

PRÉSENTATION MÉTHODOLOGIQUE

du GMEB

directions musicale et de recherche

© 1974 Christian Clozier

Présentation méthodologique du G M E B **directions musicale et de recherche, programme**

Contexte

Fin 1970. Bourges. Un studio électroacoustique embryonnaire, doté d'un minimum d'instruments, une console, quatre magnétophones, deux filtres, une réverbération, mais de haute qualité, un réseau culturel, un public possible dû à l'action de la Maison de la Culture.

A Paris et à l'étranger : après les premières années riches en découvertes, de nombreux compositeurs ou studios se livrent à des querelles scientifiques du fond de leurs laboratoires, détournant par des palabres stériles et des actions conçues pour un micromilieu déterminé, le riche potentiel de l'électroacoustique, aussi bien pour la pensée musicale, la création, la diffusion que pour l'enseignement. Cette année 70 signifie la fin de la première époque de la Musique Electroacoustique, marquée d'une réelle déflation.

A l'étranger se créèrent alors des studios sur de nouvelles bases.

En France, Françoise Barrière et moi-même fondons le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, premier studio de la décentralisation, sur un projet simple et vaste :

- le studio, embryonnaire, se développera selon nos principes de composition musicale entraînant des créations spécifiques de matériel de réalisation et de diffusion ;
- nos musiques achevées, "expérimentation" immédiate sera faite sur le public que nous formerions à cette nouvelle écoute, testant des formes de concert, de spectacle, d'animation et de pédagogie, lui permettant la confrontation aux autres tendances musicales au travers du Festival International de Musique Expérimentale et du Concours.

Peu à peu, échappant au centrifugeur Paris, des compositeurs nous rejoignirent pour réaliser ce programme qui, nourri d'une demande locale et internationale, ne peut se développer, aujourd'hui harmonieusement, que par un statut et des moyens importants techniques et financiers attribués par l'État, par le Secrétariat d'État à la Culture.

Principes théoriques (extrême condensé)

C'est sur notre façon de concevoir la musique, de la faire et de la donner à entendre, notre idée de l'électroacoustique que nous avons organisé nos actions, nos intentions, notre politique musicale de groupe.

Présumé historique : par l'enregistrement, le son était matérialisé, il prenait corps sur un support, il existait après son émission acoustique ou synthétique, il pouvait être non plus uniquement saisi par l'oreille, mais aussi par les mains, avec des appareils qui devenaient instruments, instruments de traitement, de réalisation de nos intentions sur cette matière sonore. La soudaine existence de cette "lutherie électroacoustique" provoqua une réelle révolution de la musique, mais non dans les circuits musicaux, ce qui fait qu'elle dure encore.

L'Ordre établi, - la théorie musicale s'exprimant, formulée au travers d'une écriture, par la voix puis par les instruments créés, multiples et appropriés, ordre qui était si l'on veut dans le rapport langue vs parole, se trouve maintenant brusquement inversé, radicalement, parole vs langue.

C'est la genèse à l'envers, les éléments sont donnés ou créés avant qu'ils soient nommés.

C'est aussi une nouvelle démarche : l'objet musical n'est plus le simple reflet d'une idée, il peut nourrir, déterminer l'idée musicale, devenir sujet. Ce cher vieil Hegel remarche sur ses pieds. Les attitudes, la pratique, la fonction, l'enseignement, les méthodes, les critères... devenaient ainsi autres, différents.

De nombreux problèmes, issus de l'évolution musicale du siècle étaient résolus, de nouvelles interrogations, des exigences fondamentales posées.

Il est important de rappeler en préambule la définition des termes :

- électroacoustique : appellation générique, définit toute musique utilisant pour sa réalisation et sa diffusion, des moyens technologiques électroacoustiques. Cette appellation ne recouvre aucune qualification d'un style, d'une école ; c'est la diversité des intentions musicales, des méthodes, des 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 en différents pays.

- l'électroacoustique est la lutherie contemporaine. Musique Expérimentale, de Recherche, d'Ordinateur, logique... sont des méthodes de composition qui peuvent recouvrir pour chaque catégorie des styles musicaux différents.

C'est autour des moyens de production (studios) et de diffusion (tournées avec équipe technique et matériel Maison de la Culture) que le GMEB s'est réalisé sous forme d'un groupe, au départ réduit - Françoise Barrière et moi-même, - bientôt rejoints par Pierre Boeswillwald, Roger Cochini, Alain Savouret, tous compositeurs et Jean-Claude Le Duc, ingénieur du son.

Par l'équipe, nous avons la force et le pouvoir d'établir et de baser notre "travail de musicien". Nous sommes, en effet, une profession qui n'existe pas, non dotée de déontologie, sans régulateur de fonctionnement, hormis la publicité et la sélection réalisées à propos de quelques-uns, par et pour les circuits de marché ou d'intérêt.

L'organisation, le développement, en musique classique, étaient basés sur la répétition, sur des variations de "thèmes" selon une règle du jeu "théorique" où la valeur des notes restait identique quelles que fussent les transpositions de hauteur. L'oeuvre était une forme fermée, contraignant à un parcours cyclique, les notes, les structures de groupe de notes.

Aujourd'hui la richesse, la diversité des éléments sonores, aussi bien de l'objet comme dit la doxa que de ses constituants, les techniques d'isolement et de traitement des paramètres (possibles en temps différé par manipulations successives ou par synthèse puisque l'enregistrement, par rapport à la production directe en temps réel des instruments classiques qui ne délivrent que simultanément et irrémédiablement liés à leur facture ces paramètres, interdisant de ce fait une action complète sur l'un ou l'autre dissocié,) cet enregistrement permet la saisie du son aussi bien par l'oreille que par les mains et donc par le moyen d'instruments électroacoustiques permettant la sélection, impose, non un développement au sein d'une forme fermée, mais un développement par contrôle des "forces internes" musicales du matériau entraînant un parcours ouvert déterminé par l'élément sonore suscitant ou maîtrisé, objet devenu sujet.

Donc quatre principes fondamentaux :

- habituellement, l'avant (prise de son), le pendant (réalisation) et l'après (diffusion) sont considérés comme des moments distincts et indépendants de la composition.

En fait, cela forme un ensemble où chaque moment apporte des solutions aux problèmes des autres et des possibilités combinatoires et expressives non encore utilisées à ce jour.

La composition pensée, non plus pour être jouée par quelques haut-parleurs, neutres et situés indifféremment, mais par un "ensemble complexe orchestral", le Gmebaphone et les Antonymes, redécouvrent des fonctions, des possibilités, de jeux de timbres, d'espace, et surtout, polyphoniques.

La création basée sur une théorie est ainsi le lieu de l'expérimental.

- les sources sonores, le matériel de la composition en studio, sont sans exclusive : aussi bien instrumental, évènementiel, vocal, de synthèse que prélèvement (citation) culturel. Les classifications, musique électroacoustique, mixte, électronique et de synthèse, n'apparaissent pas comme moules déterminant une œuvre mais comme sujets d'analyses et recherches nourrissant les travaux théoriques.
- à la création, expérimentale, est indissolublement liée la théorie, qui est recherche. L'une et l'autre se développent en conséquence, l'une et l'autre suscitant - suscitée l'autre et l'une dans un continuel contrôle. La Recherche donne ou crée à la demande les outils techniques et théoriques de l'Expérimentation.
- une libre adaptation permanente de la formule de Nietzsche "Quand je fus las de chercher, j'appris à faire des découvertes". Cette formule rend compte de la séparation des pouvoirs entre composition et recherche, mais sous-tend également, grâce aux spécificités de la pratique électroacoustique, nos actions de diffusion, d'information et d'enseignement (stage professionnel, pratique Gmebogosse, concerts, démonstrations...).

A noter en effet l'éclatement de la dichotomie occidentale entre instrumentiste et compositeur par l'électroacoustique. Les deux catégories instrumentiste et compositeur étant qualifiées selon un système à deux niveaux, amateurs professionnels. Ce vieux schéma par le fait de l'électroacoustique où lors des trois moments, prise de son, réalisation, diffusion, le compositeur est également instrumentiste, se trouve éclaté. Quant à lui, l'amateur était condamné à n'être que passif, réceptif, sensible comme une plaque photographique aux produits, à l'expression (avec tout son contenu idéologique) de spécialistes, d'artistes issus de grandes écoles.

L'amateur praticien électroacoustique (via des instruments tels Gmebogosse et studio Marco Polo), lui, peut s'écouter tout en faisant pour contrôler/réaliser son projet, son improvisation, son décor sonore...et ainsi prendre parole.

Aujourd'hui, l'électroacoustique est la pratique "Jules Ferry" de la musique.

Dès lors la musique considérée comme une certaine écriture de l'histoire de même que toute forme d'art, apparaît comme un discours musical, tirant du réel (concret) son matériau, le constituant et l'élevant en proposition autre et opposée à l'auditeur qui l'écoute, le décrypte, le découvrant selon ses données propres (intention, éducation, perception). A noter que pour l'auditeur, la mise en évidence de la structure est faite par le jeu du Gmebophone, et qu'il n'a pas à en découper rigoureusement l'énoncé par analyse.

La musique n'est pas un circuit fermé de communications, mais une activité, une fonction symbolique qui comme telle occupe un rôle dans les relations sociales.

Il faudrait également parler des spectacles musicaux, dont le but est de donner en représentation la musique au moyen d'autres disciplines, d'autres arts dont les discours parallèles sont organisés autour de la musique, de sa forme, de sa construction, son organisation. En visuel, ces spectacles utilisent divers médias tels que films, diapositives, dessins, rétroprojecteurs, vidéo, actions théâtrales... qui constituent autour de la musique une sorte de vaste polyphonie).

Selon la méthode et les recherches compositionnelles menées dans notre studio de réalisation développé en conséquence, je définirai le développement musical comme 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, définis par leur état de production comme déterminant par manipulations, traitements et mixages, les valeurs sonores pertinentes (caractères musicaux de perception, de signification) qui établiront le discours musical.

Le son n'est plus une note, un signe abstrait, mais une structuration de formants sonores, constituant un élément, une entité déterminée qui changent de valeur, d'état selon les manipulations, les traitements qui lui sont appliqués devenant ainsi dans leur mise en relation des sujets agissants :

élément brut ou "naturel", acoustique, électronique

élément en transformation, donc sujet élaboré, donc sujet

Ces éléments sonores, quelle que soit la source acoustique, changent de sens selon le mode de prise de son :

- l'élément brut, le son premier, qualifié par la distance au signifié, la distance faisant passer le sens du signifiant (objet concret) au signifié (sujet, entité sonore) ?

Ainsi : - une prise très rapprochée, gros plan ou macro donnera un son tel qu'on ne pourra l'attribuer à l'instrument qui l'émet (son concret).

- un plan moyen restituera le rapport, la causalité normale entre l'instrument et le son capté (son radio).
- un plan général situera le son parmi un environnement, dans un décor d'autres sons (son cinéma).
- l'élément en transformation, change lui de sens selon les manipulations, les traitements qui lui est appliqué, et selon que c'est l'évolution dynamique dans son temps de réalisation (passage de a vers a') qui est en jeu ou bien l'état obtenu stable du nouvel élément généré (a').

Car l'évolution, le changement de sens ou de fonction obtenus par un traitement dépendent entièrement du terrain sonore auquel ils s'appliquent. Le développement, par une manipulation, d'un son déterminé entraîne une évolution, un glissement de sens, de rapport entre signifiant et signifié des premiers et seconds états selon que l'intention musicale s'exprime par une manipulation évolutive ou une manipulation statique.

Une manipulation (filtrage, vitesse, temps, intensité, registre, espace séparé ou organisé) est, ou bien une action de transformation, ou bien une action musicale en elle-même, qui amène un son d'un état à un autre. L'importance de la manipulation entraîne, selon le nombre d'éléments du son traité ou bien à une distanciation plus ou moins grande de l'état premier (évolution du signifié comme valeur prépondérante), ou bien, considérée pour elle-même comme un effet, à une action musicale propre (un accéléré, un filtrage continu... évolution du signifiant comme valeur prépondérante).

Ainsi,

- l'importance des états du son à organiser, des qualifications du sens apportées par les manipulations (paradigme),
- la mise en rapports définissant un niveau d'intention pour la polyphonie, unisson ou complexe, homogène - hétérogène (syntagme),
- l'émission par un émetteur adapté constitué d'agents isolés, entraînent à la réalisation d'un studio de création, d'un studio d'enregistrement et d'un système de diffusion spécifiques et adaptés, où la composition est liée aux problèmes d'enregistrement et d'exécution.

(l'utilisation de termes linguistiques n'implique pas une référence directe à cette discipline, mais une commodité de langage).

Également, les constituants sonores d'un son initial subissent, mais comme sujets réagissent différemment aux transformations dues à des manipulations selon la famille (le pupitre) à laquelle ils appartiennent :

acoustique instrumental
 acoustique concret (événementiel)
 acoustique vocal
 référence (citations - culture)
 électronique.

On voit ainsi que la composition porte sur l'organisation des "états de son structuré", que ce soit un son de synthèse électronique, un son acoustique d'instrument, un son de la vie, de la réalité (culture-nature), capté par les micros.

Le choix d'une valeur prédominante (sens, dynamique, registre, durée, espace...) s'effectue ou bien par la sélection privilégiée d'une caractéristique excluant les autres, ou bien par le rapport et donc le "tout" des différentes structures émises simultanément.

Il y a, cernée par une intention musicale, une organisation de discours des "objets" devenus "sujets" sonores définie par une mise en rapport volontaire, intentionnelle, ou définie par la sélection puis la qualification d'une découverte venant d'une mise en rapport expérimentale. Le développement est donc continu-discontinu, polyphonique et non cyclique.

La réalisation de ces objets structurés, éléments de base de la composition où s'affirme leur autonomie de sujets constitutive des interrelations (horizontales et verticales) générant le développement musical, s'effectue par un travail sur les constituants d'un son (micro-structure), ou dans le cas d'une construction hétérogène de sons (macro-structure) par le traitement d'instruments commandés manuellement ou par voltage.

Une mise en oeuvre polyphonique des sons entraîne une structuration d'apparition des pertinences souhaitées.

L'émergence de ces éléments de sens se réalise par l'opposition entre une organisation compositionnelle macro, où est travaillé le thème, le dit du thème, contrôlé par polyphonies et traitements analogiques, et une organisation micro, une espèce de "sfumato", créant un champ de sens possibles (se détruisant ou soutenant le macro), un horizon de sensibilisations perceptives propres à situer, fonder, entourer la signification par un traitement digitalisé des constituants se contrôlant par voltage les uns les autres.

Ces discours constituant un grand discours unique, l'oeuvre, pour être comprise, entendue, doit "se parler" distinctement.

Cela exige une technique de diffusion particulière. Ainsi le Gmebaphone, qui, constitué de registres séparés et tous à intensité indépendante, permet une lecture, une interprétation, des zones privilégiées d'expression sonore de la musique lors de sa diffusion.

A noter que les registres du Gmebaphone utilisent le changement de valeurs des sons (ainsi a n'est jamais égal à a')

Les paramètres du son, dans cet ordre d'idée, se réduisent aisément en 3 essentiels :

Registre (incluant timbre et hauteur)

Durée

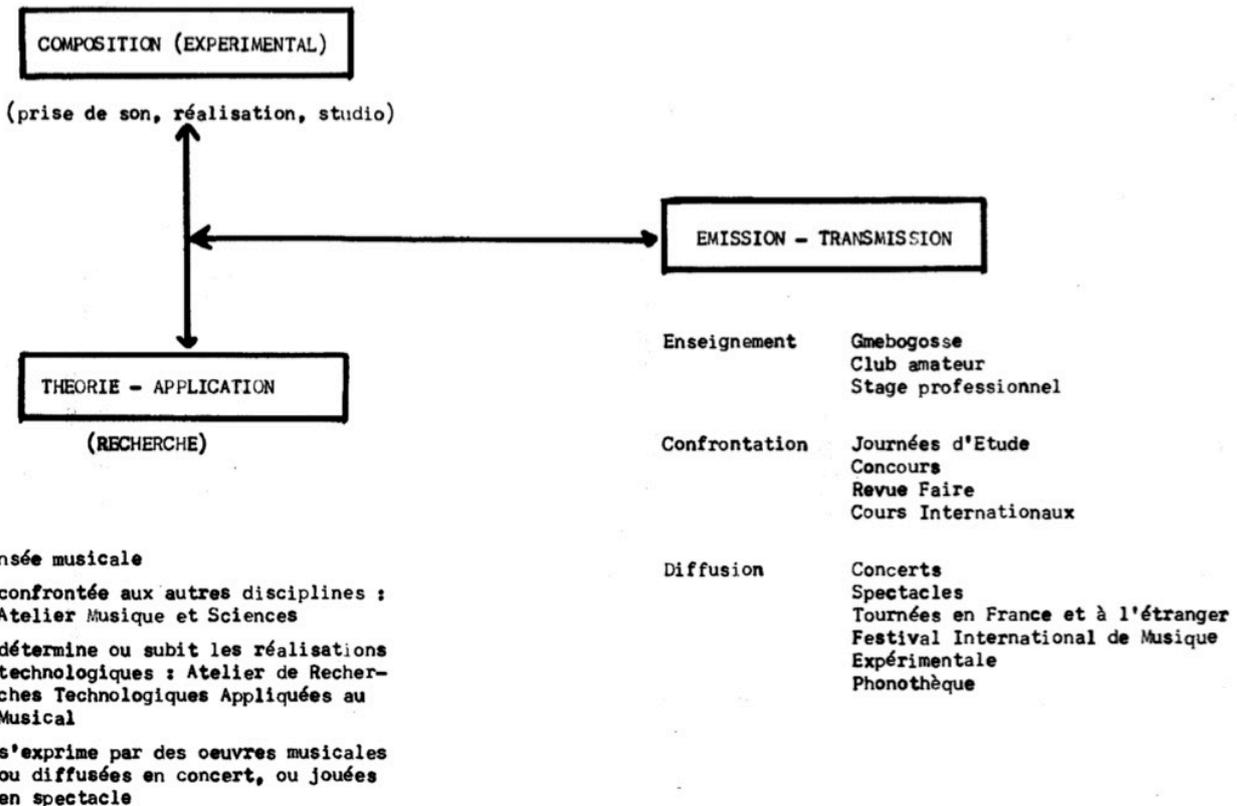
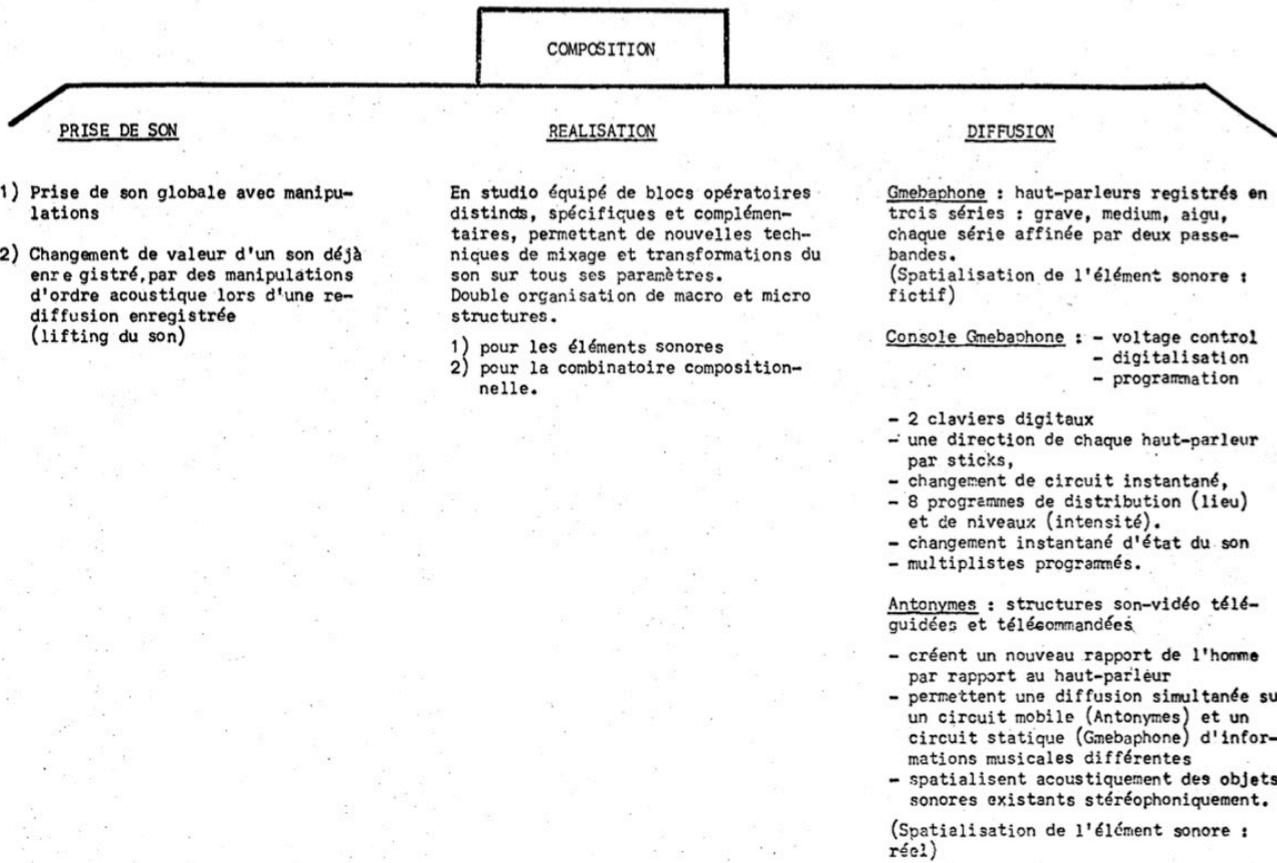
Espace (intensité et lieu)

Enfin le dialogue de l'idée, de la perception des registres grave, médium, aigu, entre la musique instrumentale et l'oreille est à considérer doublement, écoute et composition.

Ainsi la pointe d'une soprane do5 est à 1046 hz, début du médium électroacoustique, le la6 du piano à 3520 hz, début de l'aigu qui dépasse les 10.000. Que de zones à explorer...

Ces principes de composition expérimentés par des moyens originaux de réalisation électroacoustique, cette réflexion déterminant la composition se situent aux niveaux théorique (musique et sciences) et pratique (applications, implications technologiques, se trouvent constamment mis en critique (positive ou négative) au travers d'actions de diffusion : concerts, formes de concert, spectacles, confrontation internationale, échanges, enseignement, pédagogie ...

On peut mettre en tableau :



Comme une brève présentation du GMEB

Présenter le GMEB, Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, c'est en fait parler de musique électroacoustique en cela que c'est sur notre façon de concevoir la musique, de la faire et de la donner à entendre, notre idée de l'électroacoustique que nous avons organisé, nos actions, nos intentions, notre politique musicale de groupe.

C'est autour des moyens de production (studios) et de diffusion (tournées avec équipe technique, matériel Maison de la Culture) que le GMEB s'est réalisé sous forme d'un groupe, au départ réduit - Françoise Barrière, moi-même compositeurs et Jean-Claude Le Duc ingénieur du son, rejoints bientôt par les compositeurs Pierre Boeswillwald, Alain Savouret et Roger Cochini.

Par l'équipe même nous avons la force et le pouvoir d'établir et de baser notre "travail de musicien". Nous sommes, en effet, une profession qui n'existe pas, sans déontologie, sans régulateur de fonctionnement, hormis la sélection et la publicité réalisées sur quelques-uns par et pour les circuits de marché ou d'intérêt.

Trois zones d'action déterminent notre politique musicale :

Composition
Théorie - Application
Émission – Transmission

Globalement, les rapports entre les compositeurs et le groupe s'établissent ainsi :

- au niveau des actions du groupe : sur une politique musicale mise en discussion, les collaborateurs prennent en charge selon leur intérêt ou leur spécialité les différents travaux, d'ordre musical enseignement, programmation, technique au sein de l'ARTAM, de publications et relations (Gérard Fouquet), de mise en place des spectacles, des tournées, du festival...

- au niveau de la composition : chaque compositeur, bien entendu, à l'entière liberté d'expression et la libre utilisation des moyens qu'il désire. Il est évident que les actions communes, comme l'emploi de mêmes instruments, conduit bien souvent à des vues similaires sur des problèmes de composition ou musicaux au sens large, bien que chacun mène indépendamment sa démarche, sa méthode, ses réflexions propres, y intéressant les autres par des confrontations fréquentes (ce sera d'ailleurs l'objet de la revue Faire N°4 consacrée aux travaux des compositeurs du GMEB).

ARTAM : Atelier de Réalisations Technologiques Appliquées au Musical

Développement actuel

Depuis deux ans, nous poursuivons les recherches au niveau de la diffusion (Gmebaphone et Antonymes} et de la prise de son.

A ces réalisations qui seront achevées courant 1975, succèdera la mise en place du nouveau studio Charybde, basé sur des instruments digitalisés, des complexes de traitements isolés, analogiques ou contrôlés. La majeure partie des appareils de traitements et les consoles sont réalisées dans notre Atelier.

La première tranche de travaux, (72 - 75) se voit facilitée par l'attribution, cette année, des donations du Service de la Musique et du F. I. C. L'enveloppe de la deuxième tranche (75 - 77) est à définir. (Voir photos des maquettes).

Il est évident que les retombées logicielles de la pratique du Studio Charybde entraînent à la modification de notre deuxième studio, Scylla, par une reconversion sur l'ordinateur, au, plus tard pour 1977.

Sont à disposition, toutes informations complètes sur le développement musical, technique et échange international envisagé par nous selon trois plans 71-73, 74-76, 77-79.

Parallèlement à ces travaux, musicaux et techniques, l'autre caractéristique de notre travail est de créer des spectacles musicaux (principe des "histoires parallèles"), qui, outre l'intérêt artistique que nous y voyons, rencontrent auprès des publics français et étrangers, une large audience, leur rendant notamment plus accessible l'écoute de la- musique électroacoustique, encore souvent bien nouvelle pour beaucoup d'entre eux.

Enfin, l'organisation par nos contacts et nos échanges avec les autres studios, au niveau international, de notre Festival annuel, du Concours, des Journées d'Etude et des Cours d'été, programmés par nous avec la collaboration de ces studios, est à ce jour unique en France et suscite d'autres initiatives à l'étranger.

NOTES complémentaires, brèves présentations de réalisations

Le Gmebogosse

Dispositif de manipulation à quatre pistes de mixage, bas-parleurs de contrôle, variateur de vitesse, filtres, inverseur espace gauche-droite, hacheur, réverbération, cube-régie de diffusion et enregistrement ave magnéto et haut-parleurs. Cet instrument fonctionnant à partir de cassettes audio K7, aisément transportable, permettant à huit cents enfants du Berry, en accord avec l'Éducation Nationale et avec la collaboration des enseignants, l'écoute, la pratique et des réalisations collectives électroacoustiques dans leur école (trois à seize ans).

- instrument pédagogique et musical à l'usage de tous jusqu'à l'âge de la surdité, conçu et dessiné par C. Clozler puis réalisé par J. C. Le Duc.
- technique expérimentale de pédagogie musicale, définie par C. Clozler, pratiquée et ajustée dans la pratique par F. Barrière, R. Cochini, G. Fouquet et A. Savouret.

Pédagogie et instrument sont les deux pôles du projet qui déterminèrent le champ et impulsèrent le travail de conception, de recherche et de réalisation de celui-ci.

L'instrument et la pédagogie furent donc développés simultanément, l'instrument s'adaptant, nourrissant la pédagogie et celle-ci exigeant, instrumentalisant celui-là.

Plus de 300 jeux sonores et musicaux pédagogiques ont été réalisés et répartis en :

- 3 niveaux-tendances :
maternelle / scolaire / supérieur-tout public,
classés en 10 catégories aux fonctions différentes
et regroupant 59 types de jeux
et en 3 groupes :
 - jeux de l'oreille et de l'identification : écoute, découverte, invention
 - jeux de l'apprentissage et de la qualification : reconnaissance, reconstruction, disposition, échange
 - jeux de la création et de la communication : construction, composition, diffusion

Deux pratiques sont ainsi proposées : - l'une de "découverte par l'expression"
- l'autre de "pédagogie par la création".

L'instrument est électroacoustique et la pédagogie expérimentale.



Le Gmebaphone

Premier instrument/instrumentarium électroacoustique de diffusion musicale.

La technique électroacoustique a permis aux compositeurs d'avoir un contrôle sonore permanent sur leur travail, de vérifier sans cesse à chaque étape de la création si et comment leurs intentions musicales passaient le mur du Son.

Sur les plans technique et musical cet apport a été décisif. Malheureusement, ces mêmes compositeurs, fascinés par le sonore ont porté toute leur attention sur le travail de réalisation, négligeant les qualités et spécificités que réclamaient leurs œuvres à la diffusion.

Sans doute est-ce pour avoir eu et vécu trop longtemps dans une aura de laboratoire ou même qu'ils oublièrent que la musique doit se faire et se faire entendre. Ils vécurent ainsi longtemps en contradiction avec un de leur postulat.

Il faut créer un matériel spécifique de diffusion électroacoustique et ne pas s'en remettre par démission aux normes de la haute-fidélité la plus fidèle qui pour l'être... globalise, neutralise le son.

La technique de diffusion de leurs œuvres sera l'œuvre des compositeurs eux-mêmes. »



Dans le Gmebaphone, des ensembles de haut-parleurs, enregistrés via un processeur analogique Gmeb, donnent :

- aux sons la possibilité de vivre leur vie acoustique (spatialisation naturelle, couleur, relief, dynamique, ...),
- aux compositeurs la responsabilité d'une réelle direction, d'une réelle interprétation de leur œuvre devant le public,
- et à la musique une lisibilité des intentions qui interdit de faire n'importe quoi.

(dans la chaîne d'un système de communication, si l'on modifie la valeur d'un des éléments, les autres évoluent ... C'est donc le début d'une certaine histoire).

Dispositif et principes théoriques conçus par Christian Clozier, l'instrumentarium a été réalisé par l'ingénieur Jean-Claude Le Duc, avec la collaboration du compositeur Pierre Boeswillwald. Le Gmebaphone a été "inauguré" le 5 juin 1973 durant le 3ème Festival International de Bourges. Il est actuellement dans un deuxième stade de développement et déjà plagié (acousmonium).

Les Spectacles

Le G. M. E. B., en contact perpétuel avec le public expérimente de nouveaux modes de diffusion, concerts, spectacles, mise en représentation, jeu musical, assurant ainsi une plus étroite et plus riche communication entre compositeurs et auditeurs.

Le but de ces spectacles est de donner en représentation la musique au moyen d'autres disciplines, d'autres arts dont les discours parallèles sont organisés autour de la musique, de sa forme, sa construction, son organisation, son style.

En visuel, ces spectacles utilisent divers médias, diverses formes d'expression telles que le film, la photographie, le dessin, la vidéo, la pyrotechnie, des actions théâtrales (animations plastiques, danse, théâtre), qui constituent autour de la musique centrale une sorte de polyphonie.

La musique, dans ces spectacles, bénéficie évidemment des expériences, des modes de diffusion (Gmebaphone, etc.), qui lui assure pour elle-même, déjà, une présence et une prestance réelles dotées d'une cinétique timbrale.



Ainsi ont été réalisés le concret-opéra de Ch. Clozier "A Vie" en 1971, dont il a signé la mise en scène (films, photos, marionnettes, animations plastiques), comme celle de "Les Saisons" 1972 (acteur, danseuse, films vidéos, photos, miroirs, musiques de 6 compositeurs), "Sonolourde" 1973, spectacle de plein air (acteur, dessinateur en direct, hauts parleurs sur barques et artifices), sur des musiques de Françoise Barrière et de lui-même tout comme « Traction avant » en 1974 avec les Antonymes et Gérard Frémy au piano..

Les Antonymes

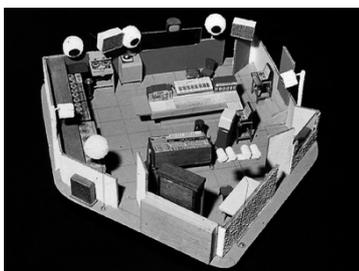
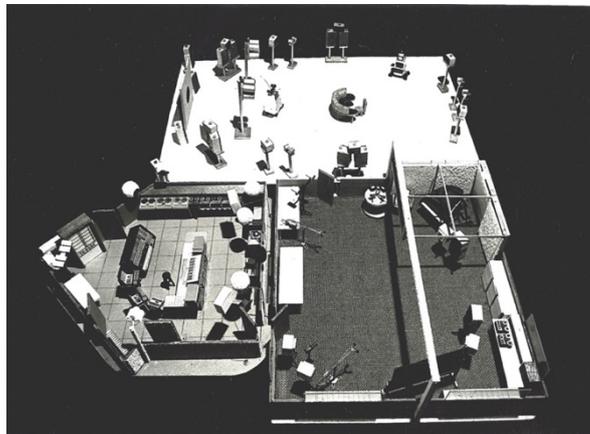


Conçues et dessinées par Christian Clozier, réalisées par Jean Claude Le Duc avec la collaboration de Pierre Boeswillwald, ces structures mobiles son-vidéo, entièrement télécommandées à distance sont pourvues d'un petit diffuseur vidéo et de deux ensembles acoustiques mobiles sur un axe, fonctionnant par récepteurs FM et amplificateurs à piles.

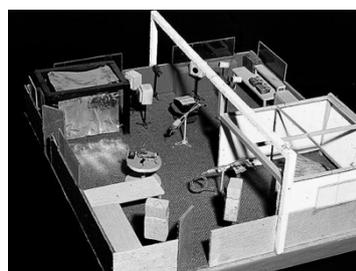
Elles s'appellent les Antonymes.



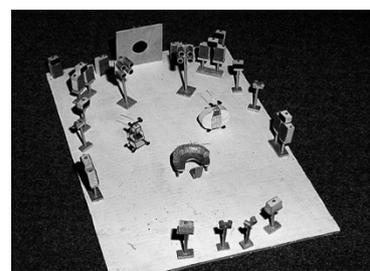
Les trois lieux, les trois moments de la composition



le studio de composition

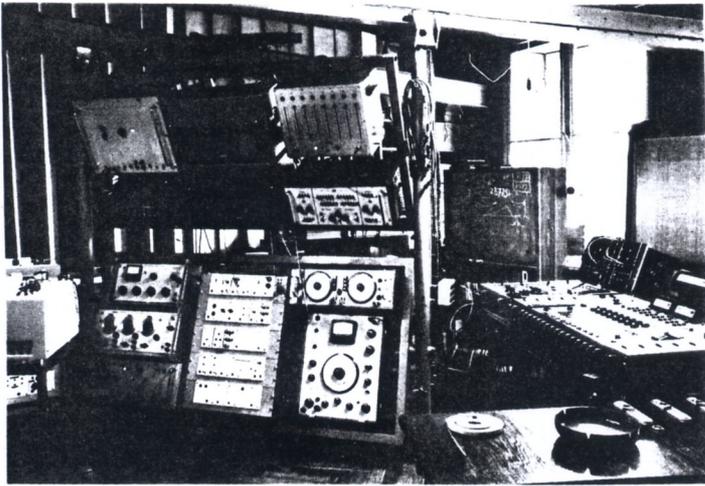


l'enregistrement, prise de sons



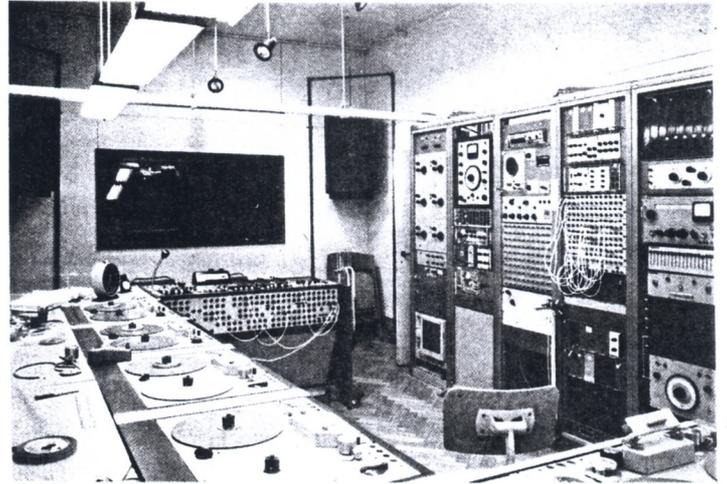
la diffusion-interprétation

Christian Clozier situation juin 74

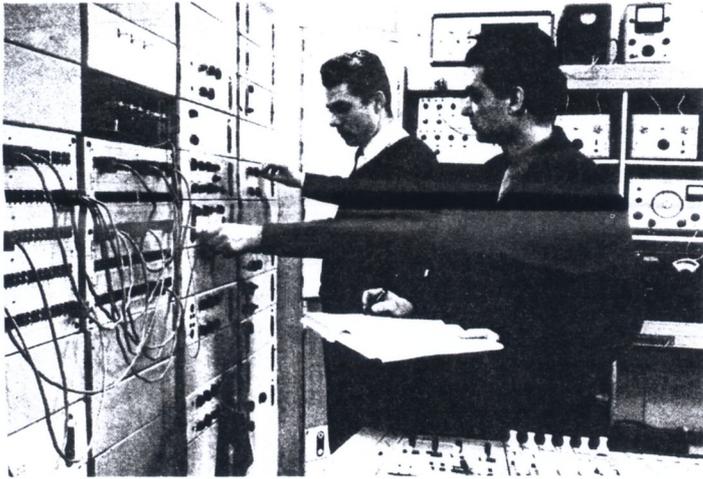


Studio Expérimental de la Radio de Varsovie (Pologne) Photo ANDRZEJ ZBORSKI

Studio Electronique de l'Institut de Sonologie - Université d'Utrecht (Pays-Bas)

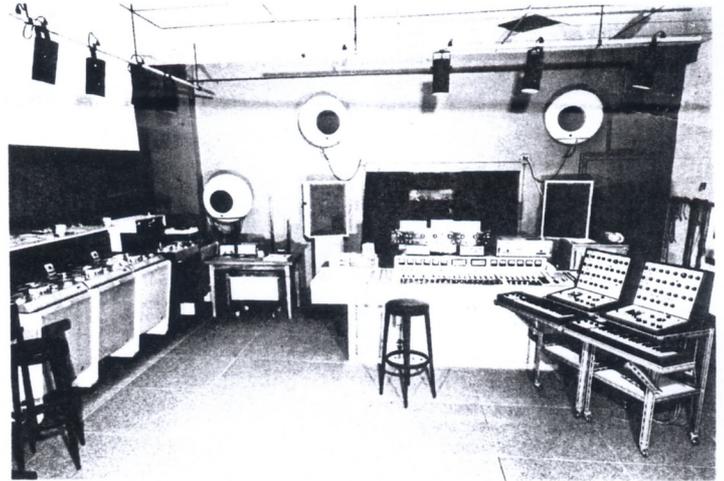


PARMI LES PLUS IMPORTANTS, QUELQUES STUDIOS DE MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE

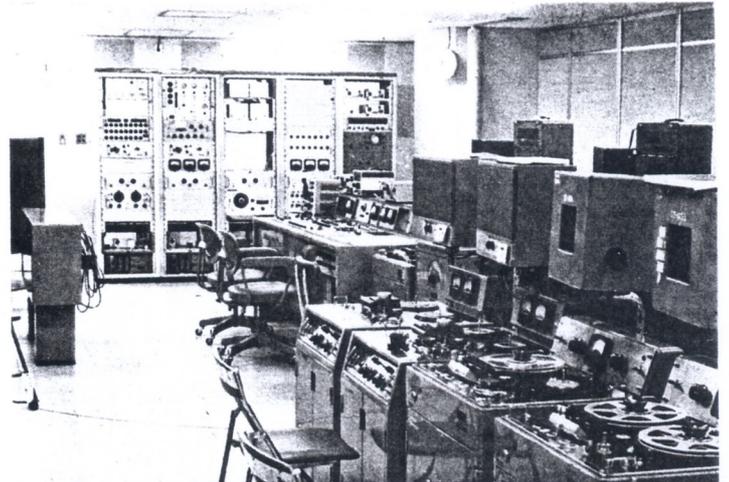


Au studio Expérimental de la Radio de Bratislava (Tchécoslovaquie)
le compositeur J. Malovec avec l'ingénieur du son J. Backstuber

Studio Electroacoustique du G.M.E.B. « Charybde » Photo J.-J. MONNEREAU



Electronic Music Studio - Iowa University School of Music (U.S.A.)
Photo RICH TER MAAT



NHK Electronic Music Studio - Tokyo (Japon)

