées à volonté par le compositeur-interprète.

Le premier " instrument " électrique véritable a été conçu en 1897 par Thadeus Cahill, à ce moment charnière des siècles et de la prime jeunesse des nouvelles techniques de communication nées de la fée électricité. Ce fut le Telharmonium (ou Dynamophone). Cet instrument, qui pesait 20 tonnes, utilisait comme générateurs de sons des générateurs-dynamo, des cylindres (le continu) de différentes tailles dont le discontinu des crans-contacts (les roues phoniques) créaient les fréquences sonores. Au total, 5 octaves de notes dotées chacune d'un choix de un à sept harmoniques étaient proposées par un accès clavier. Attendu l'extrême difficulté à déplacer un tel

instrument, Cahill reprit l'idée d'Ader, que bien évidemment il ne connaissait pas, de diffuser dès 1906 ses concerts, non à la radiophonie qui n'existait pas encore, mais, par abonnement sur le réseau du téléphone (ainsi avait-il inventé également le paiement à la carte de notre télématique).
Cet instrument représente par ailleurs la première configuration instrumentale du type des studios de musique électroacoustique. On ne peut plus rester chez soi avec son inspiration. Il faut la transporter dans un lieu déterminé, le studio, pour y travailler à certaines heures. La musique ainsi créée sera ensuite diffusée par un réseau approprié. Ce sera en 1948, la radio, (ce ne l'est plus aujourd'hui). En de tels lieux, une musique « différente » (traiter de son statut n'est pas l'objet de cette communication) allait se découvrir et se déployer à l'échelle internationale, avant garde de la recherche musicale d'une pensée et d'une communication nouvelles, c'était, ce fut et c'est la musique électroacoustique.

En effet les instruments électroniques créés de 1920 à 1948 apportaient de nouveaux timbres, aussi bien pour la musique classique que pour la musique de variétés. Ils permettaient des effets, mais ne pouvaient être cause d'évolution ou de modification de la composition musicale, fondamentalement attachée qu'ils étaient au tempérament et au clavier.
Ces instruments avaient été conçus par des ingénieurs, sans dialogue avec les compositeurs qui innovaient (les échecs de Theremin ou Bertrand avec Varèse). Le développement de ces instruments se révéla donc anti-historique, opposé au développement des nouvelles perspectives de l'écriture et des recherches en composition musicale.
Certains furent néanmoins " utilisés " comme valeur d'appoint et d'effet par des compositeurs pour des œuvres circonstanciées. D'autres dont la réelle innovation technologique auraient pu nourrir les développements de la musique, n'ont pas rencontré les compositeurs qui les espéraient. Ils ne pouvaient donc participer au renouvellement de la musique, à l'élaboration d'une autre musique.
Ecriture contre écriture, pensée contre-pensée, les écoles de la composition instrumentale s'affrontaient, s'excluaient sans remettre en cause le système porté par les instruments acoustiques, l'écriture de notes. Or la complexité de l'écriture, la vitesse voulue d'exécution des notes, les changements constants des valeurs de durée emprisonnaient la création dans la dépendance de certains solistes éminemment virtuoses et capables de jouer en fait au-delà des limites acoustiques et mécaniques de leur instrument.

Pour ouvrir de nouvelles perspectives, il fallait changer d'instrument, changer de mode d'écoute, changer la musique, et même, la fonction de la musique.
Les instruments de la communication étaient là, il fallait s'en saisir.
Il y avait :

- le micro qui permettait de découvrir les sons, la vie des sons tels que jamais entendus.
- l'oscillateur, générateur d'ondes électriques
  les tourne-disques puis magnétophone pour enregistrer, matérialiser tous ces sons sur un support. le temps évanescent, irréversible, se cristallise alors, devient réversible.
- le disque ou la bande magnétique qui permettaient de les réécouter à volonté, puis de les isoler, les fragmenter, les reconstruire, les assembler jouant du temps et de la forme
- les filtres qui créaient des variations de timbre
- les potentiomètres, des variations d'intensité
- les chambres d'échos et de réverbération pour créer de l'espace virtuel, lisser formes et timbres, allonger le temps
- des instruments spécifiques construits pour répondre à des besoins d'ordre musical
- l'amplificateur et les haut-parleurs qui permettaient au compositeur d'écouter et donc de contrôler pour refaire et ajuster sa musique en développement et qui donnaient naissance à une nouvelle forme de diffusion musicale, la projection sonore sur haut-parleurs, lesquels constituant un espace virtuel suggéraient à l'auditeur d'y saisir les figures et mouvements sonores et musicaux et d'y projeter leur imaginaire.

Et puis il y eut, le savoir écouter, le savoir faire, l'expérience, la découverte, tout cela qui analysé et formalisé en sortes de tablatures et tropes rhétoriques permit par la connaissance et la volonté de maîtriser et de plier à son usage de création ces nouveaux outils, et fit qu'ils devinrent de véritables instruments de la composition.
Ces connaissances et ces musiques se répandirent dans nombre de pays.
Des ingénieurs et techniciens, en liaison avec des compositeurs, ou réciproquement, inventèrent des instruments particuliers. Certains furent théoriciens, certains même furent ou sont des compositeurs connus et reconnus.

Pour qu'ils soient opérationnels, ces instruments étaient regroupés et reliés les uns aux autres selon des configurations qui s'appellent " Studio ", une espèce d'instrumentarium poly-techniques à registres.
Plusieurs compositeurs travaillèrent donc dans un seul studio, selon leur style propre. Au tout début, le choix des équipements et des outils n'était pas neutre, et la structure et la " lutherie " d'un studio, dépendaient du choix esthétique et du projet de recherche d'un collectif rassemblé autour des plus volontaires. Selon les pays, des " Ecoles " s'exprimèrent (Paris, Cologne, New York, Milan...). Mais très rapidement, l'évolution des instruments et des techniques, permit que chaque studio puisse suivre des voies diverses et multiplie les expériences. Seules les pensées et les méthodes définirent les styles musicaux qui se poursuivent aujourd'hui. Ainsi chaque compositeur resta libre et maître de son œuvre, et la musique électroacoustique reste-t-elle le champ le plus vaste et le plus ouvert de l'expression, de la composition et de la diffusion dans la création musicale d'aujourd'hui.
L'espace de la musique électroacoustique, tout cet immense et nouvel espace à explorer, reconnaître, construire et vivre est celui, est cet espace en expansion généré sur la distance entre ces deux membranes artefacts, celle du micro et celle du haut-parleur. Entre les deux extrémités de cette chaîne, peu importe la nature des dispositifs, analogique, électronique, informatique ; ils ne sont que les moyens de la création, pas l'espace de la création.
La musique électroacoustique est née libre et ses voies sont plurielles et diverses. Mais elle n'est pas née de rien ou contre, et pas davantage des sciences, de la technologie, des inventions et des appareils, des produits et commerces qui ont permis son éclosion. Elle est née des rêves, de l'imaginaire, d'une folle prétention à créer le verbe de l'homme, pas celui pour créer toutes choses en six jours, mais celui pour créer une nouvelle nature tous les septièmes jours au fil des siècles. Ces rêves, ces utopies se sont concrétisées au 19e siècle en des inventions nées de l'expérimentation puis compris et développés au 20e par des scientifiques. Certes, en ce temps-là, ces inventions se sont inscrites dans les projets d'industrialisation et de société, apparaissant à un moment donné, en réponse aux besoins de l'époque d'ouverture et d'expansion des marchés, et donc des moyens de la communication et de ceux de la reproduction.

Cet imaginaire, ces rêves, ces utopies étaient de soumettre le temps et d'élargir l'espace, produire et reproduire du temps et de l'espace, isoler et concrétiser du temps et de l'espace dans ses manifestations sonores et visuelles. Un nouvel espace sensoriel était édifié. Sans attenter aux systèmes symboliques et aux codes existants, - l'écrit et les représentations graphiques, et artistiques, - littérature, musique (partition musicale), peinture, sculpture, de nouveaux systèmes symboliques et codes surgirent, plaçant l'homme dans un environnement radicalement diffèrent. Arrêter la flèche du temps, renouveler totalement le concept de mémoire, était une nouvelle Renaissance absolue. Rompre cette identité du temps à notre propre vie, à notre propre temps vécu en notre corps et rompre cette limite physique de l'horizon à notre corps, celle de l'espace défini par notre vue et notre marche, établir cette simultanéité universelle où ma voix peut être là et ailleurs, très loin, et celui qui m'entend être là-bas et moi l'entendre ici, (cette presque simultanéité avait été obtenue pour la voix du canon à grands renforts de poudre et de trigonométrie), détenir le pouvoir " d'enregistrer " un événement sonore et visuel dans son temps, le donner à nouveau en représentation, voire le modifier et en changer le cours. C'est-à-dire vivre le présent ici et ailleurs et revivre le passé. Si tout cela ne permettait pas d'agir sur l'avenir, sauf à pouvoir dans le devenir réintégrer le passé, cela brisait l'ordre séquentiel immuable du temps et donnait à l'homme, à

chaque homme, la possibilité de diriger une part de son destin. Voilà pourquoi, ces pouvoirs à créer l'ubiquité et à interférer sur la destinée des hommes que seuls détenaient les dieux et déesses de l'Olympe (Mnémosyne), conçus du rêve des hommes pour que les hommes reconnaissent et s'approprient ces fabuleux pouvoirs sur le temps et l'espace et qu'ils les découvrent dans les contes que nous leur proposons, nos musiques.

Comme toute mythologie, l'histoire de ces découvertes et inventions appliquées au son justifierait d'un organigramme complexe. Et, parce que chaque appareil inventé était constitué de plusieurs éléments à fonction différente (transmetteur-récepteur, stylet rouleau, disque...) et parce que (excluant pour ne pas faire trop long photo et télégraphe), les inventions, - téléphone, phonographe, TSF, cinéma, radio, - non seulement se sont développées par périodes, dont certaines conjointes, sur une trentaine d'années, mais aussi et surtout parce que dans le cadre de leur perfectionnement certains inventeurs et ingénieurs travaillèrent dans les différents domaines et plus encore du fait que dans leur usage artistique les avancées de certaines de ces inventions servirent aux autres et leur ouvrir des perspectives mixant ainsi tous les potentiels pour la création sonore et visuelle.

Variation. Or toute cette révolution en marche est sortie non de la cuisse d'un quelconque Jupiter mais du mouvement singulier et fondateur de membranes vibrantes qui successivement constituent une chaîne de causalités où l' effet devient cause, enfilade de membranes fris-sonnantes au fil de l'air et générantes de théories d'électrons. Pour les distinguer nous les nommerons première et seconde, acoustique et inductive…
Ces appellations concernant les membranes ne devront pas être considérées en terme de chronologie mais de nature. C'est en effet l'objectif et l'usage, l'intégration dans un projet technique qui en ont déterminé la nature : pour la première, le phonographe, l'enregistrement acoustique du son (temps différé); pour la seconde : le téléphone, la téléportation du son en temps réel grâce à la conversion du son acoustique en signal électrique. Toutes deux furent "imaginées" à la même date 1856, Scott de Martinville et Charles Bourseul et "inventées" en 1876 et 1877 par Bell, Gray, Edison et " démontrées " par Hughes en 1878-1878.
Mais tous deux, téléphone et phonographe, éclatant le lieu naturel et physique qui unissait le son au temps (disparu si tôt qu'émis), à l'espace (celui de la production du son) et à l'emetteur-producteur (homme, instrument, nature…, tout producteur de vibrations acoustiques), ont fait naître pour la perception, ce nouvel espace-temps et pour l'art, ce nouvel espace de création à explorer, découvrir et expanser , c'est-à-dire ont été les éléments-sources fondateurs de la "chaîne électroacoustique", la chaîne qui convertit un monde en un autre monde où l'homme peut intervenir sur les éléments-évènements sonores, et donc sources de nos studios et de notre musique. Et ces membranes, reflets, analogiques de notre oreille, ont ouvert celle-ci, ont formé celle-ci à écouter un monde plus vaste et à entendre les finesses et délicatesses qui nichent au plus petit d'un phénomène sonore. Une nouvelle musique pouvait naître, elle est née : celle de l'intelligence de l'oreille et du plaisir de l'écoute.

La première membrane est celle qui a permis de matérialiser le son, de le concrétiser. Et cela effectivement, car elle modelait, elle gravait un sillon dans la matière cire (celle-là même qui permit à Ulysse de ne pas entendre le chant des sirènes, merveilleux paradoxe à rapprocher de l'attitude d'un certain public). Et le sillon, ainsi que d'un champ, pouvait se clore sur lui-même, être parcouru en des temps différents et dans un sens comme dans l'autre, moderne boustrophédon
.Comme l'écrira dans un article du 10 octobre 1877 M. Le Blanc (ce pseudonyme étant celui de l'Abbé Lenoir) soulignant le rapprochement entre photo et phono des prodiges de la captation :
"il ne s'agit plus d'une simple transmission des sons, comme dans le téléphone, au moment même où il sont produits ; il ne s'agit pas de moins, chose étrange, que de conserver les sons en magasin et de les faire se reproduire, quand on le veut, d'une manière indéfinie. Ainsi, avec l'invention de M. Cros, vous chantez, je suppose, un couplet, vous faites un discours, etc., l'instrument qui a reçu et comme sténographié vos paroles, votre chant, votre musique, etc, gardera un cliché, qui pourra être

rendu métal par la galvanoplastie, et qui, quand on le mettra en jeu, reproduira votre voix, vos articulations, votre timbre, votre mélodie, votre accentuation, enfin votre discours parlé, ou votre couplet chanté, comme si vous-même répétiez, sur le même ton, l'un ou l'autre.
Par cet instrument que nous appellerions, si nous étions appelés à en être le parrain, le phonographe, on obtiendra des photographies de la voix comme on en obtient des traits du visage, et ces photographies, qui devront prendre le nom de phonographies serviront à faire parler ou chanter, ou déclamer les gens, des siècles après qu'ils ne seront plus, comme ils parlaient ou chantaient ou déclamaient lorsqu'ils étaient en vie…
Par suite l'instrument communiquera à l'air ambiant les ondulations, et ces ondulations mêmes, se répandant dans l'atmosphère, seront les sons, les chants, les paroles du morceau dont on aura pris la phonographie ".

La seconde, l'inductive, la convertrice, la transductrice est à deux visages. Le premier s'appelle récepteur, est le micro, le second s'appelle émetteur, est le haut-parleur. Mais si le premier a connu de nombreux développements propres à sa double fonction (captation et conversion) en termes de qualité pour le son, et de nature si l'on considère la notion actuelle de capteur tactile comme une variation du micro dans un objet de conversion, et que le second a été considérablement développé et perfectionné dans sa capacité de reproduction et de diffusion (je fais évidemment l'impasse sur l'amplification et le traitement, c'est-à-dire ce qui permet à l'homme de gérer tout l'espace électronique, au sens large, entre les extrémités de la chaîne), l'un et l'autre ont toujours pour agent premier, leurs membranes.
Certes, pour la captation du son, le passage de la première membrane, avec cornet récepteur et stylet inscripteur à la seconde avec son aimant, a été déterminant pour la création en musique électroacoustique, car remplaçant l'inscription dans la matière, par un son devenu phone du fait de l'enregistrement de ses valeurs et données converties (analogiques ou logiques) sur un support (bande, CD, disque dur), ouvrant ainsi à des pratiques diversifiées et variées, dont celle du "montage" c'est-à-dire de la gestion précise et du contrôle du temps, de sa reconstruction et de sa reconstitution.

Un bref historique éclairera ces conclusions
Le télégraphe portait au loin sur son fil les informations codées. Un récepteur révélait leur manifestation :

. sonore, sous forme d'impulsions brèves ou longues,

. graphique, sous forme d'inscriptions de points et de traits sur un rouleau dévidant. Il y avait bien inscription sur un support, mais sans relation avec la valeur temporelle des mots transmis, fonction seulement de celle de l'opération de codage et de la longueur des figures de morse.

Sans plus entrer dans son histoire, le Télégraphe généra deux effets majeurs.

- le premier est la naissance du premier "réseau" de communication, l'apparition de cette toile réelle qui va couvrir une part importante de la planète, faite de fils et d'arbres effeuillés, les poteaux télégraphiques. L'homme avait relié les continents avec les cordages de ses bateaux, vaincu l'enfer et sublimer l'amour avec ses cordes vocales (variation majeure de la forme membrane / diaphragme) et celles de ses instruments, et bien d'autres… mais ces nouveaux fils, non seulement reliaient, tissaient mais transmettaient et non plus transportaient(des marchandises réelles mais de l'information et de l 'énergie) . Quelques années plus tard, d'autres câbles transportèrent l'énergie électrique afin d'éclairer nos villes grâce à la lampe mise au point par Edison en 1878 et à la technique de distribution par Marcel Deprez en 1883 (mais c'est une autre histoire…).Cependant l'histoire de la mondialisation commence bien ainsi et alors.

- la deuxième est que, précédant les mises au point des phonographe et téléphone, leurs inventeurs développèrent tous le télégraphe : Edison (quadruple telegraph, 1874), Bell (multiple harmonic telegraph, 1875) Cros (télégraphe automatique, 1867), Reiss (et son télégraphe chantant, 1863). Impulsions, de plus en plus vite et bientôt simultanées, vibrations

de tiges et diapasons furent transmises. Comme le dit l'expression, à ce réseau il ne manquait plus que la parole. Pour cela, la membrane acoustique précédemment dite première devint la " seconde membrane ", inductive et transductrice. La première disparaitra, la seconde sera la source de tout le développement technique, historique et artistique. Alors le verbe d' omniscient devint omniprésent.

Ainsi fut l'avènement de l'analogique et de l'induction, simultanés de fait à l'induction / déduction expérimentale de Claude Bernard. La musique électroacoustique pouvait naître. Ce fut quelques soixante-dix ans plus tard. Alors que le premier instrument "électrique", « le Telharmonium » (voir plus haut) apparaît quelques vingt années plus tard (1897) et le premier instrument "électronique" portatif « le Thereminvox » de Léo Theremin quelques quarante années plus tard (1920)… mais que le cinéma fut " sonorisé" dès 1900.

En fait, il faut bien le dire notre membrane acoustique n'avait pas d'avenir (excepté dans l'usage du stéthoscope et de l'instrumentarium des percussions, ces autres faiseurs de bruits). Mais la petite distance entre celle-ci et le rouleau fut un grand pas pour l'humanité, comme il est dit que le furent les premiers sur la lune.

Si la photographie (Niepce 1822/1826, Daguerre 1829, Talbot 1834/1841) a été la première à saisir le réel visuel pour en produire la représentation-simulacre d'un instant (même s'il fallait beaucoup de temps pour fixer cet instant), le phonographe a saisi le temps sonore dans son déroulement, mais il l'a matérialisé.
C'est la naissance de la première mémoire artificielle de la réelle et de la sensible. Et cette matérialisation, la cire devenant elle-même l'objet sonore, n'était pas un artifice-simulacre, mais un enregistrement / reproduction de la réalité du phénomène sonore.
L'effet physique du son (les vibrations acoustiques) produisait une organisation de matière (l'enregistrement) et celle-ci devenue cause re-produisait comme une espèce de clone les effets, les vibrations acoustiques.

Cette mémoire artificielle a donné un corps à la parole. Et dès lors qu'il y avait un corps matériel à cette parole, celle qui était le versant oral de la langue et qui s'inscrivait durablement par le code symbolique de l'écriture, la mémoire de cette parole, pour toujours pouvoir se transmettre et se réactiver par la transmission orale, dès lors s'inscrivait également, prenait corps dans une matière.
La parole élargie à l'oral et au sonore avait compétence pour ouvrir à un nouveau langage, un nouveau champ d'expression, celui que nous explorons encore et toujours dans les voix de notre musique. Car, alors que la parole exprimait la pensée et ne pouvait qu'évoquer la nature et les choses, le son, manifestation de tout événement audible, lui, parlait de tout et tout pouvait parler.
Un son non-enregistré n'existe que dans le moment (temps réel) ou coïncident sa production et son écoute (sinon c'est le silence pour soi), un son enregistré (précédemment analogique sur un support où il s'inscrivait et aujourd'hui numériquement virtuellement sur son propre support qui est sa durée temporelle) existe encore et encore, comme il réapparaît à volonté c'est-à-dire se lit (temps différé) pour être ré-écouter.
Dès lors, le son change de statut et de nature, il devient une entité en lui-même, sonore pour l'oreille (réception) mais phonique pour l'esprit (production).Car si le son se lit, c'est qu'inscrit il est existant manipulable et ré-existant à volonté. La nature toute électroacoustique de son inscription et de sa reproduction résulte de ratios spécifiques entre les paramètres physiques fréquence/intensité/durée qui le constituent. Ainsi l'analyse et la synthèse de ceux-ci, au service d'un projet, grâce à l'instrument studio deviennent les paramètres musicaux timbre, temps, espace, produits et contrôlés selon des traitements, des manipulations aisément compréhensibles puisque les effets obtenus sont instrumentalement rattachés aux causes.
Et si un son inscrit est persistant et se lit, ces manipulations entretiennent comme figures d'expression et d'organisation une analogie très proche avec l'essence même de la rhétorique. En fait une rhétorique sonore et créative, rendue effective de par la nature phonique du son

électroacoustique, qui propose à qui s'en saisit, un répertoire de figures interactives entre elles (l'une incitant une autre) qui génèrent un développement structuré de l'entité à la séquence sonore : figures de forme, de sens, de pensées et de syntaxe (voire annexe).
Le langage s'établit alors par cette parole sonore.
Le code n'est pas abstrait. Il est un décalage, une espèce de décalque des valeurs prosodiques acquises "naturellement" dont les valeurs limites bi-polaires d'opposition déterminent tout le champ de possibles.
Ce n'est plus le sens précis, la signification, l'analyse, le chiffrage du son mais son potentiel de dialogue et de complémentarité avec d'autres qui devient majeur.
Et ces valeurs s'interpellent, et selon la séquence temporelle (déploiement du multiple en unités), et selon la séquence concentrée (repliement du multiple) et comme évidemment de l'articulation, du mouvement des deux, créant un espace d'expression entre ces deux pôles.
Une nouvelle sémiologie était à édifier, celle du langage des choses (cf. Schaeffer, Ponge).

Le 19ème siècle a été celui des -phone et des -graphe, le 20ème siècle, celui des -isme et des -ique. Cette formule, pour généralisante qu'elle est, souligne ce mouvement d'appropriation puis de mise en œuvre.
Ainsi, et pour faire court, si la membrane acoustique n'avait pas d'avenir, elle l'ouvrit. Et le phonographe (certes électrifié), dans un rebond éphémère, ouvrit quelque 70 années plus tard l'expression musicale à la musique concrète quand, premier des rêveurs et homme de radio , P.Schaeffer, l'instrumentalisant, le dégagea de sa gangue d'usage de reproduction et le constitua producteur, inversant sa fonction mémoire, basculant le souvenir vers l'avenir, à savoir la composition, la diffusion et l'écoute de la musique électroacoustique. Et celle-ci qui ne peut que s'écouter dans le temps et non se lire hors temps, paradoxale et obligatoire préhension orale des éléments sonores mémorisés, ouvre alors à des pratiques fécondes et nouvelles, à des formes renouvelées de la maîtrise et du vécu de la mémoire humaine et du souvenir
Grâce aux membranes " inductives ", cette chaîne est née de la conversion de la parole en électricité, (et donc de l'émetteur et du récepteur du téléphone qui développés et généralisés s'appelleront microphone et haut-parleur). La conversion analogique entre l'énergie sonore et l'énergie électrique et réciproquement, c'est-à-dire le passage, le transfert d'un monde acoustique " naturel " en un monde " artificieux " puis son retour au monde précédent, 9 permettait de transformer le monde sonore ou d'en créer un nouveau, un inédit, pas encore dit. Cette chaîne électroacoustique commençant ou par le micro ou par le producteur électronique de signaux sonores (générateur, synthétique, ordinateur), suivi de la préamplification, les traitements, l'amplification et le haut-parleur ouvraient autour du réel les voies de l'infiniment petit (la structure du son) et de l'infiniment grossi (l'intensité). Le seul problème est, qu'en cette époque, hormis l'émetteur et le récepteur, rien n'existait encore. Et surtout pas l'enregistrement du signal sur une mémoire-support et corrélativement l'amplification modulable. Car à cette époque les découvreurs-expérimentateurs inventaient de nouveaux concepts, produits et techniques sans la connaissance scientifique qui en expliquerait le principe mais que les ingénieux scientifiques découvraient dans le même temps sans leur trouver d'applications concrètes.

Le papier à musique restant primat, c'est le cinématographe et son support pelliculaire qui a ouvert la voie de l'expérimentation et des premieres manipulations du sonore sur sa piste son. Mais la commercialisation et la récupération idéologique ont normalisé la puissance du sonore qui déborde le réel et ainsi fermer les voies entre-ouvertes.
C'est alors au sein des organismes de radiodiffusion que ces voies s'ouvrirent et ces voies-paroles gelées surgir audibles. La Radio, pour nous compositeurs, est devenu ce lieu mythique fondateur de la geste collective électroacoustique, celui où naquit après la seconde guerre dans plusieurs pays la musique électroacoustique, et pour nous, français, où, durant l'occupation les prémisses s'y affirmèrent (le Studio d'Essai de P. Schaeffer). C'est donc à l'évidence, que ce moyen de

communication et de diffusion, sa pratique et sa maîtrise, ouvraient à la création sonore et à une musique nouvelle.
Mais avant cela, au commencement de la radio qui ne connaissait que le disque noir comme mémoire matière-support et le direct diffusé à l'antenne, la répartition des rôles des différents protagonistes a partagé les champs d'exploration et de découverte.

Il y avait :
- les ingénieurs radio qui travaillaient dans le champ de l'électronique. Ainsi nombreux furent-ils à créer des instruments électroniques (Theremin, Martenot, Bertrand, Givelet, Bethenod…).
- les techniciens preneurs de sons qui dès 1925 gravèrent électriquement les disques (brevet Columbia / Victor) et créèrent les techniques de l'art du son. Ces techniques appliquées au cinéma, au disque et à la radio constituèrent un corpus général nourri des avancées spécifiques liées aux avancées technologiques des différents domaines, disque, cinéma et radio (qualité, puissance, maniabilité, portabilité…).
- les créateurs, inventeurs de formes et de mises en son diverses.

Bien évidemment, ce sont à ces deux derniers que nous sommes redevables pour nous avoir constitué et transmis le corpus de maîtrise du sonore. Et ce sont encore leurs deux qualités qui fondent notre qualification de compositeur électroacoustique, quand bien même nos outils, nos instruments ont changé et continuent d'évoluer.
En 1948, puisque c'est toujours de cette date qu'il s'agit et non des développements ultérieurs sinon les quelques années qui suivirent, le studio de musique électroacoustique (concrète ou électronique) était dans la radio, constitué des équipements radios. Il fallait les " détourner ", les " désaxer ", les créateurs s'en chargèrent. Mais pour les circonvenir, il fallait retourner l'usage commun en un usage nouveau. Il fallait appliquer les mêmes savoirs, les mêmes techniques manipulatoires, connaître toutes les ruses du métier pour en faire des muses. Et pour les retourner, il suffisait d'inverser la pratique de l'écoute, qui, plutôt que d'être cadrée sur le rapport à la vérité de la reproduction, sur l'obsession à cacher le trucage et la manipulation pour ne faire entendre qu'un réel conforme et faire accroire à une fidélité, devenait libre et attentive au son, à la vie, aux accidents du son et ouverte à " l'océan des sons " et pouvait découvrir un autre monde pour en construire un nouveau, une musique nouvelle, un nouvel espace musical.
Ce retournement fut l'œuvre au cours des ans de compositeurs de tous pays. La radio avait élevé au degré de l'art la connaissance et le jeu, la pratique du son, tant technique (prise de son, espace, montage, collage, pré-mixage, traitement, copie, mixage et conservation) malgré les supports et moyens de l'époque, que créatif et esthétique (mise en sons, mise en ondes) c'est-à-dire mise sur la scène sonore du haut-parleur, rapport intime au public, jeu avec le temps direct et différé, et tout l'argumentaire rhétorique du sonore.

Parmi d'autres, deux apports essentiels en sont issus :
- l'écoute sans aucun référent " matériel " et temporel conséquemment. Un disque, un CD d'aujourd'hui (digression : CD qui, extrême pointe de l'évolution, relevé de la technique de l'enregistrement optique, laquelle technique, second principe développé dans les commencements de l'enregistrement, ne fut pas utilisée par l'industrie musicale car à l'époque peu performante. Mais elle sera source de l'enregistrement optique du cinématographe. C'est donc, et cette révélation après tant de pages ne peut être qu'un soulagement, elle, cette fameuse voie de l'avenir, car dès l'origine marquée du principe dynamique et vivant : la conversion. Les découvreurs et les prospecteurs furent notamment G. Bell et S. Tainter (Photophone 1880), C.E. Fritz, Saint Georges, W. Duddel, E. Ruhmer (1902)). Un disque, un CD sont donc physiquement constitués et pour être lus sont mis en mouvement l'un doté d'une rotation et l'autre d'un défilement visible. En radio, le son surgit invisible d'une boîte. Il en est de même dans nos concerts.
- la construction de l'espace dans l'imaginaire : d'une musique enregistrée d'instruments connus, le disque donne l'illusion de leur transport chez soi, que l'espace de la musique se " reproduit " dans l'espace de son salon. Il me semble que la radio est à l'inverse, et que c'est soi-même qui y va, ailleurs et là-bas et non pas qu'elle vient ici. Ce " y " est tout le problème et le merveilleux. Car ce

« y » reste une idée, au mieux une évocation, souvent un souvenir. L'immatérialité de son transport nous fait contourner le miroir. (Narcisse s'admirait dans l'onde immobile). Ainsi pour bien entendre, là où l'on écoute, par l'imaginaire nous nous projetons dans l'espace du son. Il en est de même dans nos concerts.
En 1938, par sa célèbre émission " La Guerre des Mondes ", O. Wells n'a pas fait débarquer les martiens aux Amériques, il a transporté les auditeurs là où étaient les martiens, dans leur imaginaire. Cela est fondamentalement la radio, la leçon de la radio. Ayant appris à écouter, les compositeurs apprirent à quitter la version et investir le thème. Ils apprennent encore.
La radio a fait germer cela, a permis tout cela. Aujourd'hui, il en serait bien autrement. Mais à cette époque ce qui a été dit a été fait.

Aujourd'hui, ou sinon depuis, l'expansion commerciale a oblitéré certains de ces acquis,sinon retourné.Sans besoin de faire mention des travaux d'Adorno ou Benjamin, il apparaît clairement que la musique est devenue un prédicat instable.
Ainsi la puissance mémorielle et d'innovation de la re-production, de cette possibilité d'action par extraction du temps, est devenue l'instrument du déferlement de produits sonores à finalité directement commerciale , autoreproductibles même (les rééditions).
Ainsi d'une recherche de l'approximation au plus près du réalisme sonore, la haute-fidélité qui a promu le compact disque comme une perfection indestructible et qui se révèle périssable encore jeune et d'un rapport de qualité fort défavorable entre la qualité bande magnétique analogique et sa mastérisation numérique en 16 bits. La numérisation en 24 bits sonne d'une qualité équivalente, malheureusement hormis le sacd, support confidentiel, aucune perspective d'un support adéquat n'est proposé. Le disque dur évidemment y convient, excepté que relié à internet il travaille en mp3 recalibré par algorithmes standards psycho-acoustiques au détriment de l'acoustique et de la psyché de l'auditeur, mp3 qui pour ne plus même avoir le tournis, migre sur des clefs usb et autres mémoires flash au nom contradictoire.
Quant à la diffusion, la multitude des éditions étouffe la fonction de l'édition et la production de droits est fortement régulée par la programmation commerciale des radios du même nom et les têtes de console des grandes surfaces. Inversement, la circulation des œuvres est maintenant aisée, facilitée par la gravure personnelle sur disque compact, élargissant les échanges. Ceux-ci passent fondamentalement par les réseaux professionnels hors distribution, et donc concernant faiblement les personnes qui n'en sont pas renforçant l'idée archaïque et réactionnaire d'une culture élitaire.
Reste pour nous compositeurs le lieu constituant de rencontre et d'écoute, qui plus est collectif, que demeure le concert, pour lequel des systèmes de diffusion spécialement conçus par certains compositeurs-chercheurs proposent des conditions de réception musicale optimales.
Ainsi l'enregistrement-reproduction nous a fondé quand la reproduction-diffusion reproduction d'elle même et de royalties nous contraint, tout en surlignant en réponse, la nécessité impérieuse d'une rigueur conceptuelle en composition que nous devons encore plus avant affirmer.

C.hristian CLOZIER 13/9/08

Quelques notes diverses,

prémisses

1977 - 2009

“ MUSIQUE ET HISTOIRE - Sens de la musique et sens de l'histoire"

Depuis la première guerre mondiale et à l'évidence depuis la seconde, la création musicale oscille entre deux pôles : le formalisme libéral et le contenu idéologique, l'un et l'autre isolés aussi politiquement dangereux. L'interpénétration des contraires y est rare. Le développement des techniques (pour la musique de génération et calcul), le développement des luttes idéologiques et des renversements de pouvoirs (politique et culturel), la fonction banalisante et passive des médias, des circuits de diffusion (leur puissance économique de type multinational) ont affermi et radicalisé ces limites.

Loin d'être mis au service de l'homme (du créateur), ces progrès, ces développements sont stockés, thésaurisés, déviés au service des possédants, des pouvoirs, sélectionnés, “nomenclaturés“, normalisés, diffusés, mis au service des traditionnels de la culture officielle. De cela naissent et disparaissent et renaissent au gré de leur capacité à le justifier fonction des limites à ne pas dépasser, les"néo-idéalismes“ de toutes disciplines.

La musique électroacoustique, musique d'aujourd'hui, à l'instar des autres expressions artistiques est aussi dépendante et déterminée par la réalité sociale, aussi sujette à la normalisation, à la récupération qui à la collaboration.

Mais la formidable révolution d'expression qu'elle est, la rupture fondamentale et irréversible avec la tradition contemporaine, sa lutte constante avec les circuits commerciaux, lui accordent encore et toujours le rôIe prépondérant de découverte, de révélateur et de multiplicateur des possibles musicaux, reculant ainsi les pièges réducteurs et "convenables" du formalisme et du déterminisme.

En effet la musique électroacoustique est expression dialectique, tant historique que matérialiste.

- Le rapport du compositeur et de ses appareils-instruments (l'un et les autres suscitant, découvrant, développant leurs possibles en une constante interaction)
- le rapport du compositeur et de l'auditeur (basé sur l'unité psycho-logique de l'homme social)
- le fait que les moyens de production permettent également la production et la diffusion donnant au compositeur la responsabilité, le contrôle, et le sens artistique de son produit, le contrôle, la responsabilité et les modes de diffusion en des circuits indépendants (tels le C.I.M.E)
- le fait de la rupture avec le code musical traditionnel, le rejet des modèles extérieurs, entraînant à une pratique non d'exécutant de ce qui est imprimé, édité, mais de création, d'expression vécue
- la matière sonore faite de couches de mémoire, de transformations, de traitements, générations d'images acoustiques
- les interactions, les connexions constantes entre pensée, moyens, technique, producteur, consommateur, causes, effets, conversion, mouvement… fondent cette réalité, vivante et dialectique de la pensée, du réel et du possible de la musique électroacoustique.

Ainsi des oeuvres proposées à votre écoute, il n'est pas, pour que vous les entendiez, besoin d'en analyser la composition à la recherche

- d'une écriture d'un code général ou généralisable
- de structures organisationnelles opératoires et combinatoires
- de référence à une psychoacoustique "scientifique" et mystique, consommatrice des mises en évidence de techniques techniciennes
- de modèles "sui generis" géniaux et sublimés ou d'applications pragmatiques des tous derniers modèles structuralistes, sémiotiques, génétiques, sémantiques !...

Non.
Et là prend son sens le thème du concert "Musique et Histoire - sens de la musique et sens de l'histoire".

Les auteurs venus réaliser leur musique au G.M.E.B. sont entrés dans les studios non pour y célébrer en blouse blanche une ésotérique cérémonie avant-gardiste ou chercher fortune (hélas), mais ils y sont entrés en tant qu' ''homme social“, conscient, avec leurs pratiques, leurs connaissances, et une idée préconçue, celle de parler aux autres avec leur musique, leur moyen d'expression, non seulement d'eux mais aussi des autres, non seulement avec leurs propres sons et références culturelles mais les sons de l'histoire des autres, de l'histoire.

Tant il est vrai que le compositeur et l'auditeur ne sont pas des machines vides, mais des êtres vivants, réels, agissants, tributaires de leurs forces productives et du mode de relations qui y correspond, qui sont les producteurs de leurs représentations, de leurs idées, mais des êtres vivants dont la psyché, la sensibilité sont cristallisés et présentent une certaine unité, non forcément harmonieuse, résultats des conditions sociales, l'unité psychologique de "l'homme social", le relatif du beau.

Ainsi par le détour du sensible(et des homonymies françaises), évitant formalisme et déterminisme-dirigisme, la subtile dialectique entre Forme et Contenu en musique se nourrit-elle du jeu des fonctions, des échanges et convergences, significations et qualifications entre sens de l'histoire et sens de la musique, réalisant ainsi les données non d'un code, d'un système abstrait de création, d'un circuit fermé de communication, mais fondant la musique comme une activité, une fonction symbolique qui comme telle occupe et joue un rôle dans les relations sociales, et donc culturelles.

Cela tombe sous le sens.

" Non seulement dans la pensée, mais avec tous les sens, l'homme s'affirme dans le monde objectif"

"Les sens sont devenus directement dans leur praxis des théoriciens. Ils se rapportent à la chose pour la chose, mais la chose elle-même est un rapport humain objectif à elle-même et à l'homme et inversement" K.M

Toute l’évolution,

Toute l'évolution de la musique exprime une transformation qualitative de la relation du musicien à la société et à la technique, à leurs histoires. L'évolution des formes et des spectacles a été marquée ou bien dans le sens d'une meilleure communication avec le public (très influencé aujourd'hui par la manipulation des offres-circuits et normes de la publicité, services de recrutement des relations publiques... qui faussent les demandes) ou bien dans le sens du contrôle, des pressions idéologiques et en conséquence économiques.

. Dans ce contexte, la musique électroacoustique est fondamentalement opposée à nombre de théories encore en usage, théories:

- qui prônent la réduction de toute "structure" à des modèles construits arbitrairement
- qui analysent forme et signification en excluant le contenu
- qui rejettent la praxis de l'homme et du monde
- qui refusent le mouvement
- qui est ordre, norme et stabilité.

. La musique électroacoustique est contrairement par exemple

- projection sur Je temps, sur le devenir du temps, sur le hasard du temps et du devenir.
- praxis vivante fondant une connaissance elle a une histoire et renvoie à une histoire, celle de l'homme
- elle a des fonctions et des formes, et elle se forme
- elle est contre toute construction spéculative, toute réduction à une nomenclature, à un système, à un invariant.
- elle est d'une fonction symbolique, qui comme telle occupe et joue un rôle dans les relations sociales et donc culturelles.

Dans son histoire, les choix esthétiques, les recherches appliquées et fondamentales, ont nourri un développement conséquent qui, à travers et grâce à l'expression simultanée de diverses tendances, a déterminé et spécifié des conceptions de fonction, des méthodes de réalisation, des champs d'application, des modes de représentation, de communication et d'enseignement, qui posent l'expression musicale non plus comme une et exclusive, mais comme plurielle, diversifiée, spécifique, voire contradictoire sinon opposée, idéologiquement et économiquement, mais co-habitante.

Brièvement, nous pouvons souligner ce soir, trois aspects marquants dans l'histoire récente de la musique électroacoustique.

a) issu des diverses recherches, poursuivies par des équipes de musiciens-chercheurs et des bureaux d'étude industriels, l'extraordinaire développement des techniques analogiques et numériques dont l'hybridation actuelle a pour conséquence de recentrer Je vaste problème de la "valeur musicale" sur la valeur propre de la musique (composition- fonction-adéquation) sans user ou abuser de la valeur ajoutée: avant- garde, recherche.

b) dans le contexte idéologique, la nécessité de la dynamique de l'attitude, de la pratique expérimentale, comme méthode de création, d'investigation et de communication.

c) dans le procès même de la composition, le moment fondamental et privilégié de l'acte de diffusion qui crée et révèle l'œuvre, par son échange et sa rencontre avec l'imaginaire de l'auditeur, dans le lieu du concert, espace de communication et d'échange, espace de liberté et de responsabilités réciproques selon l'attitude, le choix d'écoute de l'auditeur dès lors qu'active, consciente et volontaire.

Les photos suivantes n'ont pour but que de vous montrer certains de nos moyens de production-diffusion, conçus et développés selon les points d'analyse précédents.

Tout d'abord

- le studio de composition. L'accent y est porté sur :
  - un important dispositif de connexion (relié pour une part à un micro-processeur) qui permet de constituer des chaînes de traitement et des processus de commandes complexes.
    - des éléments de traitement nombreux (filtre, délai, harmoniseur, dynamiseur, vocodeur, consoles...)
    - les éléments de synthèse sonore ayant également pour fonction de gérer les organes de traitement faisant par l'intermédiaire des divers convertisseurs que l'ensemble de l'équipement agit comme un synthétiseur aux multiples entrées.

Puis

- Le système de diffusion GMEBAPHONE dont la particularité consiste à répartir sur des hauts-parleurs spécialisés la musique et
  - selon des plans de timbres (obtenus par des registres de filtres)
  - selon des plans d'espace (obtenus par l'éclatement frontal des H.P. et des delay)

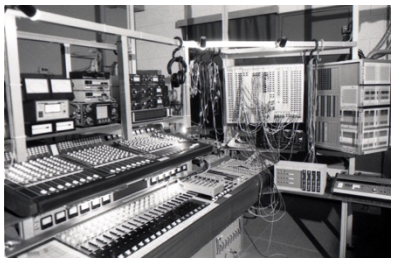
Ce dispositif permet une diffusion avec interprétation qui rend la communication facilitée avec le public grâce à une "lecture" de l'œuvre par les différents haut-parleurs, lecture-interprétation personnalisée par le musicien- diffuseur qui intègre dans le moment et le vécu de son interprétation la qualité et l'attente de l'écoute du public.
Sont présentées les deux versions du dispositif :

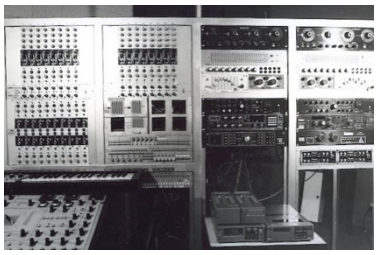
- pour grand concert (la console de diffusion est assistée par un système micro-processeur)
- pour concert moyen et petit, très mobile, à l'installation aisée, en milieu rural.

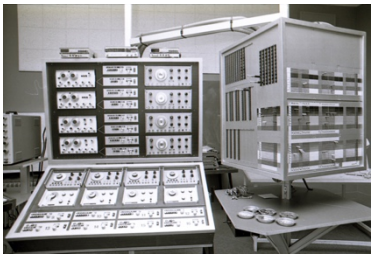
Enfin

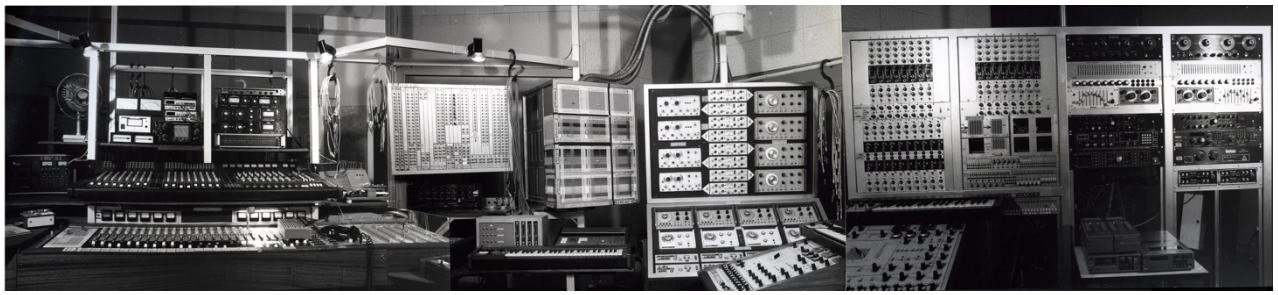
- le GMEBOGOSSE qui permet aux jeunes (depuis 4 ans jusqu'à …) de pratiquer grâce à des jeux pédagogiques (200 réalisés)
  - ou bien, l 'expression électroacoustique sonore (paysages sonores, réalisations type radio…)
  - ou bien l'apprentissage des bases de la musique électroacoustique (réalisations de courtes musiques, improvisations, spectacle avec divers médias...) mais l'une ou l'autre pratique sont menées simultanément avec des exercices d'écoute et de création de sons qui élargissent « l'oreille » des jeunes.

Studio Charybde

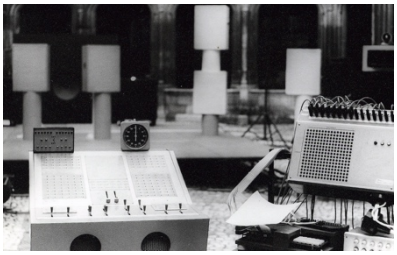






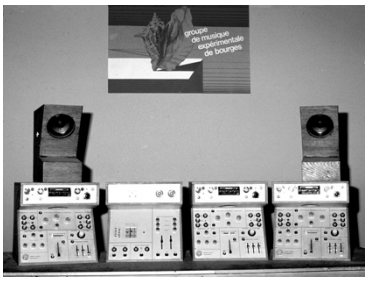


Gmebaphone



Petit Gmebaphone

Gmebogosse



RAPPORT A L'INSTRUMENT

Instrument <u>objet fabriqué servant à</u>
moyen

<u>résonnateur</u>	<u>excitateur</u>	<u>vibrateur</u>
luthier	interprête	compositeur

A.) Musique instrumentale traditionnelle

- répartition du travail
- inter action dialectique entre les fonctions suivant l'évolution historique de l'écriture et des sciences
- recherche d'une perfection du geste de l'interprète pour qu'à une cause ne corresponde qu'un effet, celui demandé par le compositeur fonction du champ des possibles déterminés de l'instrument (et de ses moyens en musique contemporaine)
- possibilités acoustiques déterminées par contraintes mécaniques
  => extrême complexité et donc extrême qualité (issue de l'apprentissage) d'un nombre limité de mode de productions et de sons produits
- sons seront toujours reproductibles mais jamais identiques (timbre, intensité, conditions atmosphériques). L'excellence du jeu consiste à approximer le semblable
- davantage évolution que progrès car liée (suivie ou précédée) à l'évolution des formes musicales
- appropriation de l'instrument
  . par le compositeur qui en fait le moyen d'expression de son oeuvre
  . par l'interprète qui produit pour les autres l'oeuvre du compositeur
- instruments ne peuvent se développer que dans de très étroites marges, déterminées par les contraintes mécaniques et acoustiques. Seuls la compétence, le savoir-faire, la virtuosité, le jeu de l'interprète permettent d'explorer les marges et autorisent l'appropriation, la personnalisation de l'instrument.
- L'instrument ressort davantage du général que du particulier.

B. Musique électroacoustique analogique :

- le compositeur contrôle l'ensemble du processus de production/création; il prend en charge les parts de travail de l'interprète et du luthier (concentration des moyens). Certes résonnateur/haut-parleur et excitateur/boutons et circuits annexes dépendent pour leur bon 'fonctionnement et leur perfectionnement de l'ingénieur.
  Mais le compositeur assume l'acte instrumental, par sa pratique expérimentale et compositionnelle, grâce à la prévision, la réalisation et le contrôle sonores et logiques que les organes analogiques de production lui permettent de poser à tout moment en temps réel, aussi bien pour l'évaluation de ce qu'il réalise que pour le déroulement de sa composition, dans une adéquation entre geste producteur et résultat sonore ; geste de type instrumental car celui-ci établit analogiquement une réponse entre les deux, entretenant toujours une relation univoque et homothétique.
- la production étant basée sur le contrôle d'énergie, la régulation par des opérateurs électroniques (potentiomètres ...) de celle-ci est chose aisée et s'effectue sans contrainte mécanique, conforme au processus logique interne des opérateurs mêmes.

Il ne peut y avoir de sons mal produits, de vérité des sons, de valeur ajoutée par l'acte instrumental.

Il n 'y a que des sons mal contrôlés, inutiles ou non conformes fonction des autres. Conséquemment le rapport avec l'acoustique s'inverse, les contraintes d'énergie étant beaucoup plus faibles et ne se situant que dans les extrêmes. Ainsi il est très aisé de produire une immense quantité de sons dotés d'une qualité qui pour une part dépendra d'une certaine complexité, du geste ou du processus de fabrication, qui pour l'autre part dépendra de l'oeuvre même, tant un son en soi aussi "beau, riche, complexe", soit-il ne renvoie qu'à lui-même et ne peut satisfaire longtemps l'imaginaire du public.

- progrès technologique et évolution qualité-nouveauté des sons liés
- appropriation des éléments, des instruments du studio par le compositeur qui en fait le moyen d'expression et de production de son oeuvre
- appropriation et personnalisation du studio, des instruments, car il est aisé (soi-même ou par un ingénieur) de transformer, développer ou construire ses propres instruments, les limites provenant de la libre circulation internationale des composants sur le marché. Par ailleurs l'ingénieur (ou la pratique technologique) peut apporter ses compétences dans l'acte de la diffusion ce qui intègre cette part de travail et dans le procès de composition, mais aussi dans celui de la communication sociale, de la diffusion au public.

C. MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE NUMERIQUE:

Le compositeur contrôle, dirige le travail d'un autre, l'assistant-programmeur, qui met en oeuvre programme et périphériques, (la part du hard par son coût entraîne que la création d'un interface spécifique sera en principe mis à disposition d'un collectif et non d'un seul et sera reproduit. Ce travail est par ailleurs très défini dans les appareils hiérarchiques).

Le compositeur (non formé aux deux disciplines, les cas étant si peu nombreux à niveau suffisant et homogène qu'ils restent d'espèce) délègue tout réel contrôle et toute dynamique interactive entre ce qui a été produit et ce qu'il estimait au spécialiste qui fait double écran. Et parce que c'est lui qui agit, et parce que les réponses étant totalement hors champ analogique, l'approximation à l'idée compositionnelle par une modification des processus logiques provient de son analyse qu'il traduit et transmet au compositeur lequel ne peut l'estimer, l'évaluer que la modification produite et non dans le moment et le pourquoi et le comment de la modification. Cette adaptation pragmatique ne saurait être légitime que dans un rapport de complémentarité des deux codes, des deux connaissances en question, l'informatique et la composition.

Mais autant l'informatique a une forme de vérité codée générale, autant la force de vérité du compositeur ne procède que de lui et de sa compétence à l'affirmer et du consensus de certains décideurs pour lui octroyer cette valeur ajoutée.
De cette division du travail éclate le rapport à l'instrument.

Ce n'est plus l'instrument défini comme un objet fabriqué servant à une expression, à une production totalement assumée. C'est davantage l'instrument considéré comme moyen. Inversion d'où l'on pourrait tirer une nouvelle légitimité, très pragmatique, très instrumentaliste : c'est l'écriture, le projet théorique du compositeur qui devient outil, instrument de son action par le moyen de l'ordinateur et du programmeur.

Angoissante question à laquelle nous-mêmes sommes confrontés. N'apparaît ainsi aucun jugement de valeur dans cette désappropriation.

Christian Clozier - juin 1983

Prédicat historique,
musique électroacoustique, appellation générique et internationale,
oui,
musique acousmatique, appellation dérivée et réductrice d'un conventicule,
non.

Le sujet est de clarifier le terme de « musique acousmatique ». Serait-il fondé ? La réponse est clairement, non. Ce terme est à l'origine dans le milieu musical d'une des belles mystifications du siècle dernier tout en constituant un efficace liant d'intérêt commercial et programmatique, d'échange et d'adoubement entre un certain nombre de compositrices-teurs et de studios.

En effet, si sa valeur intellectuelle est nulle et même ségrégationniste, son unique légitimité est et reste d'être un « label » attaché à une singularité opérant à son commencement (1974) comme un regroupement d'intérêts autour d'un style (que l'on peut éclairer, et c'est en soi un paradoxe, de la qualification de musique dite plastique dans un monde analogique), marqueur étendu à ce jour aux musiques synthétiques et numériques, extension d'autant absurde et déraisonnable que leurs sources et modes de production sont à l'évidence apparents et agissants, abus sans d'autre justification et fondement musical que celui d'un alignement soumis à la doxa d'un micromilieu. Son origine, pythagoro-schaefferienne, se lova au lobe auriculaire dans la technique de l'écoute réduite de refus des origines (source nominale du son) en sorte que l'audition purifiée des charmes des référents accède à l'élévation sociale conceptualo-culturallo-solfégique propre à valoriser les expérimentations concrètes puis, (F. Bayle) à une politique de récupération et une érection d'un clanique .

L'usage du « terme » par P. Schaeffer visait cette écoute réduite phénoménologique en sorte de classifier et qualifier un objet sonore (vision grammairienne des années soixante pour recréer un solfège en réaction au sériel régnant, vision pour argumentée intellectuellement qu'elle était, est néanmoins en contre-sens depuis quelques décades) et ne visait pas une musique réalisée, mixée, complexe et diffusée sur une pléthore dissymétrique de haut-parleurs (tel les premiers acousmonii).

Un rappel d'intérêt historique et terminologique est de noter que la naissance du Gmebaphone au GMEB (73 à laquelle F. Bayle assista) est antérieure à celle de l'Acousmonium (74 au GRM), dispositif et objectif passablement décalqués bien que quelque peu falots qu'il fallait donc particulariser. Pour ce faire, il en résulta synchroniquement une dé-nomination, un remplacement de l'appellation électroacoustique par celle non fondée, conceptuellement comme musicalement, du dérivé acousmatique, opérant ainsi une OPA pour les suiveurs. F. Bayle l'explicitait ainsi : "nous avons voulu se débarrasser de l'encombrante et disgracieuse électroacoustique, et désigner d'un terme approprié une musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle comme le cinéma. Ainsi, musique acousmatique, concert acousmatique offrent, nous semble-t-il, des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions de réalisation et d'écoute de cette musique invisible". Cet à peu près conceptuel et normatif, c'est réduire l'acte de composition, bien visible en studio, à ses modalités de transmission. Et cette affirmation d'esthétique unique est bien hégémonique et fallacieuse. Les "conditions" de réalisation en studio diffèrent en effet évidemment de celles du concert, le nier, c'est neutraliser toute dialectique entre la cause et l'effet. L' "appropié" est ainsi plus visiblement un apprêt et la désignation une volonté d'appropriation. (A noter l'inversion caractérisée de cette approche avec l'apophtegme schaefférien : « *la musique, c'est l'homme, à l'homme décrit, dans le langage des choses* » (où l'homme n'est pas un spectre).

En fait, si l'on se réfère à Pythagore et à son fameux rideau quant à la relation au public dans le cadre du concert, le subterfuge est lui bien visible tel que le décrit Denis Diderot : "*pour entendre ce que c'était que les Acousmatiques, il faut savoir que les disciples de Pythagore étaient distribués en deux classes, séparées dans son école par un voile ; ceux de la première classe admis dans l'espèce de sanctuaire et le voyaient face à face ; on les appelait les Esotériques. Les autres qui restaient derrière le voile* ne *méritant pas d'approcher et de voir parler Pythagore, s'appelaient Exotériques et Acousmatiques ou Acoustiques",.*

Car c'est cela le principe de l'acousmatique. Ceux qui s'y réfèrent se placent ainsi au côté du maître, dissimulés par leur savoir et le célèbre voile, au et du public, de l'autre côté, ignorant, silencieux et à merci.

Il y a les ésotériques, ceux qui savent, et les exotériques ceux qui n'ont pas acquis le savoir et ne peuvent dialoguer, malentendants et muets selon Diderot. Caustique, il situe les acousmatiques comme relevant de l'histoire ancienne dans l'Encyclopédie (ouvrage collectif de redistribution des savoirs). Se couvrir de la référence à Pythagore et de ses écouteurs "exotériques" déclarés acousmatiques est non seulement considérer le public comme un ensemble homogène, isolé et reclus dans le silence des non-initiés, mais aussi se parer de l'aura scientiste comme garantie de valeur.

Reste donc la voie théorique et pragmatique de la méthode expérimentale et de la composition électroacoustique, ses instruments-outils de prise de son, génération, diffusion et sa relation directe, ouverte nourrie par l'acte d'interprétation, lisant explorant offrant l'œuvre en écho à l'empathie du public.

Qui plus est, s'il faut faire révérence aux mannes grecques, la référence à Pythagore n'est à mon goût pas de mise, volontiers plus proche d'Aristoxène, comme démocratiquement davantage attiré par le berger Magnès… car comme le dit encore Diderot :

Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendait que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille… Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs de Pythagore était nuisible au progrès de la Musique , et à la facilité de l'exécution , prit l'autre extrémité ; et abandonnant presque entièrement ces calculs , il s'en rapporta uniquement au jugement de l'oreille , et rejeta comme inutile tout ce que Pythagore avait établi. Cela forma dans la musique deux sectes qui ont longtemps subsisté chez les Grecs; l'une, des Aristoxéniens , qui étaient les musiciens de pratique ; et l'autre, des Pythagoriciens , qui étaient les philosophes.

Ainsi et déjà au temps des grecs, la musique était non du côté de Pythagore, mais de celui d'Aristoxène de Tarente, du primat de la perception (aesthésis) et de la mémoire (mnémé), de la sensation et de la raison par l'oreille (les deux évidemment). Electroacoustique est donc le mot fondé et approprié en ce qu'il fédère les deux modes existentiels et de manifestation des sons, qu'il recouvre l'ensemble des styles et expressions et qu'il s'inscrit dans l'histoire universelle des connaissances par la création révolutionnaire fin 19ème d'un nouveau monde temporel, celui du temps enregistré, du temps différé (Charles Cros : « le temps veut fuir, je le soumets ».

Et ce temps différé (électroacoustique) qui permet la formation dans l'espace du studio (qui n'est qu'un espace substrat de l'espace imaginaire du compositeur) de l'œuvre en accomplissement par la modélisation de la matière timbrale en expansion dans sa nature tempo-spatiale, dont on dépliera pour l'auditeur les linéaments d'espaces dans le temps de leur reproduction au gré d'un nouvel espace acoustique, celui de l'interprétation dans le lieu du concert via la mise en jeu de ses potentialités inscrites et de la coalescence de leurs perspectives phoniques. Il ne s'agit pas de mettre en mouvement la musique, mais que les espaces dont elle est forgée, espaces-noyaux et plans de timbres et de temps, se révèlent et se déploient.

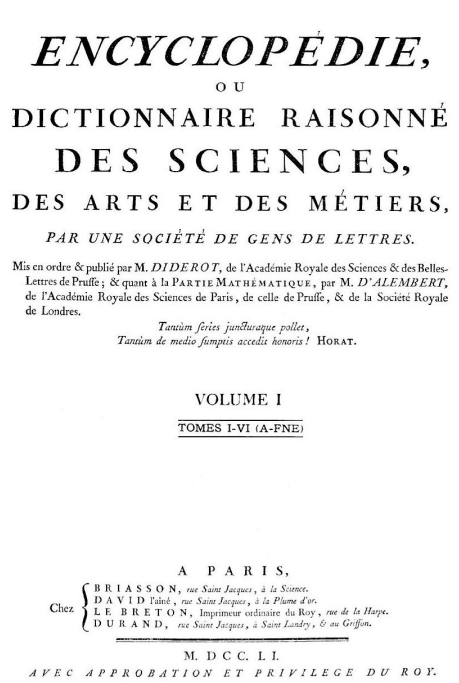
L'espace ainsi reconstruit n'est pas celui du réel, mais celui de l'imaginaire qui rend réelle, qui concrétise la musique.

Enfin et plaisante pirouette sémantique, l'anagramme d'électroacoustique, n'est-il pas « école socratique », révélant son humanisme et son ouverture aux reconnaissances personnelles et sensibles, quand l'anagramme possible d'acousmatique se résume, se réduit à « acoustique » (ce qui est en soi une incomplétude) ou pire encore « cosmétiqua » ainsi qu'une pommade!

« S'ils ne peuvent être retenus par l'homme dans sa mémoire, les sons périssent, car on ne peut les écrire » affirmait Isidore de Séville, la pratique électroacoustique y fait réponse 12 siècles plus tard.

La source devant être éclairée, voici le texte intégral de l'article de Diderot, enregistré dans l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers :

« Acousmatiques, adj. pris subst. (Hist.anc) Pour entendre ce que c'était que les Acousmatiques, il faut savoir que les disciples de Pythagore étaient distribués en deux classes, séparées dans son école par un voile ; ceux de la première classe, de la classe la plus avancée, qui ayant par devers eux cinq ans de silence passés sans avoir vu leur maître en chaire, car il avait toujours été séparé d'eux pendant tout ce temps par un voile, étaient enfin admis dans l'espèce de sanctuaire d'où il s'était seulement fait entendre, et le voyaient face à face ; on les appelait les Esotériques. Les autres qui restaient derrière le voile et qui ne s'étaient pas encore tus assez longtemps pour mériter d'approcher et de voir parler Pythagore, s'appelaient Exotérique et Acousmatiques ou Acoustiques. Mais cette distinction n'était pas la seule qu'il y eut entre les Esotériques et les Exotériques. Il paraît que Pythagore disait seulement les choses emblématiquement à ceux-ci ; mais qu'il les révélait aux autres telles qu'elles étaient sans nuage, et qu'il leur en donnait les raisons. On disait pour toute réponse aux objections des Acoustiques, Pythagore l'a dit : mais Pythagore lui-même résolvait les objections aux Esotériques. »


ENCYCLOPÉDIE,
OU
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS,
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Pruſſe ; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Pruſſe, & de la Société Royale de Londres.

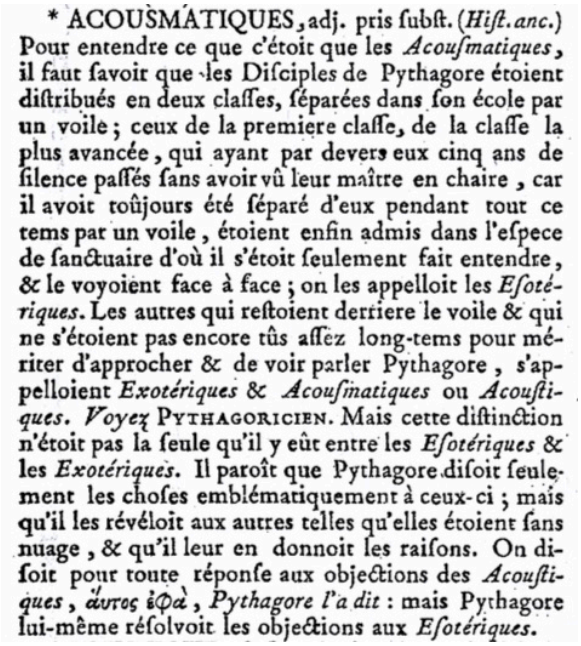
Tantùm ſeries juncturaque pollet,
Tantùm de medio ſumptis accedit honoris ! HORAT.

VOLUME I

TOMES I-VI (A-FNE)

A PARIS,
Chez BRIASSON, *rue Saint Jacques, à la Science.*
DAVID l'aîné, *rue Saint Jacques, à la Plume d'or.*
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, *rue de la Harpe.*
DURAND, *rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.*

M. DCC. LI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.


* ACOUSMATIQUES, adj. pris ſubſt. (*Hiſt. anc.*) Pour entendre ce que c'étoit que les *Acouſmatiques*, il faut ſavoir que les Diſciples de Pythagore étoient diſtribués en deux claſſes, ſéparées dans ſon école par un voile ; ceux de la premiere claſſe, de la claſſe la plus avancée, qui ayant par devers eux cinq ans de ſilence paſſés ſans avoir vû leur maître en chaire, car il avoit toûjours été ſéparé d'eux pendant tout ce tems par un voile, étoient enfin admis dans l'eſpece de ſanctuaire d'où il s'étoit ſeulement fait entendre, & le voyoient face à face ; on les appelloit les *Eſotériques*. Les autres qui reſtoient derriere le voile & qui ne s'étoient pas encore tûs aſſez long-tems pour mériter d'approcher & de voir parler Pythagore, s'appelloient *Exotériques* & *Acouſmatiques* ou *Acouſtiques*. *Voyez* PYTHAGORICIEN. Mais cette diſtinction n'étoit pas la ſeule qu'il y eût entre les *Eſotériques* & les *Exotériques*. Il paroît que Pythagore diſoit ſeulement les choſes emblématiquement à ceux-ci ; mais qu'il les révéloit aux autres telles qu'elles étoient ſans nuage, & qu'il leur en donnoit les raiſons. On diſoit pour toute réponſe aux objections des *Acouſtiques*, αὐτος ἔφα, *Pythagore l'a dit* : mais Pythagore lui-même réſolvoit les objections aux *Eſotériques*.

Musique et son : les enjeux de l'ère numérique
(création musicale, recherche, archivage, transmission)

(Réponse à une enquête du ministère)

Le rapport de la musique et de la technologie a été l'objet en juin 2002 de l'édition par l'IMEB de la session de l'Académie Internationale de Musique Electroacoustique de Bourges tenue en juin 2001 (cf. : www.imeb.net).

Y répondre en une page ne permet qu'un sommaire de questionnements.

1) En ce qui concerne la musique, l'ère est électroacoustique. L'appellation numérique recouvre la partie technologique proprement informatique des disciplines acoustique et électronique, c'est-à-dire un certain mode de conversion acoustique / électronique, un moyen de réalisation.

2) Au-delà, des modes de penser numériquement la musique ont-ils-été élaborés, voire définissant des « styles » ? Inversement l'informatique autorise des recours à des problématiques et modèles de mathématiques et nombre de « iques » marqués des sciences dures.

3) Autre prospective, l'ordinateur, machine singulière bien que générale s'ouvre aux applications multiples via les interfaces et logiciels spécifiques. La contiguïté résultante dans les domaines de création alliée à la simulation polymorphe développe un équilibre instable entre réaction et dynamique avec pour moyen terme l'assistanat généralisé, prothèse ambiguë.

4) La similarité et l'interdépendance entre « l'ère numérique » et « l'ère du marché » imposent un amortissement très lourd financièrement et une perpétuelle marche forcée en avant. Les conséquences fréquentes en sont remise en cause et critique analytique affaiblies et pérennité incertaine des créations. Un des paradoxes peut en être un renversement logique : que la cause supplée l'effet, que la performance se situe plutôt en amont, du côté du hard et du soft que de celui de la création, que ce soit le logiciel fort de son potentiel génératif qui devienne l'œuvre, les créations devenant preuves.

5) L'électroacoustique a ouvert l'ère du temps hors temps, du temps recréé à contrario du temps social et de sa flèche. Le numérique a partialisé le temps, l'a posé comme particule hors du vécu, l'a infinitésimalisé. Quantifié, ce temps devient facilement commercialisable, instrumentalisant notre mode de vie et notre rapport au temps.

6) Enfin, aujourd'hui encore, le clavier et l'écran inscrivent d'une façon prépondérante le mode d'usage et de communication informatiques dans le domaine du visuel et la pratique de l'écriture syllabique.

Dès lors que le lien historique entre création musicale et recherche reste un fondement des découvertes, la discipline informatique dans le mixage interdisciplinaire apporte sa performance scientifique et génératrice aux travaux de dévoilement des nouvelles esthétiques et pratiques musicales.

Mais, en ce qui concerne la transmission et l'archivage, les contradictions issues du marché et donc de la massification (et non démocratisation) ne se résolveront que dans un avenir proche. Actuellement, le recours aux compressions diverses de données, si elles augmentent les flux et donc raccourcissent le temps de chargement pour accroître la consommation, aboutissent simultanément à une réduction dommageable de la qualité présentée comme compensée par des traitements psycho-acoustiques dits appropriés. Il est vrai que les systèmes de diffusion (le contrôle) du son associés aux ordinateurs sont de toutes les façons d'une qualité limitée. Il en est de même pour les techniques d'archivage, audio, dat et cd étant limités aux 16 bits et à durée non pérenne. (Ainsi notre phonothèque internationale de 10 000 musiques est elle répartie sur 10 supports différents).

Déjà ces quelques réflexions au regard de quelques présents et avenirs suffissent à souligner fortement l'extrême nécessité à ce que des centres de création, recherche, formation, diffusion, édition, archivage… poursuivent et développent en France et à l'échelle internationale leurs travaux à dimensions artistique, créatrice et déontologique et que ceux-ci circulent et se nourrissent de leurs diversités d'approche et de réalisation. Cette diversité culturelle a un coût. Prospectivement, le numérique implique des politiques d'Etat et du numéraire associés.

pour l'IMEB

Mesdames, Messieurs,
Présidents des Fédérations, Vice-Présidents de la FARME
Fédération Argentine de Musique Électroacoustique

Grand honneur d'avoir été invité, grand bonheur car voir 20 ans après fonctionner ce pour qui on s'est battu (FARME) et voir autant de compositeurs, anciens et jeunes qui forment et formeront l'avenir.

20 et 22 ans forme et crée est preuve que organisation, fédération et solidarité des conditions difficiles permettent de continuer, de ne pas arrêter.

C'est aussi la preuve que la musique électroacoustique, grand espace de liberté de création et de réflexion, en effet l'absence de toute école et donc de norme et dépendance permet aux différences de s'exprimer sans avoir besoin de contrer l'autre, mais toujours de relativiser. Chaque compositeur est porteur d'un dialecte qui tourne autour de la langue commune, le son.

Ainsi les compositeurs, gens très ***, peuvent-ils réunis quand nécessaire, faire bloc et résister et gagner.

C'était cela le projet initial. Une courte présentation historique peut certainement vous intéresser, alors la voici :
Elle est une grande œuvre commune où chacun a tenu sa partie :
4 époques : les *** 70/80
83/90 : la construction dynamique dans le cadre « guerre froide »
90/00 : libéralisme, nouvelles têtes, pris pouvoir, individualisme
00/… : maintenant des unions naturelles qui adhèrent à la CIME
= repositionnement et valorisation par l'addition des …

Dans un premier temps, parler de (moi)/nous pour présenter les premiers :

1 – A cette époque, peu de studios et beaucoup en quête d'hégémonie 70 à Bourges, post 68 résolument nationaliste.

Festival	Concours pour créer une reconnaissance pour les autres	
71	73	
Jeime	CIME	
74	77	→ brassage des cultures et des compositeurs

2 – De tout cela émergence d'une conscience de réseau et d'apport de chacun pour construire une valeur commune, un poids international = un groupe de pression-***
→ 81 CIME → 83 CIM-Unesco

Or en 68 ** à Paris → musiques → Munich → 73 1ère tournée
→ F. Kröfpl et Reichenbach
→ L .M. Serra mandaté par l'Assemblée Générale CIME pour organiser en Argentine → accord de F. Kröpfl et L. Viera, Rapp votre histoire à vous.

3 – 90- Après chute de Berlin, retour individualisme ** :
Allemagne, Pays Pas, Autriche, Canada, Grande-Bretagne, USA pays riches OUT
Réseau commerciale et non tiers-mondisme !
CIME a tenu et nouveaux membres.

4 – 00 Candidatures : Chine, Pologne, Hongrie, Brésil, Grèce, Roumanie, Danemark, et nouveaux statuts membres 05 : Org.Inst, et adhérents studios et adhérents individuels.

- Organisation : CIME : AG Membre pour actions communes CIME pas ingérence des politiques FN – libre
  CIM / O.I.M; du CIM-Unesco 1983

CIME

- solidarité – groupe de pression – concerts CIME – projet historique et TIME 1984 – 10 / 11e – 2006 Lisbonne
- FN élibre et libre action entre elles
  Si CIME constituée par vote des représentants des Fédérations Nationales
  FN par son choix de Président vote les Vice-Présidents de la CIME

  Vous encourager semble inutile, alors continuer pour moi/nous, nous avons eu grand plaisir à travailler parallèlement avec F.Kröpfl et L.M. Serra, Président et Vice-Président
  Et aussi avec tous les Argentins qui fait Concours, Festival, Commande et qui sont Membres ici.
- Cependant, c'est vrai, il y a vraiment beaucoup d'Argentin à Bourges, Vaggione, Kusnir, Biffarella, Ferreyra, Kropfl, Vierra
- Castillo, Cetta, Halac, Mary, Perez-Miro, Saitta, Valverde, Zimbaldo, Verandi, Vinao
- Dernière raison pour être heureux, succès de la FARME fixer les compositeurs chez eux.
- Bonnes Musiques, bonne chance, bonne vie à tous,

Je vous remercie

Composition :
« C'est l'imagination qui a enseigné l'homme le sens moral de la couleur, du contour du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore ».

Diffusion :
« Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier » (le salon 1859) Charles Baudelaire

---

en cette période où le studio s'appelle home studio, vue historique

---

Ce qui a fondé la musique électroacoustique, il y a quelques 50 années, c'est que les possibilités techniques dérivées de l'électricité permettaient d'agir réellement et avec une qualité suffisamment « instrumentale » sur le son, le monde sonore.
C'est le trièdre micro, magnétophone, haut-parleur. C'est-à-dire prise de son – enregistrement – diffusion du son –
(en 1876) ce fut la conversation signal acoustique / valeur électrique et la diffusion de proximité : le téléphone
en 1877, l'enregistrement acoustique sur cylindre (Charles Cros – Edison)
en 1899, l'enregistrement électrique sur fil (Poulsen Dinamsees)
en 1925, le haut-parleur électrodynamique
en 1936, -> 1948 les magnétos (Goebbels)

(entre temps, le cinéma sonore puis parlant avait promu le son et le haut-parleur -> A. Gance « Symphonie du son » multi haut-parleur (1929) (5.1 Mono).
Antonin Artaud

Ce qui en résulta et ouvre un autre monde conceptuel et musical s'appelle donc électro-acoustique.

Quels changements profonds :

- diversité totale des sons : micro-acoustique ou / et électronique synthèse -> victoire définitive du timbre
- l'enregistrement qui extrait du moment, temps astronomique, qui conserve, qui reproduit, créant cette riche dialectique
  temps réel, hors temps, temps différé
- la diffusion qui lit dans l'espace fonction du jeu de l'interprète, les parties musicales. Préoccupation dès l'origine (pupitre spatial et autres) réduit par la hi-fi stéréo (et non deux pistes)
- ces trois facteurs réunis ont créé le STUDIO, organisateur de la « chaîne électroacoustique ». C'est-à-dire la structure modulaire qui inspira 57 Mathews, 63 Moog pour l'informatique music 1 à 5 et le synthé.
- Le studio et le hors temps ont permis l'EXPERIMENTAL au sens Claude BERNARD projet-exécution-analyse-rejet ou cherche autre chose, différemment.
  Confirmation en continue
  Grâce au contrôle audio permanent par la reproduction sur haut-parleur.
  On passe de l'écoute intérieure : lecture de note
  A l'écoute acoustique (extérieure) : lecture de magnétophone ou de mémoire au sens large.

  Mais ce nouveau monde, possible par les techniques, a évolué en 3 âges qui coexistent selon la loi des marchés, du commerce.

  1- l'électroacoustique originelle d'origine de concerto qui s'apparente aujourd'hui à la musique sérieuse….
  2- La deuxième conversion : électricité/bits qui a introduit dans la communauté d'universidad compositeurs/techniciens, la catégorie des techniques/composition informaticiens, gens de réseau d'université qui ont introduit la notion de plus value scientifiques : déviation de l'histoire.
  3- Mais dont la marchandisation des produits (hard t soft) a généré l'univers techno/home studio qui est quasiment la négation de l'électroacoustique originelle. Tout est en conserve (sample) et manipulable selon le cahier des charges donc le prix pour être joué (très fort) sonorisé et non plus diffusé. Négation de l'histoire.

  Tant que les trois coexistent, cela va.
  Mais attention à ce que le premier âge ne disparaisse.
  Le tout nouvel Institut de l'Université nous réserve.

  ➔ cela dit, et en application de ces réflexions/propositions voilà comment et ce que nous avons développé d'ORIGINAL pour la musique originelle.

- Cybersongosse
- Cybernéphone et le reste si le temps le permet.

" ÉVOLUTION et IMAGINATION "

Le Thème de l'Oeuvre Ouverte 2009, « Evolution et Imagination » est tout autant celui du Festival. Que ce soit, et malgré les querelles d'écoles, tant chez Lamarck que chez Darwin, quelques principes musicologiques fondés sur l'évolutionnisme et la sélection s'y générèrent, avec une certaine spontanéité qui perdure aujourd'hui, et se complètent.

Pour l'un, Lamarck, la vision transformiste annonce la théorie électroacoustique qui fonde que le métabolisme du son est ce qui conduit à la complexité, mais aussi que la diversité des genres s'exprime selon leur relation aux contraintes du contexte où ils s'épanouissent.

L'économico-libéralo-politico actuel appliqué au culturel nous garantit de ce fait une diversification conséquente de la création accompagnée d'une certaine désertification. Celle-ci d'autant en conséquence des principes darwiniens de la sélection naturelle présentée dans l'ouvrage célèbre « La préservation des musiques les meilleures dans la lutte pour la vie » de 1856. Car même s'il convient que « des formes sans cesse plus belles ont été élaborées et continuent de l'être », il nous précise que « puisqu'il naît beaucoup plus de musique de chaque genre qu'il n'en peut survivre, il se produit souvent une lutte pour la diffusion et il s'ensuit que toute oeuvre, si elle varie d'une façon qui lui est profitable dans les conditions complexes et quelques fois variables de la musique d'aujourd'hui, aura une meilleure chance pour survivre. » Mais alors, cela dit, nous nous retrouvons face au contexte susmentionné.

Synthèse apporte la solution, celle d'une programmation ouverte et culturelle des différents genres et espèces, comme des combats qu'ils représentent, dans un contexte de contraintes collégialement partagées dans un contexte général de contraintes mal partagées.

Si donc, en 1859, Darwin bouleversait l'ordre établi de la nature et remontait aux origines, en cette même année, Baudelaire louant la reine des facultés, lançait : « la nature est laide et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive ». Il bouleversait lui aussi l'ordre établi, mais remontait vers le futur les ramifications de l'ordre culturel.

Dès lors l'évolution perçait sous la musique. Son parcours se déroula selon la spirale d'une double évolution efflorescente, technique et sonore, au fil des rénovation, électrification, variation, amplification, réflexion, digression, diffusion…Car dès 1857 le son devenait écriture et le cours du temps se soumettait à la fumée de Scott de Martinville, puis à la cire de Cros, puis...

Dans une spirale de variations, cette profuse évolution devint musicale et généra l'espèce dans l'espace électroacoustique d'aujourd'hui.

Christian Clozier - 20 mars 2009