

**Épitomé des Textes de**

**Françoise Barrière**

**à**

**l'Académie Internationale de Musique**

**Électroacoustique de Bourges**

**1995 à 2006**

**© 2019 Françoise Barrière**

# Textes Françoise Barrière

Sommaire	P 02
Réflexions sur la musique électroacoustique aujourd'hui et ses perspectives "Question annexe : une définition de la musique électroacoustique" - 1995	P 03/09
Réflexions libres sur l'analyse en musique électroacoustique - 1996	P 10/19
La diffusion, stade ultime de la composition – 1997	P 20/28
Lettre à M...	
Ballade nostalgique, un brin boudeuse dans les arcanes de la musique - 1998	P 29/36
Notes brèves sur le temps en musique électroacoustique - 1999/2000	P 37/40
Qui écoute et qu'écoute-t-il ? - 2002/2003	P 41/48
Relations entre vision et audition en musique électroacoustique 2004/2005	P 49/5
Le Temps en musique électroacoustique - 2006/2007	P 55/59

La numérotation correspond aux chiffres inscrits dans les vignettes  
Présentation de Aperçu o u la lucarne de Adobe Reader



**Situation esthétique  
et perspective  
de la musique électroacoustique**

**Question annexe :  
une définition  
de la musique électroacoustique**

**1ère Académie 1995**

## Réflexions sur la musique électroacoustique aujourd'hui et ses perspectives

Réfléchir sur la musique électroacoustique aujourd'hui suppose de la situer dans son évolution historique depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui. On constate alors que, tout en étant incontestablement l'héritière de la musique "classique" occidentale, elle en est une mutation et doit être évaluée à la fois dans une certaine continuité historique, mais aussi comme une voie musicale originale et nouvelle.

Dans les années 50 et 60, parmi les compositeurs, et sans doute parce que leur éducation et leur cursus professionnel les y prédisposaient, trop nombreux furent ceux qui réalisèrent des musiques électroacoustiques, sans chercher vraiment à construire une musique spécifique. Ils passèrent à côté d'une nouvelle approche du monde sonore que les techniques électroacoustiques et électroniques permettaient d'explorer, et des voies musicales nouvelles auxquelles ces techniques permettaient également d'accéder.

La plupart d'entre eux ne cherchaient qu'à appliquer les mêmes concepts et les mêmes techniques de composition que pour la musique instrumentale. Ils cherchaient par contre à utiliser le médium électroacoustique comme un outil pour réaliser avec une précision que ne permettaient pas les instruments acoustiques, leur partition. Quoique l'on pense des musiques qui furent réalisées sur ces bases, et il en est de bien belles, je pense avec le recul, qu'elles n'ont guère contribué à établir la musique électroacoustique en tant que telle. Ces compositeurs ne profitèrent donc pas de l'opportunité qui leur était offerte d'expérimenter les "machines" et de forger des techniques de studio.

Souvent d'ailleurs ils n'en avaient pas les moyens, car ils n'entraient dans le studio (c'était d'ailleurs la règle dans les radios, là où s'ouvrirent les premiers studios), que pour superviser le travail des ingénieurs du son qui, eux, réalisaient les prises de son, les manipulations et les mixages. La majeure partie de ces compositeurs ne font plus de musique électroacoustique aujourd'hui, cette manière de travailler ne pouvait les mener loin.

Pierre Schaeffer n'échappe pas à ce constat, lui qui malgré sa place historique d'initiateur, la pertinence de ses recherches, de ses remarquables analyses psychoacoustiques du son, restait persuadé de la nécessité de construire une musique électroacoustique basée sur un solfège retrouvant des hiérarchies discrètes de paramètres sonores, à l'image de la musique classique. Ayant échoué dans sa tentative, comme beaucoup d'autres, il délaissa la voie qu'il avaient ouverte, la déclarant infertile.

A la fin des années 60 et durant les années 70, il y eut un important mouvement autour des instruments et des techniques électroacoustiques. Ce mouvement fut mené par des ingénieurs, des chercheurs et des musiciens moins préoccupés par la musique que par le développement d'une lutherie électronique ou de l'expérimentation tout azimut ; il y eut, en particulier aux États-Unis, un foisonnement d'inventions d'instruments électroniques, de synthétiseurs, d'expérimentations sonores, et d'ensembles de musique électronique en direct. Peu de temps après, ce fut l'époque du "crédo" en l'exploration du monde de sons dits "inouïs", mais qui ne le restèrent pas longtemps : ces sons artificiels créés avec l'ordinateur. Les musiques qui résultaient de ces courants se caractérisaient principalement par la fascination des machines et des sons et n'étaient bien souvent que le résultat quasi direct de processus électroniques automatiques. En Europe alors occupée par de vaines batailles esthétiques, beaucoup regardaient avec un certain mépris ces "expérimentations". Certains compositeurs, sous l'influence d'un certain orientalisme à la mode, se lancèrent dans des musiques-fleuves. Ces modes s'essoufflèrent rapidement.

Pendant ce temps et à l'écart, d'autres compositeurs, agissant dans des Centres de musique électroacoustique développaient "l'instrument-studio", ils établissaient les techniques électroacoustiques de base, acquéraient de l'expérience et de la maîtrise en matière de traitements.

Issus de leurs investigations, de nouveaux champs musicaux apparaissaient, dans le domaine du timbre, de la dynamique, de l'espace, tandis qu'avec les recherches en matière de mixage, une construction de type "architecture sonore" était expérimentée. Les concepts de composition musicale en matière temporelle et formelle se trouvaient aussi profondément modifiés.

Les techniques électroacoustiques s'enrichirent et des styles musicaux nouveaux (souvent personnalisés) purent éclore. Ces compositeurs, pour développer le studio de musique électroacoustique, concevaient et faisaient construire des instruments et leur connectique fonction de leurs projets musicaux spécifiques. Pour leurs besoins techniques, ils établissaient des configurations originales de studio qui découlaient de leurs intentions musicales et leur expérience passée. La période comprise entre les années 70 et le milieu des années 80 peut être considérée (confert les Euphonies d'Or des Concours de Bourges) comme un certain "âge d'or" de la musique électroacoustique analogique.

Dans les années 80, l'arrivée en force de l'ordinateur comme station centrale de composition électroacoustique vint perturber et même bouleverser ce mouvement. Beaucoup caressaient l'espoir avec l'ordinateur de posséder l'Instrument et d'établir le Code universel. Mais la dépendance à l'informatique, la lenteur alors des processus de travail, le manque de souplesse et l'impossibilité de traitement continu et souple du son rebutaient les tenants de l'analogique, fondés qu'ils étaient à penser que le numérique mettrait quelque temps encore à s'émanciper.

C'est alors que déferla la mode des synthétiseurs audionumériques, DX7 et autres, sur lesquels se jetèrent tant de compositeurs en mal de beaux sons électroniques brillants. La pratique des présets uniformisant les timbres d'une musique à l'autre, le retour au clavier conditionnant celui de l'harmonique et des notes, que de flots de néo-tonal avec lifting sonore ont été donnés en pâture à nos oreilles !

Mais passons, et entrons dans les années 90 avec l'avènement du son échantillonné et des traitements numériques. L'action sur les paramètres d'un son, sur sa micro-structure morphologique et temporelle est vaste et passionnante à développer. L'attraction exercée par les sons complexes et riches de timbre et de forme, par définition ceux sur lesquels ces techniques numériques sont les plus fécondes et spectaculaires, est grande. La faveur est revenue aux sons acoustiques et instrumentaux qui deviennent source de formation de véritables familles sonores.

A partir d'un son "père", les sons "fils et petits fils qui en sont issus possèdent en commun une vie, une cohérence, un air de famille plus ou moins proche, et en même temps une richesse et un caractère vivant qui viennent à la fois de leur matière originelle et de son extension. Travailler sur la matière sonore, pouvoir non seulement la sculpter "extérieurement" (sa forme), mais aussi de "l'intérieur" (sa matière), et puisque nous parlons musique, modifier le déroulement temporel interne de cette matière sonore, la compresser, ou l'étendre... ont été accueillis par tous avec une incontestable unanimité...

Jamais le compositeur n'a atteint un pareil pouvoir d'intervention sur le son. Aussi ne faut-il pas s'étonner que de façon générale et de nos jours, ce type de travail soit prédominant dans l'élaboration d'une composition.

Beaucoup de compositeurs actuellement sont fascinés par les recherches de relations entre micro-structure et macro-structure musicales.

Existe ainsi tout un champ de pratique à acquérir pour structurer les "liens de famille", du très proche au très éloigné, établis par la variation d'un ou des paramètres entre un son originel et ceux qui naissent de ces transformations.

Il est évident que l'application musicale de ces investigations dépend de la mise en relation, du rapport établi entre des sons de même famille, ou de la volonté de leur donner une indépendance définitive.

Cet axe de travail compositionnel m'a toujours intéressé, et faisait partie déjà des préoccupations de Christian Clozier à l'époque analogique, et des voies de recherches et de développement du Studio Charybde du GMEB. Dès 1972 en effet, le traitement des sons avec les filtres montraient combien les caractéristiques d'un son et la perception de sa signification pouvaient changer selon ce type de traitement, le "glissement de sens" comme l'écrivait Clozier dans la revue Faire n°3. Le concept de variation, si important dans la musique occidentale classique, a commencé à apparaître sous une nouvelle forme : grâce aux traitements, les sons ont été largement étendus vers la création de séquences sonores, agencées aussi bien sur le plan horizontal (collage) que sur le plan vertical (mixage ou superposition); la notion de permanence/variation resurgissait, de même que les concepts fondamentaux d'homogénéité/hétérogénéité, conformation/opposition ont réapparus. Il semble alors, que de même que le couple fondamental en musique occidentale, tension/détente, a vite été retrouvé et utilisé en musique électroacoustique, de même, d'autres grands principes tels la polyphonie sonore, la mise en forme du temps et sa progression significative dans le déroulement de l'oeuvre sont perceptibles.

En revanche, l'abandon de la hauteur et du rythme mesuré, celui des formes traditionnelles de construction classique, l'accent mis sur l'appréciation du timbre des matières sonores et sur le paramètre espace déroutent souvent l'auditeur. En réalité, l'homme n'invente jamais quelque chose d'absolument nouveau et si nous vivons une période de relative liberté par rapport à la longue suprématie d'un code musical unique, celui de la tonalité, il existe bien un fonds commun culturel patrimonial qui enracine les innovations et les découvertes en musique électroacoustique, mais qui, hélas, masqué aux oreilles du public par l'effet prédominant de la nouveauté sonore ne lui est que peu perceptible, si non explicité.

En toute matière, on progresse inégalement par bonds successifs, par époques d'intense activité suivies souvent d'avancées lentes. Ceci est aussi valable en histoire de l'art que dans le domaine des sciences, voire même dans toute évolution humaine individuelle. Mais si, dans l'itinéraire d'un créateur, il peut y avoir des temps de latence, les dures lois de la société l'obligent à masquer ses périodes de stagnation ou de "petits pas", voire de repli. Le public et plus encore les critiques, les organes de communication réclament de lui en permanence qu'il se surpasse ; il aurait moins que les autres le droit à l'échec ou à la "moyenne".

Pourtant chez nos prédécesseurs les exemples ne manquent pas d'ouvrages médiocres ou ordinaires à côté de chefs d'œuvre, de périodes de lentes maturations suivies de fulgurances. Ce siècle qui critique si fort l'art contemporain devrait au contraire se flatter d'avoir été l'un de ceux où les innovations créatrices ont été les plus nombreuses et les plus fortes. Après les années 50 et 70 si productives en musique, nous sommes aujourd'hui dans une période de prise de recul et de synthèse, et cela me semble salutaire. Le temps est maintenant venu de la formation des jeunes compositeurs, assumée dans les conservatoires et universités, de l'émergence d'une notion de "métier électroacoustique", issu d'un cursus pour l'acquisition des connaissances, des techniques, d'une culture musicale électroacoustique.

Il s'agit que l'étape de transmission de l'expérience des générations ainées aux plus jeunes soit effective, ce qui a pour résultat une nette élévation du niveau général de qualité et garantit un avenir prometteur. Quel sera-t-il ? Je me garderai bien de tout prédiction, tant celles que j'ai entendu depuis 20 ans se sont avérées fausses, annonces pompeuses sans suite et craintes non fondées. Ce dont je suis certaine en revanche, c'est que beaucoup reste à faire, découvertes, intuitions à développer, et que l'aventure à laquelle j'ai cru en 1970 ne fait que commencer.

Dans les années 70 existait un réel intérêt du public pour la musique électroacoustique. C'était une époque d'ouverture, d'anticonformisme, de mise en critique des valeurs. Les jeunes générations mettaient largement en question la suprématie de l'économique, présentaient le déclin des valeurs traditionnelles, mais redoutaient celui des idées, (des idéaux).

Ils avaient bien accueilli les bouleversements esthétiques en art plastique comme en musique. Ils suivaient assidûment les concerts de musique électroacoustique. Mais l'évolution de la société a, semble-t-il entraîné une fracture du public, son éloignement. La musique électroacoustique a maintenant une image de marque liée au scientifique. Elle doit, c'est vrai, beaucoup aux sciences et à la technique et à l'inverse, ceux-ci lui doivent quelques tributs. Elle est à l'origine de progrès scientifiques et technologiques dans le domaine du son, lesquels ont été vite récupérés dans le secteur commercial. Qualifiée d'abord d'avant-garde, puis d'élitaire, elle doit reconquérir une plus large audience, notamment auprès des jeunes qui s'intéressent aujourd'hui à quelques types de musiques aux implications technologiques voisines (la techno, le bruitisme ...). Nous sommes passés dans l'ère du spectacle, voire du spectaculaire. Tout organisateur de concert, d'opéra, de représentation théâtrale tient compte de ce paramètre indispensable de succès.

Comment pallier à l'absence de performance en direct, donc de spectaculaire en musique électroacoustique et faut-il même s'y efforcer, tant est grand le risque de concessions à la facilité. La musique électroacoustique reste par essence, "platonicienne", contemplative, expressive. Elle parle à l'imagination de chacun, elle offre le dépassement du quotidien et non son oubli. Elle va à la rencontre et cultive le "jardin secret" personnel. Musique à part entière, indépendante de toute aliénation au visuel, comme ne peut l'être la musique instrumentale, elle ne passe pas non plus par l'autre pôle d'intérêt incontournable aujourd'hui, le récit d'une histoire. Dans une société où le conformisme règne, elle apparaît comme une zone de résistance, un champ essentiel d'expression libre dont les racines plongent au plus profond du sensible et de l'imaginaire, elle construit un autre rapport avec le monde dont l'authenticité et la force n'ont pas d'équivalent.

Pour conclure, je voudrai évoquer les habitudes d'écoute de la musique aujourd'hui. La musique, présente partout, est perçue comme un ameublement. Rares sont ceux qui l'écoutent pour elle-même ; elle est partout considérée plus comme décoration, environnement, élément de confort, que comme une entité, une part de jouissance esthétique, d'épanouissement personnel. Radio, télévision, cd, walkman, spectacle de rock ou boîte de nuit, elle est unanimement considérée comme un palliatif au stress ou un moyen de "s'éclater". Des habitudes sociologiques d'écoute découle le fait qu'omniprésente, elle n'est apprécié que comme un palliatif à la solitude, un délassement, voir un moyen d'améliorer le rendement du travail. Dans une certaine mesure, on peut dire que la musique a retrouvé une "fonctionnalité". Stéréotypée, elle est appliquée à des types d'action ou de situation. La plupart des musiques se prête à ce jeu. Beethoven ou Ravel sont écoutés aujourd'hui en faisant la vaisselle, en lisant, ou en discutant avec des amis.

La musique électroacoustique n'est, elle, associée qu'aux étoiles, aux rencontres du troisième type.

Elle n'a pas ce côté rassurant des musiques classiques ou entraînant des musiques de rock, rap ... Elle ne plonge pas l'auditeur dans un bain sonore lénifiant comme certaines chansons, elle demande au contraire une fraîcheur de l'oreille, des sens aiguisés, de l'attention et par conséquent un "effort". C'est à la fois une chance de ne pas être banalisée, comme peut l'être la musique classique (Bach en Musac) mais c'est, hélas, aussi, l'origine de l'appréhension du public exprimée par des : " cela requiert d'être spécialiste", "je suis trop fatigué pour en écouter", "c'est trop fort" (ceux qui disent cela mettent souvent eux la musique à fond !) ...

Pour sortir du dilemme, les remèdes ne sont pas neufs. Je peux assurer que les jeunes, en contact non d'auditeur mais de praticien amateur de la musique électroacoustique, ont rapidement une toute autre attitude. Ils manifestent rapidement un enthousiasme fort, retrouvent le sens d'une écoute active et une puissance de concentration et d'imagination bénéfique à leur écoute.

Inciter la jeune génération à plus d'exigence envers la musique serait une entreprise à tous égards prophylactique ! Il faudrait donc s'atteler à la réalisation d'un programme qui passe par un enseignement musical totalement différent.

La musique électroacoustique peut certainement avoir un rôle essentiel à jouer d'enrichissement culturel individuel. Le GMEB depuis toujours a travaillé dans cette direction avec le Gmebogosse, instrument et pédagogie musicale électroacoustiques pratiqués dans les écoles. Sa prochaine version intégrera l'utilisation des moyens informatiques.

L'ordinateur, surtout lorsqu'il sera entré dans les foyers, pourra devenir un merveilleux outil d'acquisition de connaissances musicales et un instrument démocratique de jeux et de créations musicales à l'échelle individuelle. Mais les logiciels de jeux musicaux intelligents tardent à venir. Éliminer la domination actuelle de l'anecdote, des histoires, des jeux d'adresse dans le domaine récréatif, exploiter d'autres domaines ludiques où s'épanouissent les sens, l'intelligence, la sensibilité, l'appétit de beauté, le rêve, dans ce domaine, il y a beaucoup à faire.

La musique électroacoustique et sa "pratique par tous" débouchent sur le développement de l'intelligence et de la sensibilité. Elle ne réclame pas des heures d'apprentissage manuel et permettrait à tout homme de retrouver sa part de créativité, d'inventivité.

Y-a-t-il des volontaires pour cesser de s'arc-bouter sur les oeuvres sûres du passé et pour penser à mieux qu'à la rentabilité immédiate ? espérons-le.

### Définition

Pour moi, la musique électroacoustique se définit essentiellement par le fait qu'elle n'est pas réalisée par des instruments acoustiques (musique contemporaine instrumentale) mais avec des moyens électroacoustiques, électroniques et informatiques. L'amplification seule des instruments ne permet pas à une musique de devenir électroacoustique mais elle le devient quand les sons des instruments sont traités en direct. A partir de là, la musique électroacoustique se divise en nombreuses branches reliées à la technique et à l'esthétique.

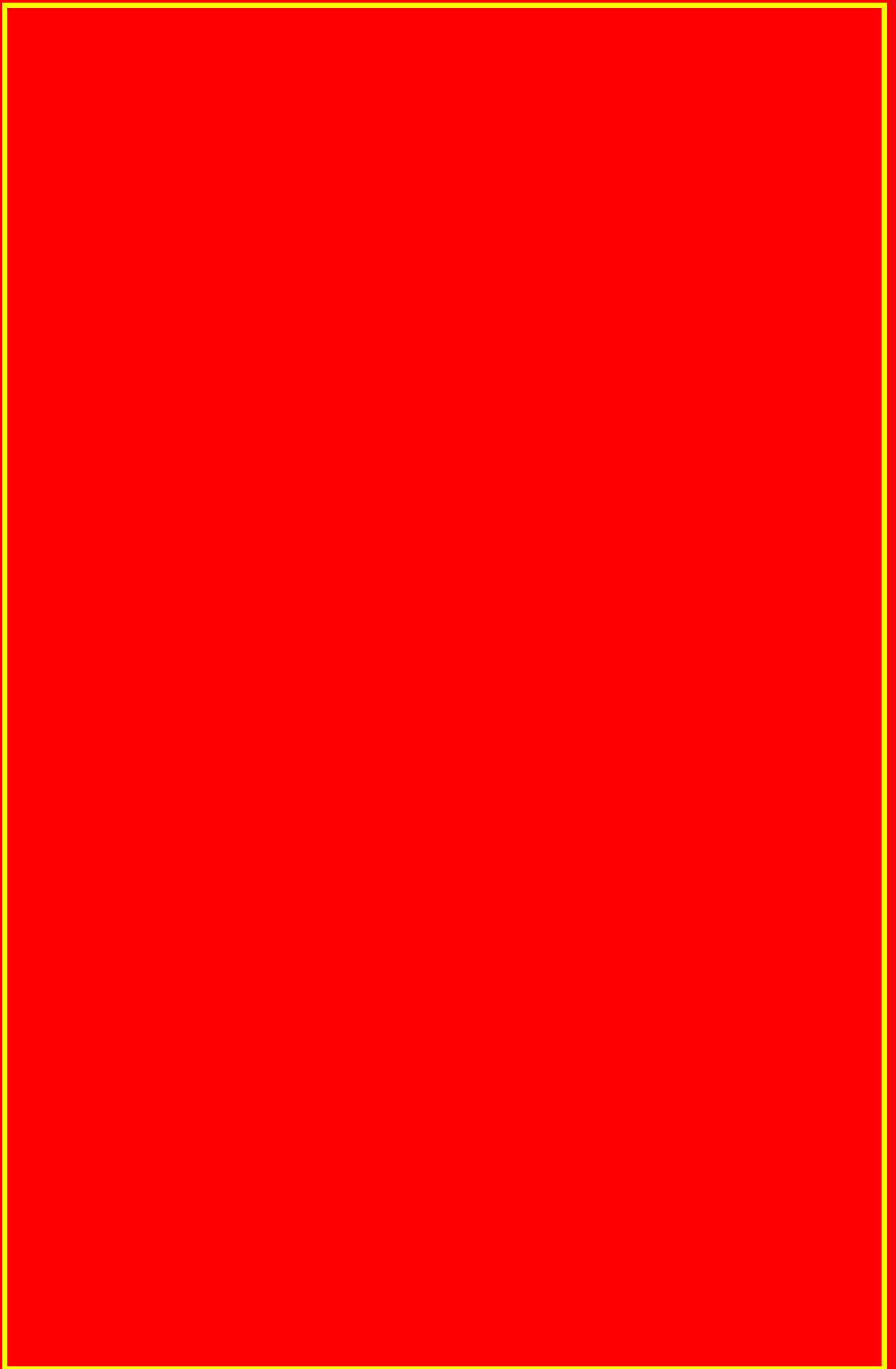
Françoise Barrière

Première Académie de Bourges 1995

Situation esthétique et perspective de la musique électroacoustique

Question annexe : une définition de la musique électroacoustique





**Analyse**  
**en Musique Électroacoustique**

**2ème Académie 1996**

## Réflexions libres sur l'analyse en musique électroacoustique

En juin dernier, j'avais présenté quelques pistes qui me paraissaient importantes à relever pour l'analyse en Musique Electroacoustique.

Plusieurs de ces idées ont été largement traitées par d'autres membres de l'Académie dans leurs écrits ; aussi me semble-t-il peu nécessaire de développer, à ma manière, les mêmes argumentations. Je me contenterai de les rappeler brièvement, le moment venu, dans ce texte et me propose plutôt de développer et les raisons et les motifs qui m'ont amené (moi et d'autres) à ces conclusions, et de montrer comment.

Voici en rappel quelques thèmes fondamentaux développés par d'autres :

pourquoi (et comment) est-il nécessaire, dans l'écoute de la musique électroacoustique, de faire appel constamment à la mémoire, de cumuler du temps musical, "sommer", ce qu'on vient d'écouter et le mettre en regard de ce qu'on écoute présentement, afin d'y trouver ses repères, suivre et apprécier une oeuvre ?

N'y a-t-il pas un parcours initiatique, un plaisir esthétique, à chaque écoute, pleine d'exigence, requérant la concentration intérieure et une vive activité mentale ?

Sur cet aspect particulier de l'audition des musiques électroacoustiques, sur cette fonction cumulative et éminemment conductrice de la mémoire musicale, Christian Clozier a fait un exposé très complet.

Par ailleurs, les réflexions de Vaggione sur l'analyse qui n'aurait d'utilité que pour le compositeur, en lui donnant des outils l'éclairant sur sa propre démarche, démarche dont il ne maîtrise pas toujours toutes les conséquences et sur lequel il a besoin de revenir à plusieurs reprises avant de fournir une version définitive, ces réflexions me semblent très justifiées.

J'adhère également totalement à cette autre problématique posée par Lars Gunnar Bodin sur le style en musique électroacoustique et ses caractéristiques propres.

Enfin, parmi les sujets de réflexions que je partage avec mes collègues, je relève également l'énoncé par F. Kröpfl dans sa communication 1995, d'une classification des musiques électroacoustiques. Elle se rapproche beaucoup de celle que Christian Clozier et moi-même avons établie pour le Concours de l'Institut de Musique Electroacoustique de Bourges, à savoir les catégories : musique de studio, musique pour instruments et bande, à programme, de caractère (fonction). J'ajoute, que cette classification première est intéressante, mais qu'elle mériterait largement, comme l'évoque d'ailleurs T. Rai, d'être approfondie, d'être étudiée une autre année par l'Académie. Il me semble en effet que l'histoire de la Musique Electroacoustique s'est développée maintenant sur suffisamment de temps et de réalisations, et que le moment est venu de reconnaître des types, des formes de musiques électroacoustiques qui ne soient pas fondés sur la comparaison avec ceux connus et répertoriés en musique classique.

Pendant très longtemps, je n'ai réfléchi sur les propriétés de la musique électroacoustique (et je n'étais pas la seule) que par rapport à la musique instrumentale. Je me rappelle, encore dans les années 70 (Kröpfl en parle aussi), nos discussions au sein du GMEB, et nos projets de démonstration des racines communes, de la permanence des gestes compositionnels, de l'interprétation des concepts universels, des couples tension/détente, continu/discontinu, le fonds-trame orchestral/le solo au premier plan ... de nouvelles formes de mouvements rétrogrades, de miroirs, etc... Encore trop incertains dans nos analyses, celles-ci ne se trouvaient de points d'ancrage que dans la comparaison avec les critères classiques.

Aujourd'hui le temps est venu de comparer les musiques électroacoustiques entre elles, puisque tant de voies différentes, d'écoles se sont développées, qui ont acquis leurs lettres de noblesse et valeur de référence.

Je me dis aussi que l'art procède par bond et qu'entre les bonds, les avancées, la réflexion est nécessaire pour consolider les apports et énoncer, à posteriori, les bases, les contraintes, les règles qui ont apporté aux projets leur cohésion et qui peuvent s'appliquer de façon plus générale.

J'incite donc mes collègues, s'ils le souhaitent, à entreprendre le travail, utile maintenant, de cerner les grandes époques stylistiques de notre musique depuis ses débuts, d'en écrire l'histoire, une chronologie.

Avec ce souhait, revenons à mon propos, soit comment se sont forgés mes convictions, comment s'est définie mon attitude face à l'écoute et l'analyse de la musique électroacoustique ?

J'ai commencé à m'intéresser à la musique électroacoustique après mai 68. Or, les années 1970 et la première moitié des années 1980 ont été marquées par une intense activité d'investigations et de découverte. Il est vrai qu'il y avait pratiquement tout à faire pour établir les techniques compositionnelles de cette musique. C'était une époque où discussions et échanges de vue passionnés sur nos expériences et nos découvertes de chaque jour fleurissaient au sein du Groupe formé de Pierre Boeswillwald, Alain Savouret, Christian Clozier et moi-même. Nous avons certes, chacun, une personnalité et des préoccupations particulières, mais une communauté d'esprit, un accord général sur les idées musicales fondamentales à creuser nous réunissaient : introduire des sons de toutes origines dans la musique, forger nos outils et nos techniques encore si balbutiantes, développer l'aspect formel.

Il s'agissait par exemple de n'exclure aucun son en raison de leur origine (événementiel, social, culturel), puisque la vertu première de l'enregistrement est de pouvoir les intégrer au tissu musical à côté des sons instrumentaux.

Il s'agissait aussi de forger nos outils et nos techniques en détournant les machines de leur utilisation première, en expérimentant les actions de traitements, d'apprendre à en prévoir l'impact de manière à en tenir compte dans le projet musical initial et le choix des sons de départ. Nous cherchions également à recréer de "grandes formes", c'est à dire à s'éloigner de la méthode alors en vigueur du "son enchaîné à un autre son" dans un "2 voies " classique, mais plutôt à planifier par large schéma le déroulement de la composition. Comme une grande camaraderie nous liait et que l'enthousiasme et le temps nous était donnés, nous passions des journées entières ensemble à expérimenter ou à discuter de nos moindres surprises lorsque l'un d'entre nous sortait d'une tentative nouvelle en studio.

Alain Savouret se passionnait pour les systèmes aléatoires d'automatismes et de mixage à plusieurs voies (l'Andante de la Sonate Baroque à 8 voies) ; sur le plan esthétique, il voulait créer une sorte de "cinéma sonore".

Pierre Boeswillwald, lui, multipliait les expériences de dispositif électronique : ainsi il fabriquait des circuits électroniques qu'il branchait en studio et qu'il faisait "sonner" (d'où sa série des Toccatanes, jeu de mots entre toccata et le prénom de sa fille Anne à laquelle il dédiait ses musiques). Il emplissait son armoire de bobines de ces sons.

Christian Clozier, en penseur méthodique, a toujours mis en pratique son sens aigu de la logique et appliqué à la musique et à sa fabrication la méthode dialectique. Il répète sans cesse qu'il est un luthier/compositeur, expérimentant les idées, les théories qu'il conçoit et en aller-retour, tire de ses expérimentations, des réflexions qui conduisent à de nouvelles théories et pistes à creuser, etc... Il appliquait la méthode appelée expérimentale par Claude Bernard. Sachant comme nul autre, rassembler les résultats épars en une synthèse à partir de laquelle échafauder de nouvelles voies à explorer, Christian Clozier a oeuvré de 1970 aux années 80, pour construire le studio Charybde qui a été sans conteste le plus bel instrument de musique

électroacoustique analogique que j'ai vu. La richesse des possibilités de la connectique et sa distribution, son agencement sont le résultat de ses recherches pour la musique qu'il rêvait de composer et en corollaire sur les instruments à construire pour y parvenir. Avec Pierre Boeswillwald et Jean-Claude Le Duc, le Directeur technique du GMEB, il a passé des années à les perfectionner.

Nous n'avons négligé, ni les moyens et les techniques de prise de son, ni les moyens de diffusion. A partir de 1973, sur l'impulsion de Clozier, un 1er instrument spécialement conçu pour l'interprétation de la musique électroacoustique fut construit, le Gmebaphone.

Clozier considère en effet comme inséparables dans la réalisation musicale électroacoustique "trois moments de la composition" : la prise de son, le travail en studio et la diffusion. Il ne faut pas, dit-il, commencer par un bout de la chaîne (la prise de son), sans prévoir déjà toutes les conséquences sur les autres. Il était à la fois à l'affût de toutes les nouvelles techniques, et prêt à détourner tout appareil entrant dans le studio de sa destination première pour lui en trouver d'autres plus électroacoustiques. Il inventait sans cesse de nouvelles chaînes de processus techniques dont il explorait les résultats pour les pousser plus loin. Il ne perdait jamais de vue les finalités musicales. Ainsi qu'il le disait, le studio est un instrument, au sens noble et musical du terme, dont nous avons appris à maîtriser toutes les potentialités pour créer notre musique.

J'ai toujours été très intéressée par ces expérimentations, surtout celles du développement de l'ensemble Gmebaphone. J'ai immédiatement entrevu tout l'intérêt et la portée de ce système révolutionnaire pour travailler sur le paramètre espace de la musique électroacoustique, et l'avancée considérable qu'il constituait par rapport au bi-piste diffusé classiquement sur 4 haut-parleurs disposés aux 4 coins de la salle ; j'ai compris aussitôt quelle possibilité de mise en relief de la polyphonie musicale, quels potentiels d'expression et d'interprétation en direct il offrait.

En studio, je me passionnais pour un nouveau champ d'expression musicale basé sur la valeur de suggestion psychologique et culturelle du son. Je suis en effet persuadée qu'en dehors de sa valeur directement signifiante (reliée à sa cause) et de sa valeur sonore, le son est perçu par nous à travers un réseau de souvenirs et de sensations. Notre vécu lui donne une signification émotionnelle et sensitive, ceci pour chacun d'entre nous personnellement et avec des valeurs, individuelles ou communes à différents degrés, sociaux, collectifs et culturels de notre vie (notre environnement, notre siècle, notre pays, notre métier, notre passé ...). Ainsi, grâce à la possibilité d'utiliser tous les sons audibles, enregistrés et synthétisés, je voulais retrouver pour la musique un lien étroit avec le vécu, les sensations, le corps et le mouvement, la mémoire, l'instinct, l'imaginaire, le monde intérieur, je voulais faire émerger une nouvelle forme de beauté et d'idéal musical, profondément enraciné dans l'expérience sensible.

Les degrés de valeur expressive des sons sont à établir, ils existent d'abord grâce à de nouveaux canons de beauté applicables aux sons électroacoustiques (le plaisir des beaux graves par exemple, les effets d'attaques larges et nettes ...). Lorsque Christian Clozier avec la multiplication des traitements de filtrage, commença à parler des "glissement de sens" affectés aux sons, je sus que je pourrai trouver là une technique pour avancer dans mes recherches.

J'ai consacré des jours entiers à écouter les effets des filtres sur un son électroacoustique (et spécialement sur ceux à caractère événementiel) et à constater les variations de perception et leurs effets dans notre perception. Cela m'a servi à élargir mon champ de sensibilité et à me persuader que selon l'action de transformation exercée sur un son, on change son impact psychologique. On peut infléchir la sonorité, la diriger vers différents champs de sensation, de sensualité auditive, mais aussi vers différentes valeurs d'expression, de signification. Les sons sont pour moi, comme des "pierres" que je polis et dispose dans un vaste ensemble.

Leur timbre et ses constituants, selon que je les modifie, génèrent dans le cerveau de celui qui écoute, toute une gamme de réception, de l'ordre du psychologique et de l'émotionnel, qu'il s'agit, pour le compositeur, de classer, d'en ordonner, d'en graduer les effets, et de les doser selon le projet musical. En alliant des sons aux origines et aux sens différents, je cherche à créer des rencontres, des chocs émotionnels forts, à ouvrir des espaces, des trouées où l'imagination et l'expression puissent s'engouffrer. De manière intuitive, en utilisant des techniques d'"écriture automatique", je laisse mon subconscient guider mes choix de construction sonore. Je cherche quelquefois plusieurs mois, puis finalement un jour, sans motif rationnel et réfléchi, j'introduis dans un mixage tel ou tel son qui, dans la combinaison, prend une "saveur", une couleur particulière, une nouvelle identité. Il représente soudain, quelque chose d'unique, un moment de vie, il suscite des échos dans la mémoire qui le font circuler au milieu d'un réseau de sensations et d'impressions vraies et fortes.

L'anecdote, contrairement à d'autres compositeurs, ne m'intéresse pas en tant que telle. C'est beaucoup plus un champ poétique que je souhaite ouvrir.

Si Alain Savouret a très vite réalisé son projet de "cinéma sonore" avec la réalisation de la Sonate Baroque, à tel point qu'il s'est tourné rapidement vers d'autres horizons, les itinéraires empruntés par Boeswillwald, Clozier et moi-même ont été beaucoup plus longs à mûrir et ont débouché sur plusieurs époques dans l'évolution du style musical respectif de chacune.

Ainsi Pierre après ses Toccatanes, sortes d'exercices de virtuosités, a développé une forme subtile de théâtralité en musique où s'épanouit entre autres, son sens de l'enchaînement des sons, une sorte de construction souple et mouvante de "promenade" sonore.

Christian Clozier, lui progressa par larges paliers et mutations de style. L'expérience qu'il acquit grâce aux techniques analogiques de studio sur la création et la transformation des sons (entendre pour s'en rendre compte la "Symphonie pour un enfant seul") ont engendré une maîtrise qui donne à ses sons électroniques analogiques dans "Markarian 205" par exemple, une plasticité, une flexibilité, une richesse de couleurs, de forme de mouvement bien à lui.

Quant aux techniques de construction, chacun avait les siennes. Pour moi, avec "Aujourd'hui", je trouvai celle qui me convenait : établir à l'avance un schéma large de mixage, et développer une technique "d'improvisation" dans cette phase de la réalisation qui me faisait recommencer un mixage vingt fois et plus, variant subtilement les entrées et sorties de séquences, les intensités respectives de chaque son... Finalement, quelques heures ou quelques jours après, afin de bénéficier d'un certain recul, à la réécoute de ces essais de mixage, je me décidai pour la version la meilleure ou celle constituée des meilleurs fragments de différents essais assemblés. Le mixage a toujours été au coeur de mon travail et l'instant de la plus grande concentration. On peut être très excité un jour par tel résultat, telle transformation sonore obtenu, et revenir le lendemain pour voir son enthousiasme retomber de haut. On peut passer des heures à peaufiner quelques subtilités compliquées et difficiles à réaliser sans pour autant les retenir dans la composition finale.

Au musicologue Rudolf Frisius qui me demandait un jour pourquoi et qui voulait absolument écouter les étapes intermédiaires de mes compositions, celles que je n'avais pas gardées, je répondis dédaigneusement que la plupart du temps, cela m'était dicté par mon "sixième sens", celui dont on ne peut expliquer la rationalité, mais qui vous guide pour rendre authentique l'oeuvre et lui donner toute sa vérité, sa force.

La conception du phénomène "son musical" a radicalement évolué durant ce siècle ; les sons appelés "bruits", réprouvés en musique classique, sont aujourd'hui admis comme "musicalisables", notamment du fait de leur vulgarisation dans les montages publicitaires télévisés. Ainsi, même si, du fait de la tradition, le son des instruments reste le plus familier aux oreilles d'un large public, celui-ci s'habitue musicalement, petit à petit, à accepter les sons qualifiés autrefois du terme réducteur de "bruit", mais y associe volontiers les clichés : la peur, le drame, espace interstellaire,...

Ainsi, la musique électroacoustique traduit bien l'angoisse du monde et son anarchie ; en même temps, elle est perçue comme expression du corps et des rythmes biologiques, elle est aussi fréquemment associée au futur, aux sciences, à l'espace et aux mondes extra-terrestres. L'oreille humaine a profondément modifié son écoute et son goût pour les sons. Nous vivons dans un monde si riche en bruits. Le bruit est même devenu pour une certaine jeunesse une manière d'incantation, une source d'envoûtement (les soirées "rave", la musique techno... ). Ainsi nous appréhendons un univers sonore immense, qui va des matières sonores "brutes" aux sons "civilisés", culturels, (en passant par divers degrés de significations, auxquels notre oreille est accoutumée, est conditionnée à rattacher un sens, une cause), et aux sons liés à des souvenirs, à notre vécu. C'est à partir de cette oscillation du pouvoir du son sur l'homme, entre la satisfaction de notre "ouïr" et celle de nos émotions, entre jouissance des sens et appréciation du discours musical, entre beauté et complexité de la constructions, maîtrise du temps et ouverture vers le rêve et l'imaginaire due au flux incessant de souvenirs, d'associations d'idées, d'impressions, de pensées, c'est à partir de cette oscillation que j'ai cherché à développer ce que j'appellerai ma "poésie-musique".

On pourra se demander que viennent faire toutes ces réflexions personnelles par rapport au sujet "Analyse en musique électroacoustique". Elles me semblaient nécessaires pour faire comprendre que l'analyse musicale en musique électroacoustique ne peut servir pour l'instant qu'aux compositeurs, et que cette musique est encore trop jeune pour pouvoir se figer en un ensemble de critères hiérarchiques, de règles, mais que sa composition est fondée sur des expériences personnelles d'écoute et de pratique, même si on commence à pressentir des lignes de force communes aux différentes esthétiques qu'elle a engendrées et qui sont partagées par plus d'un.

Voici toutefois et brièvement quelques-unes des idées embryonnaires que je crois pouvoir avancer pour une approche d'analyse musicale en musique électroacoustique.

Au niveau des sons et de leur composition : un son peut durer très longtemps et évoluer graduellement, insensiblement, changer de timbre, d'enveloppe dynamique, de forme sans pour autant qu'il cesse d'être perçu comme une entité dont on suit l'évolution, dont on garde en mémoire les différents avatars sans que la perception le divise en plusieurs unités. A ce niveau déjà, l'importance de la mémorisation des sons qui se succèdent et celle de la mesure de leur place dans le temps qui s'écoule m'apparaissent comme des facteurs d'analyse et d'appréciation capitales d'une musique électroacoustique. Il n'existe plus ce confort, cette convenance sur laquelle s'appuyait l'audition en musique classique, la sonorité homogène d'un instrument, générant un type d'écriture, créant des genres musicaux : musique pour piano, pour quatuor à cordes, pour chœur,...

Au contraire, chaque son est façonné par le compositeur, modelé d'une manière originale et unique, un peu comme le sculpteur cherche à créer des formes uniques. C'est vrai que la plasticité est un phénomène important en musique électroacoustique. Elle est d'ailleurs la référence de qualité pour les musiques dites "acousmatiques". Or, l'enchaînement des sons, guidé par le dessin dynamique, correspond généralement à un retour au couple tension-détente si fondamental de la musique classique.

En musique électroacoustique, ce couple est toujours efficace, il conduit la progression dynamique, plus subtilement celle globalement harmonique (par exemple, l'opposition entre un son (ou un groupe de sons) localisé dans un champ restreint de hauteur succédant à un son (ou un groupe de sons) étalé dans le spectre de hauteurs. Ce couple est un repère universellement utilisé pour signifier la fin d'une séquence ou les éléments de ponctuation d'une " phrase ", une articulation du " discours musical ".

La barre de mesure a disparu, remplacée par la disposition entre eux, des sons qui se succèdent, par l'appréciation de leur durée relative.

Il s'établit une mise en rapport très important, une conjugaison entre durée, timbre et intensité de sons simultanés ou contigus, qui contribueront à créer les valeurs d'espace (je me réserve de développer ce thème pour les réunions de l'Académie en 1997).

Situer les sons dans l'espace : devant, plan moyen, lointain, ... est un nouveau critère d'analyse en musique. La situation des sons dans l'espace musical électroacoustique détermine l'importance et la signification expressive d'un son dans un ensemble, et je n'hésiterai pas à dire que, sans espace, la musique n'a pas d'âme.

La notion de vitesse a acquis depuis quelques années de plus en plus d'importance. Facteur de virtuosité, mais aussi d'expression, les possibilités de variations dans ce domaine se sont considérablement accrues grâce à l'ordinateur.

Apprécier la musique électroacoustique, c'est reconnaître les constructions architecturales sonores, apprécier leurs formes, leurs évolutions dans le temps, fonction de ce que l'auteur veut élaborer. Selon son propos, il orientera l'écoute vers un certain plaisir du Son, des timbres, leur originalité, beauté, leur plasticité (beaucoup de musiques électroacoustiques ne dépassent pas ce stade), ou mieux il ne négligera pas la forme générale, les aspects de construction temporel et polyphonique, il réussira ou non à atteindre un troisième niveau, celui de l'invention et de la richesse du projet, de l'expression, de la force esthétique, émotionnelle ou idéologique qui se dégage de l'oeuvre d'art.

La musique électroacoustique a besoin de temps, elle en requiert plus, beaucoup plus que la musique classique pour s'exprimer. Cela vient entre autre des matériaux sonores et de leurs diverses caractéristiques. Toutefois, cela se module selon la personnalité du compositeur et son style, mais aussi selon le genre (musique pure, musique mixte, musique à programme, installations et musiques d'environnement ... ou selon la culture nationale : comparez, par exemple, la durée moyenne d'une musique venue d'Argentine (8 à 10 minutes) avec une française (14 à 16 minutes en moyenne)... J'avance l'hypothèse que la conception de la forme dans une culture nationale conduit à certains canons de durée.

Au niveau des genres : selon la structure de l'oeuvre, les timbres employés, le travail de l'espace et le développement dans le temps, enfin selon son projet, une musique électroacoustique peut être cataloguée en genres divers, qui ne cessent de croître en nombre (et qui nécessiteraient une conception spécifique de la diffusion et une salle d'écoute adaptée) : musique "intimiste" (monophonie), ou au contraire de type symphonique (polyphonique), musique de masse ("mur de sons"), opéra, auxquels s'ajoutent désormais le collage, la musique radiophonique, la poésie-musique, la musique à programme, à caractère politique, la musique planante, le sound Art, la musique d'environnement, la musique "écologique", et encore d'autres catégories. Chaque genre a quelques bases de construction propre, mais sans encore être assez codifiées pour ne pas laisser libre de s'exprimer le style propre de l'auteur et son propos.

Ces quelques réflexions proviennent de 27 années d'expériences et de constatations déterminantes pour définir mon approche analytique de la musique électroacoustique, pour adopter une nouvelle manière d'écouter et en conséquence, de composer. C'est en passant des heures et des heures à expérimenter les transformations sonores les plus larges ou les plus subtiles que j'ai construit ma perception des sons, puis perfectionné mes techniques de composition, que j'ai tenté d'élaborer un langage musical différent, avec des valeurs différentes, qui n'a que peu à voir avec celui de la musique instrumentale. Une grande part du changement dans l'appréciation esthétique a rapport avec le temps, sa valeur, sa participation à la construction musicale. En musique "classique", tout est fondé sur la construction d'un discours discret, sur les "notes" et leur succession énonçant la mélodie, le thème, "la phrase musicale" qui est généralement exposée dans un laps de temps court, thème qui ensuite donne lieu à des variations, des extensions, des permutations de tous ordres, le tout basé sur la tonalité qui constitue l'élément modérateur, le fil conducteur, qui sert à identifier le début et la fin de la phrase musicale, le commencement de la suivante...



En musique électroacoustique, rien n'est fondé sur du discret, au contraire, l'essence de cette musique est le continu : on retrouve ce continu dans la création des sons, dont la longueur est parfois très étendue et non plus de l'ordre de la note, mais aussi dans l'évolution temporelle du discours musical électroacoustique. Le geste musical est souvent caractérisé par du progressif, du continu que ce soit dans la synthèse des sons, dans leurs transformations en studio, dans les mixages ou dans la diffusion de concert.

Le continu confert au son électroacoustique son caractère vivant et sa beauté subtile. Si le compositeur est maladroit, le son est raide, neutre et monotone. Dans le mixage, le continu, joue le rôle de balance et contribue à placer les sons les uns par rapport aux autres. Ce dosage des entrées et sorties de sons est une caractéristique importante de la musique électroacoustique qui contribue beaucoup à l'identification de la facture d'une oeuvre, à celle du style d'un compositeur.

Comparons par exemple trois musiques : "Best Wishes of the Lilac grove" de Lars Gunnar Bodin, "Markarian 205" de Christian Clozier et "Life Study n° 5" de Richard Karpen. Voici trois manières de composer.

Lars Gunnar Bodin procède par grandes phrases musicales qui sont chacune comme des constructions de sons dont on suit la juxtaposition, successive et simultanée, et le rapport temporel de l'une par rapport à l'autre, comme si ces sons étaient des personnages dans un tableau avec chacun leur personnalité, leur place dans le temps et l'espace, mais aussi leur apparition et disparition calculée subtilement pour que leur enchaînement soit cohérent et signifiant, les uns par rapport aux autres.

Dans "Markarian 205", Christian Clozier, lui, compose au contraire par succession de séquences en évolution, au tissu large et complexe fait de différents sons qui se déploient chacun dans leur "registre", avec à l'esprit, l'ensemble de la forme générale. Il établit ainsi une suite de flux à la fois très stables et continus, mais aussi évolutifs dans leur nature et dans leur dessin. Il ne procède pas comme Lars Gunnar Bodin, par respiration entre chaque séquence, il affectionne au contraire les ruptures, les bonds de "palier en palier", les transitions quasi instantanées. Ainsi, la construction temporelle chez lui est faite de l'enchaînement d'une séquence qui s'étire jusqu'à se rompre dans le début d'une autre. Pourtant ni la forme, ni la cohérence de l'ensemble n'en sont affectées.

Chez Richard Karpen, les flux et reflux de sons sont progressifs, les enchaînements entre les séquences donnent lieu à des subtiles dosages de croissance et décroissance de trames sonores qui insensiblement, entraînent l'auditeur d'une séquence à l'autre, avec un caractère de continuité naturelle et vivante et donnent à sa musique son caractère contemplatif.

Voici donc trois manières très différentes de construire du temps musical électroacoustique que la diffusion en concert va éclairer de manière frappante si le diffuseur en comprend le sens et le traduit par son jeu aux potentiomètres, faisant de la diffusion l'aboutissement du travail du compositeur.

Le musicologue veut la plupart du temps analyser les musiques électroacoustiques avec les critères applicables en musique instrumentale ; ces analyses demeurent donc vagues, inefficaces, à côté du sujet.

Après tout, il faut des années d'étude pour apprendre à se servir du code tonal ; pourquoi ne pas accepter - et on s'y doit - de considérer la musique électroacoustique comme un autre art, de même que le critique de théâtre n'a pas pu appliquer au cinéma les mêmes critères d'analyse, mais qu'il a dû apprendre à reconnaître, considérer celui-ci comme un nouvel art de représentation avec ses moyens propres et ses techniques.

De même le musicologue devrait-il apprendre à connaître les techniques électroacoustiques, expérimenter par lui-même les transformations opérées sur les sons par les procédés électroacoustiques, réécouter diverses tentatives de mixage d'une musique, pour en tirer réflexions et enseignement sur ce qui fonde cette musique, en quoi elle infléchit la sensibilité dans son champ propre et construit de nouveaux univers "musicaux".

Pour finir, je voudrais parler de l'importance du projet musical et de sa place dans l'appréciation d'une oeuvre.

Je ne crois pas beaucoup à l'efficacité de l'analyse si ce n'est pour s'attacher à démonter les mécanismes de la création comme on le ferait des pièces d'un puzzle, ce qui est loin de résoudre le mystère de la création. En musique classique, les musiciens composaient à partir d'un code précis basé sur la tonalité. On pouvait donc faire cet exercice, bien qu'il m'ait aussi semblé ne refléter qu'une partie de l'acte de composition. Mais cette époque est révolue et toute tentative de ce genre m'apparaît s'apparenter à la volonté d'établir des recettes. Or la création ne ressort pas de ce type de solution. Les motivations, les quêtes des compositeurs demeurent insondables, insaisissables, si elles sont authentiques. On peut toujours à posteriori expliquer bien des choses, il demeure que la plupart du temps, les solutions adoptées par le compositeur s'offrent à lui, parfois au bout de beaucoup de temps, parfois immédiatement comme une évidence à laquelle il ne s'attendait pas, même si elles surgissent ou découlent au milieu et à cause de contraintes qu'il s'est données initialement.

Tout le reste n'est que "littérature" et menace de généralisation abusive. A trop vouloir expliquer pourquoi et comment ce compositeur ou cet autre a son style propre, brillant et original, j'ai souvent vu qu'on en étouffe la source. Aussi vaut-il mieux ne pas prendre au sérieux les modes qui font et défont les réputations, les carrières, et qui le font sans égard pour ceux qu'elles traitent. (voir le texte de L.G. Bodin à ce sujet).

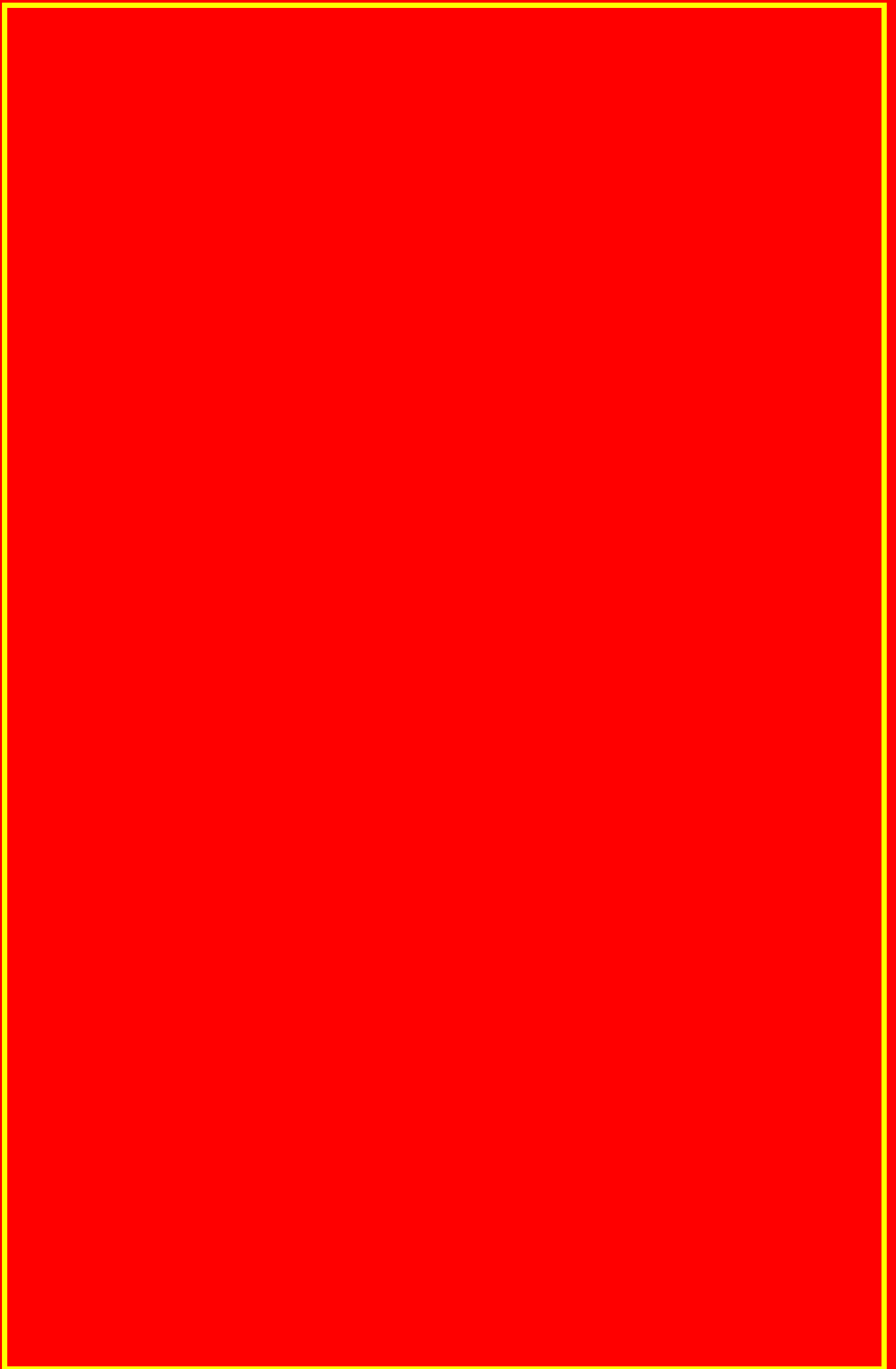
L'originalité, la personnalité, le style sont choses fragiles. Combien de fois ai-je vu quelqu'un subitement s'imposer avec une oeuvre, obtenir par exemple une haute récompense au Concours de Bourges, puis pour se maintenir au même niveau, tenter de reproduire la même performance en caricaturant ce qui avait été si authentique, si spontané et si fort lors de la première fois

La tendance est poussée quelquefois jusqu'à l'absurde. Il développe une "idée" hors du commun. Il va passer dix à vingt ans à produire selon cette idée, fortifié par la cohérence, la rationalité, la rigueur qu'il s'est imposée ; le discours qu'il construit autour, dans les écrits, donne une apparence de logique justifiant la gratuité, l'artificiel, la raideur, alors qu'il se vide souvent de sa substance. "L'idée" ne suffit pas si elle ne s'ancre pas dans le sensible. Je me méfie particulièrement de ces longues présentations d'oeuvre, justifications qu'on voudrait imparables du génie de l'auteur et de l'oeuvre.

Pourtant, il me semble indispensable de connaître le projet du compositeur, lorsque je désire en évaluer et non analyser, la réussite. C'est en effet dans l'adéquation entre le projet de départ et son "incarnation" dans la réalisation que l'on peut mesurer si le compositeur a su trouver les moyens de concrétiser ses idées et ses objectifs, que l'on peut cerner comment il a fait.

On peut ainsi dresser un bilan et juger du niveau de résultat, de l'authenticité de la démarche. Mais je me garderai bien de vouloir faire de cette approche une quelconque généralisation.

Nous vivons un temps où les concessions se font rares, où les impostures ne font plus illusion (car nous ne sommes jugés globalement que par nos pairs). Après l'essor rapide et proliférant des années 70 et 80 et un relatif succès auprès du public durant ces années, nous vivons aujourd'hui une époque dure, époque d'exigence, époque de sincérité, époque d'engagement, une forme de Résistance à l'occupant (et les occupants de toutes sortes ne manquent pas !). Cela sera sans doute finalement positif, si le temps employé à la réflexion et au bilan permet un nouveau départ.



**Composition**  
**diffusion/interprétation**  
**en musique électroacoustique**

**3<sup>ème</sup> Académie 1997**

## La diffusion, stade ultime de la composition

J'ai eu la chance durant ma vie de compositeur, d'être très peu assujettie à des commandes d'oeuvres. Cela peut sembler paradoxal de s'en réjouir. Mais si l'on n'est pas totalement convaincu par le sujet, l'événement ou le thème qu'elle devra illustrer ou célébrer, il m'apparaît toujours risqué d'accepter une commande. Lorsque j'ai participé à des projets collectifs, y compris ceux que Christian Clozier et moi avons décidé de lancer à l'Institut comme thème général annuel, les musiques que j'ai réalisées ne m'ont pas toujours satisfaites : j'ai enterré volontairement quelques musiques que je n'ai plus jamais rejouées : "le Mésele et la Harpe" extrait du spectacle que Christian Clozier et moi avons présenté en 1973, "Actuelles T.V.", musique pour un Opéra Collectif en 1979, ou "Mémoires enfuies" (1980) sur "Les Accords d'Helsinki". Pourquoi ces musiques étaient-elles donc médiocres à mon sens ?

Sans nul doute, parce que malgré mon désir de composer sur ces thèmes, le sujet ne trouvait pas suffisamment de résonances en moi, ne stimulait que médiocrement mon imagination, ma sensibilité, ne suscitait pas un besoin d'extérioriser une préoccupation, un conflit, un fantasme, ou n'exprimait pas ou pas assez "mon approche du monde", sous un angle qui le renouvelle. En conséquence, ces musiques étaient non-abouties.

Je dois avouer d'ailleurs, (sans regret et sans honte), que je compose d'abord pour moi-même ; pour m'évader du quotidien, transcender l'ordinaire, pour "dire" ces choses qu'on ne peut dire avec les mots, ces sensations, ces passions ou ces démons qui s'emparent de nous et parfois nous étouffent ; la musique me permet de les cerner, de les exorciser, de les assimiler, de m'en délivrer. A l'achèvement d'une oeuvre et même si le sujet est grave, je suis soulagée d'avoir réussi à transformer cette part de moi-même en version "sons", j'éprouve une sorte de délivrance. L'achèvement est d'ailleurs la partie de la composition que j'apprécie le plus ; c'est le moment d'affiner, de raffiner un ensemble encore un peu gauche, un peu raide, de colorer plus ici, raccourcir plus, là ; de rajouter quelques secondes ici ou là, de façon à relancer l'énergie, l'élan, rompre une symétrie ou retravailler une fin de phrase, que sais-je... A ce stade, je sais déjà ce que sera la pièce, mais il faut éliminer ou gommer quelques défauts, rendre plus lisible des intentions, rendre tout à fait juste le temps, son sens et son écoulement.

C'est alors que je deviens un (le premier) public de ma propre pièce, qu'elle commence à m'échapper ; prenant mes distances, j'observe la musique juste créée avec une oreille que j'essaie de garder objective ; je modifie, selon les observations recueillies au crible de ma propre critique, quitte à refaire certains passages, à en supprimer d'autres. Ce moment sert aussi de transition préparant la dernière partie de la composition, c'est-à-dire la diffusion en concert.

En effet, la diffusion est le moment ultime de la création, le stade final de la naissance de l'oeuvre. A ce titre, elle a toujours été au coeur des préoccupations et des recherches menées à l'Institut : dès 1971, premiers tests de haut-parleurs et d'amplificateurs pour le dispositif de diffusion multipoints utilisé lors de la diffusion du "Concret Opéra à Vie" de Christian Clozier ; 1972, expérimentation de plusieurs dispositifs spatiaux pour "Les Saisons" ; 1973, dispositif de haut-parleurs dans des barques sur un plan eau et accrochés à des ballons suspendus dans l'air. 1973 est une étape essentielle, car c'est l'année où Christian Clozier installera dans la cour du Palais Jacques Coeur le premier Gmebaphone. Le Gmebaphone est le premier ensemble de haut-parleurs pensé et réalisé pour la diffusion de la musique électroacoustique en concert.

Ces premières réalisations seront suivies de beaucoup d'autres où Christian Clozier, en collaboration avec Pierre Boeswillwald, compositeur, et Jean-Claude Le Duc, directeur technique de l'Institut, expérimente les haut-parleurs et leur disposition dans l'espace du concert.

Avec le Gmebaphone, la division du spectre musical en six bandes de fréquence réparties sur ce qui est appelé “le grand V” met le son en perspective, lui donne relief et vie. Le grand V est entouré de haut-parleurs large bande au plan lointain, mi-lointain, plan moyen, plan proche, plan arrière. Le grand V disposé en cercle donne l’impression d’un son sans localisation dans lequel l’auditeur est immergé, les traitements affectés à certains haut-parleurs créent des acoustiques virtuelles, des impressions de sons-hologrammes suspendus dans l’air, des mouvements tournants, les effets vibratiles...

Plusieurs types de consoles d’interprétation se sont succédées depuis 1973 avec différents modes de jeu, potentiomètres, sticks, touches tactiles incitant l’imagination à tenter d’autres expériences gestuelles. J’ai pu ainsi approfondir les techniques d’interprétation, tester les effets possibles du Gmebaphone sur la forme, la plénitude d’un son, le rendu musical, mais aussi sur la clarté, la consistance, le relief, le velouté, la transparence et les contrastes dans l’espace : de l’effet contracté à l’effet dilaté, de l’à peine audible à la puissance pleine, du localisable à l’environnemental, du directionnel à l’indirectionnel : bref, des sortes de “géométries variables”, l’architecture sonore au service de l’interprétation musicale.

Cette expérience passionnante qui a été menée depuis 27 ans à l’Institut, n’a pas d’équivalent en durée et en approfondissement ailleurs. On s’y sent quelquefois bien isolé, incompris, tant ce que nous savons pouvoir être développé dans la conduite de la diffusion électroacoustique et dans la perception par le public, de cette diffusion en concert a été négligée jusqu’à présent par les compositeurs.

Je compose en gardant toujours à l’esprit, l’idée du “comment cela sonnera dans une salle”. En studio, je reste perpétuellement projetée dans le futur, par l’audition intérieure, ajustant la grandeur des espaces musicaux que je crée aux besoins de l’expression voulue et objectivée dans la construction des séquences, fonction non d’une écoute réduite en studio, mais de la future diffusion-écoute en salle.

Dans la conception même et au cours de la réalisation, il faut (et cela me semble indispensable) que la situation lors de la diffusion soit incluse dans les facteurs de choix. Je pense compatible la quête personnelle de l’auteur avec la perspective de la diffusion future vers les autres.

La lisibilité de l’œuvre doit apparaître progressivement au cours des diverses étapes de la composition-même. Elle peut aussi être améliorée (en tout cas pour moi, c’est ainsi) dans la phase pré-finale des examens critiques, des ultimes relectures, des retouches finales. De même, la disposition des sons dans le tissu musical, leur répartition dans l’espace lors du concert devra tenir compte du fait qu’une musique électroacoustique est écrite pour 3 dimensions d’ordre musical ; si elle ne l’est pas, ce n’est qu’une mauvaise adaptation d’une musique de type instrumentale.

(les 3 dimensions musicales dont il est question et qui rejaillissent les unes sur les autres sont : la situation de “hauteur” d’un son parmi les autres qui correspond à la situation du son dans l’espace du champ des fréquences, son spectre ; la “largeur”, notion liée à la fois à la situation dans l’espace bi-aurale gauche / droite et à l’épaisseur du timbre (le son a une “étendue” dans l’espace frontal, relatif aux autres, dans notre perception mentale), la “profondeur” qui permet de situer le son plus ou moins proche ou lointain lui donne une place hiérarchique en importance dans le tissu musical (la profondeur est une notion où intensité et distance sont liées).

Lorsque j’ai commencé à composer en studio, placer chaque son lors de l’enregistrement ou de leur synthèse électronique dans une localisation spatiale, commençait à apparaître comme une nécessité, une aventure à explorer. Sans ce nouvel élément de composition, le discours musical électroacoustique est atrophié.

Mieux et fondamental à mes yeux : grâce aux multiples expériences de diffusion sur le Gmebaphone, j'ai compris tôt toute la féconde interrelation du champ des timbres et des hauteurs, avec celui de l'espace, et celui de l'intensité ; interrelation créée par leurs trois valeurs fusionnées dans la perception des sons entendus simultanément à un moment donné, ou les uns par rapport aux autres dans le temps déroulé et cumulatif de l'audition musicale. En agissant sur la conjonction de ces trois critères d'identification et de perception, s'instaurent un ordre, une mise en place hiérarchique des sons qui leur donnent une valeur relative, une présence spécifique et ajustée au projet musical : un peu trop proche ou pas assez, un peu trop grave, un peu trop faible ou pas assez, et le son choisi pour être là, à ce moment précis de la construction musicale, ne se trouvera pas à sa vraie place, celle qui est juste et assignée dans la construction pour concourir à la matérialisation des intentions artistiques et à la pertinence expressive.

Cette interrelation se réalise à chaque instant du déroulement de l'oeuvre, créant les bases, les repères pour apprécier l'importance relative, la présence spécifique et justifiée d'un son par rapport aux autres. Cette mise en relation constitue un facteur déterminant de lisibilité, mais aussi sensibilise l'auditeur à la valeur expressive d'une oeuvre. Ce lent travail de patience pour faire émerger, du sonore, la sensibilité et le sens, s'effectue surtout lors de l'étape de mixage, mais il doit être en permanence à l'arrière-plan des étapes qui l'ont précédées, synthèse et traitement des sons. Le résultat ne se fera réellement sentir que lorsque l'oeuvre échappera à l'auteur pour être communiquée à l'auditeur lors du concert. Elle prendra alors son envol, son essor, vivra une nouvelle vie.

La diffusion dans la salle de concert est "l'épreuve de vérité". Sortant de sa chrysalide, l'oeuvre devient papillon aux oreilles du public qui se l'approprie : si c'est une oeuvre réussie, elle nourrit le plaisir esthétique, elle contribue à élargir l'expérience sensible du monde.

Contrairement à bien des idées reçues, la diffusion d'une oeuvre de musique électroacoustique dans un concert n'est jamais identique d'une diffusion à une autre. De nombreux facteurs concourent à la création de variantes importantes dans la communication et je vais m'efforcer maintenant de les évoquer.

Pour préparer un concert, il m'apparaît nécessaire d'abord d'étudier le lieu, c'est-à-dire les caractéristiques de son acoustique et de ses variantes selon l'endroit où l'on se situe dans la salle, les zones de fréquences qui sont privilégiées ou absentes, les plans de présence. Il faut étudier le type d'acoustique : sèche ou réverbérante ; la grandeur, le volume du lieu ; sa forme géométrique ; les éclairages, les couleurs, les matières sur les murs et les sièges, l'ambiance du lieu en général. Il va de soi que cette exploration servira à déterminer l'implantation des haut-parleurs, mais aussi à prévoir où placer la console de diffusion et quelle sera la situation du compositeur par rapport au public ; ces facteurs propres au lieu influenceront les données générales de base pour l'interprétation et même devraient, quand c'est possible, influencer la constitution du programme. Dans une salle petite, la relation avec le public s'établit facilement, il vaudra mieux éviter de diffuser des musiques denses, de type symphonique qui ont besoin d'espace pour s'épanouir. Dans une grande salle, la distance restreint le contact, refroidit évidemment l'atmosphère, mais permet plus de variations dans la diffusion spatiale. De toute façon, la manière d'aborder la diffusion différera considérablement selon le cas.

S'il s'agit d'un concert en plein air, le milieu environnant sera très utile pour disposer le public à une écoute moins traditionnelle ; de plus, sans murs, les problèmes de saturation sonore, de tournoiement des sons ne se poseront plus, mais attention au bruit ambiant ! L'oreille en effet, discrimine un bruit régulier ou permanent, pas celui d'un événement aléatoire ou intermittent. Le plein air est souvent une situation qui convient bien à la musique électroacoustique et qui dispose le public à une audition plus détendue, plus réceptive.

L'importance donnée à la conception du programme fonction du type de lieu n'est pas à négliger. Il existe deux positions apparemment contradictoires. Pour les uns, le choix des musiques doit s'accorder aux caractéristiques du lieu et du public : il va de soi que des musiques très pointillistes, très abstraites, ou à caractère intimiste passeront difficilement dans les lieux de plein air. Elles s'adressent davantage à un public attentif et éclairé, donc "mélomane" et en nombre restreint. A l'inverse, les musiques conçues pour des publics de l'ordre du millier de spectateurs sont faites pour résonner dans de grands espaces. Leur tissu musical est plus volumineux et brillant ; du point de vue de la forme, le dessin se doit d'être plus large. Pour d'autres au contraire, un projet musical fort surmontera tous les obstacles et résistera à n'importe quelle situation.

Je souscris aux deux positions : dans la mesure où c'est possible, apporter un soin particulier à choisir les pièces d'un concert fonction du type de salle (et, nous le verrons un peu plus loin), du type de public, fait partie des préoccupations à prendre en compte. Il est vrai qu'à trop s'occuper d'accorder, avec une perfection maniaque, la musique aux circonstances, on risque de la "stériliser", la cataloguer, l'affadir, la donner en pâture aux stéréotypes. A ce propos, je me rappelle une anecdote vécue, il y a vingt ans : il s'agissait de concerts qui étaient donnés dans un lieu de vacances en Sicile, chaque jour en plein air sur un promontoire dominant la mer. Les programmes étaient électriques : de Bach à la musique électroacoustique. Mozart y semblait bien maniéré, tant nous avons l'habitude de l'écouter comme "musique de salon". La musique électroacoustique s'épanouissait, elle, avec vigueur et gaieté dans ce cadre lumineux de nature, tandis qu'elle tend à s'étioler plutôt dans une salle de concert traditionnel. Y-a-t-il donc des lieux qui se prêtent plus que d'autres à certaines musiques ? Dans ce cas, est-ce lié à la musique même, ou à la tradition, à un conformisme qui se répand particulièrement aujourd'hui grâce notamment aux illustrations sonores pour radio, télévision ... ?

Je me garde de trancher définitivement dans cette problématique ; j'ai souvent préféré éviter les situations où le lieu ne semblait pas s'accorder au caractère d'une musique, tout en pensant que le fait de l'écouter dans des moments et lieux très différents pouvait aussi enrichir son appréciation. Ainsi, la même musique alternativement écoutée en concert, à la radio, ou en C.D. chez soi est entendue sous des éclairages bien différents. Le rapport à l'auditeur varie chaque fois, favorisant la découverte d'aspects qu'il n'aurait sans doute pas perçus dans la seule situation du concert. Redécouvrir une oeuvre dans un autre contexte, c'est par exemple l'écoute de la radio dans un véhicule. J'aime cette situation d'écoute : le rapport à l'oeuvre est très différent, et du concert, et de l'écoute radiophonique chez soi, car le fait de la relative sensation d'isolement, d'univers clos et de petite dimension que j'y éprouve, me permet une concentration psychique plus intense, donc une expérience de réception personnelle qui favorise l'émotion. A propos des lieux clos, l'ascenseur n'est pas ce qu'il y a de mieux (!), mais je peux m'imaginer qu'écouter la musique dans un vaisseau spatial, perdu dans le cosmos, puisse être une bien belle expérience : le rapport des deux espaces, le clos et l'infini, doit lui conférer une "intensité d'existence" incomparable. J'imagine aussi que si la musique est un moyen d'appréhender le temps, l'écouter là-haut me plongerait totalement dans ce que j'appelle "l'éternité de l'instant", ce privilège, cette jouissance extraordinaire que nous procure la musique ; je crois que rares sont ces instants, en dehors de la méditation spirituelle : je veux dire par là que les éblouissements sensoriels favorisent l'oubli du temps qui passe ; ils se vivent dans quelques circonstances de la vie, en particulier au contact de l'Art, surtout la musique, la peinture, la sculpture, la poésie, parfois le cinéma. Les autres arts, la littérature, le théâtre, ... sont trop liés au sens et à l'anecdote ; on y vit le temps de façon différente. Par contre, cette forme de plongée hors du temps - c'est-à-dire dans le temps même - est l'expérience - même de l'écoute de la musique. La musique a cette vertu unique qu'on peut être seul avec soi-même au milieu d'un groupe, même d'une foule. Selon son humeur, il est possible d'oublier les autres ou de profiter et jouir d'une écoute collective, d'une écoute avec les autres. Cela, la musique le partage avec le cinéma.



Mais revenons à la situation d'un concert. Le fait qu'il soit donné pour un petit ou un grand public est déterminant à bien des égards. De par ma vie professionnelle, je l'ai beaucoup expérimenté et étudié. Les variantes sont nombreuses, mais on peut distinguer plusieurs types de public : le public spécialiste et connaisseur, celui qu'on appelle bizarrement le grand public en confondant nombre, grandeur et mélange de niveau culturel dans l'assistance, le public des villes, celui des campagnes ...

Le public des campagnes selon mon expérience, n'a pas l'attention émoussée et dispersée par l'offre multiple de consommation dont "bénéficie" le public des villes, lequel à tous les âges est plus blasé et fait du "zapping" sa pratique journalière. Émoussant son pouvoir de concentration, le citoyen tend à n'avoir qu'un rapport distrait avec le monde sensible. D'où vient cette vogue des films, des romans et des feuilletons à sensation, sinon de là ? loin évidemment de l'exigence et de l'engagement personnel que réclame toute authentique écoute musicale. Dans ces circonstances, la musique est considérée aujourd'hui comme un art difficile d'accès.

Il existe des publics différents, fonction de l'âge, du milieu social à propos desquels je ne pense pas nécessaire de m'étendre longuement. Il y a aussi maintenant des rassemblements par type de public : on organise un concert dans le cadre de telle manifestation où n'assistent que des gens d'une même profession, que des artistes ou que des scientifiques, que des scolaires ou que des amoureux de la nature, que sais-je ...

Pour résumer ma position, je souhaite expliquer à quel point le fait de savoir à qui on s'adresse compte en quelque sorte dans l'acte d'interprétation. Il existe en effet, me semble-t-il, entre le public et le compositeur-diffuseur, un échange de fluide spirituel, une complicité, presque imperceptibles mais réels. La musique peut avoir fait l'objet d'une partition d'interprétation, mais il n'en demeure pas moins que selon la réaction de la salle, celle que ressent le compositeur dans l'instant du concert, celui-ci modifiera son interprétation. Certes, pas dans les moments cruciaux liés à la structure propre à l'oeuvre, mais dans la conduite plus ou moins contrastée des évolutions d'intensité, de volume sonore et de développement dans l'espace. Cette réflexion va être éclairée par l'analyse qui suit. La disposition des haut-parleurs dans une salle modifie sensiblement les attitudes d'écoute de l'auditeur :

une écoute frontale favorise beaucoup une écoute agissante, intellectuelle, voir pour certains types de musique, descriptive.

une écoute circulaire plonge l'auditeur dans un environnement de sensations émotives et affectives, et l'encourage à mettre en correspondance ce qu'il écoute avec son imaginaire, son "jardin secret".

une écoute quadraphonique est appréciée généralement par ceux qui aiment "baigner dans le son", ce qui privilégie, là, un rapport sensitif, un plaisir qui passe par le corps.

une installation de diffusion qui comporte différents plans, du lointain au proche (comme dans le Gmebaphone) suggérera un autre contact avec l'espace certes, mais un contact qui ouvre sur l'émotion, l'imaginaire, le rêve. Les effets de lointain et leur graduation peuvent être perçus à deux niveaux, l'éloignement réel ou le figuré ; ils favorisent une lecture au 1er degré ou au 2e degré, selon le décryptage fait par l'auditeur du projet du compositeur. Les déplacements et trajectoires de sons sont liés à des notions de type spectaculaires, à notre fascination pour le mouvement, la vitesse, notre résistance à la mort. Lors de la diffusion, le jeu sur le paramètre Espace m'apparaît ainsi comme un élément essentiel pour mieux communiquer avec l'auditeur. Comme je l'ai déjà dit, j'ai le privilège d'avoir acquis une longue expérience des modes de jeux d'espace et de leurs effets musicaux grâce à la diffusion sur le Gmebaphone, magnifique instrument au service de la diffusion et de l'interprétation, mais qu'il n'est pas aisé, c'est vrai, de maîtriser dans le cas où l'on n'a pas pris ou pu prendre le temps d'apprendre à en jouer...

Lors de la répétition, quel est le travail le plus approprié ? Après avoir testé la salle, c'est d'essayer les plans spatiaux choisis aux endroits stratégiques pour mettre en valeur la polyphonie sonore, la structure de l'oeuvre, c'est-à-dire rendre lisible la répartition des sons les uns par rapport aux autres, prévoir l'expansion des timbres en rapport avec les mouvements dans l'espace, le réglage de l'intensité aux endroits déterminants. C'est aussi travailler les transitions, les ruptures, prévoir les moments où il faudra relancer l'attention ou la détendre.

A ce propos, j'aimerais faire la remarque que trop peu de compositeurs accordent aujourd'hui une importance suffisante à la diffusion. Or, avec le trac face au public (ce qui est très normal), beaucoup "poussent" exagérément "les manettes" et diffusent trop fort. C'est en multipliant les expériences de diffusion qu'on apprend à doser les effets, à les nuancer, à savoir par exemple dans les moments forts, compenser la fatigue de l'oreille due à la permanence de directionnalité des haut-parleurs, par un jeu de rapides variations des niveaux sonores d'un haut-parleur à l'autre. L'intensité sonore est alors supportable, mais n'est pas abrutissante. Lorsque l'on joue sur un système de diffusion important comme le Gmebaphone, il est possible d'installer des moments exceptionnels, des moments de grande émotion grâce aux fortissimi, mais aussi grâce aux pianissimi où le son est comme suspendu, immobile, où le temps semble s'arrêter.

La mise en place effectuée en répétition, il reste que l'inspiration lors de la performance pourra faire varier de façon notable le schéma de diffusion prévu. Cette inspiration face au public engendre une part nouvelle d'invention. D'une diffusion à une autre, le compositeur ne donnera jamais exactement la même version de son oeuvre. Ainsi, en musique électroacoustique comme en musique instrumentale, la maîtrise des moyens, la technique comptent, mais compte encore plus l'échange spirituel avec le public. Il se passe des moments d'exception qu'il est difficile d'expliquer par la raison, à travers des mots.

Abordons pour terminer un sujet qui après 50 ans d'histoire, demeure d'actualité : la musique électroacoustique reste pour le grand public une sorte d'inconnue. La plupart du temps, il ne sait toujours pas ce que c'est, comment elle est composée. Il n'a acquis que peu de repères psychosensoriels, de repères culturels pour guider son écoute. Il ne perçoit que faiblement d'une musique à l'autre les styles et les caractères. Dans un même concert, les oeuvres lui paraîtront peu différenciées. Plus que jamais conditionné à la hauteur, au rythme, à la barre de mesure, il se sent perdu et inférieur. Pour sortir du dilemme, ne faudrait-il pas repenser totalement le rituel du concert de manière à susciter la curiosité, l'appétit d'écouter, vaincre les résistances et les a priori. Il faudrait trouver d'autres "entrées", trouver les moyens d'installer une ambiance de chaleur communicative qui permettrait de créer ce que j'appelle une écoute "sympathique", celle qui seule établira une complicité avec l'auditeur, complicité nécessaire pour le mettre en état de réceptivité.

Or sans musicien sur scène, à quoi peut se raccrocher un auditeur ? J'ai longtemps été sévère et rigoriste sur cette question. Je le suis moins aujourd'hui. J'ai réfléchi sur le fait qu'il est plus facile de faire adhérer le public à de nouveaux univers visuels : j'en cherche la raison dans le fait qu'une image est perçue dans l'instantanéité et non dans la durée, que nous vivons un temps de prédominance du visuel, qu'en conséquence, qu'on le veuille ou non, nous y sommes confrontés quotidiennement. Les formes visuelles contemporaines entrent petit à petit dans l'univers de l'individu : paysage urbain, journaux, publicité, télé, ordinateur, objets usuels, tout y concourt. Mais pour pénétrer et aimer une musique aussi nouvelle que l'électroacoustique cela prend du temps, le temps d'une écoute, et le temps d'une deuxième écoute, et encore.... Or le manque de temps est le grand mal de notre siècle. Par contre, nous subissons partout des musiques alimentaires, des musiques-bruits de fond qui servent pour produire plus, pour acheter plus, mais pas pour "vivre" plus.

L'auditeur, s'il fait la démarche d'aller entendre nos musiques, sait qu'il y retrouvera un sens au temps, une valeur à l'instant. Pour installer, préparer cet état de réceptivité exceptionnel que demande l'écoute musicale, je suis convaincue aujourd'hui qu'il est indispensable lors du concert, de parler au public, d'introduire les pièces, d'en dire quelques mots, non pas un discours didactique mais une communication de la valeur qui s'y attache, des horizons qu'elles ouvrent, incitation à l'entendre. Je crois aussi nécessaire comme je l'ai dit, de bien composer le programme en dosant les climats musicaux, les degrés de longueur et de difficulté d'une oeuvre à l'autre. A l'Institut, durant certaines parties d'un concert, nous vidéoscopons en direct sur grand écran le compositeur à la console, son jeu aux potentiomètres, les mouvements et les barre-graphes des volumes des haut-parleurs sur l'écran de l'ordinateur. Ceci équivaut au suivi des gestes de l'instrumentiste dans un concert traditionnel.

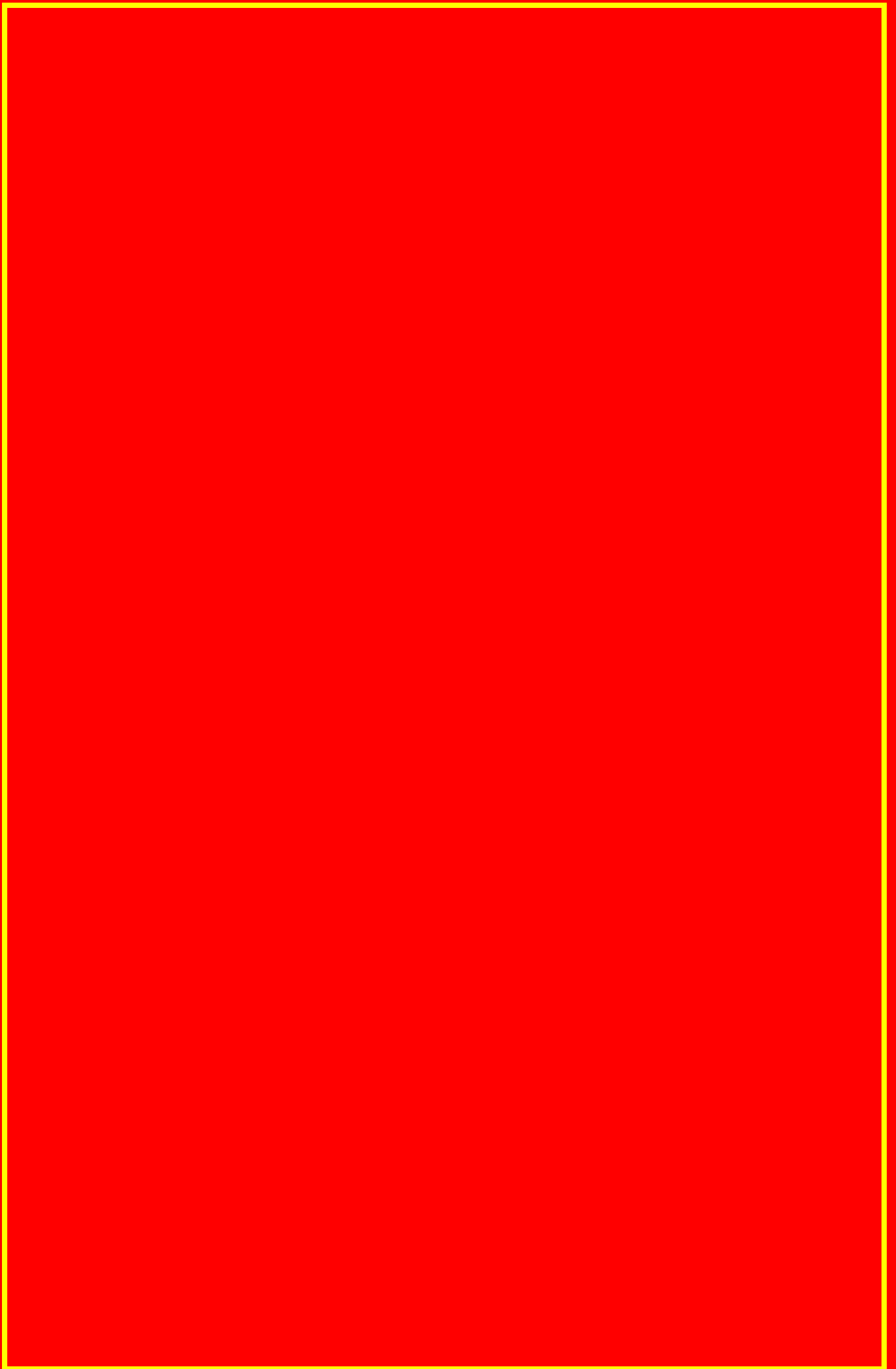
Nous projetons en direct la représentation 3D de séquences musicales. Certains puristes m'objecteront qu'il s'agit de leurre, d'une simplification dangereuse de la richesse de perception auditive. A mon avis, ce type de leures, s'ils favorisent, s'ils ouvrent l'attention, peuvent servir de déclencheur psychique, de "béquille" mentale provisoire. Cela ne suffit-il pas à transformer l'écoute d'un auditeur novice qui serait bloqué par un afflux excessif d'inconnu dans ses repères musicaux. Je l'ai vérifié à de nombreuses reprises et il y a là de quoi poursuivre la recherche de telles voies d'accès.

Ainsi, parmi les diverses formes de climat à créer, les éclairages sans toutefois transformer le concert en light-show peuvent être efficaces. Je refuse de plaquer de la danse, simplement pour occuper l'oeil : par contre, pour entretenir et favoriser la concentration du public, la création de différentes ambiances lumineuses fonction des pièces ou des parties de pièces, est un plus, une mise en situation, en condition qui aide aussi l'auditeur. Christian Clozier en a réalisé de très beaux, et dans ses spectacles et pour les concerts. Nous pensons, également guider prochainement l'auditeur dans la perception des différents plans de spatialisation du Gmebaphone par une signalétique lumineuse sur un haut-parleur lorsqu'il est actif.

Je ne voudrai pas clore ce chapitre, ni ces réflexions sur la diffusion sans évoquer deux problèmes dont nous discutons parfois sans y avoir trouvé remèdes. Je m'interroge après beaucoup d'autres sur le fait que nous n'avons pas su abandonner le terme musique pour nommer ce que nous faisons, mais seulement, y accoler celui d'électroacoustique. Avant nous, les cinéastes avaient eu plus de courage. Ils avaient su regarder leur art comme une expression neuve par rapport au théâtre et ne l'avait pas appelé théâtre cinématographe. Notre art, également à support, n'avait besoin devant le terme électroacoustique du mot musique, pas plus celui de poésie, ni d'autre chose. Comme pour le mot cinéma qui recouvre beaucoup de genres, il y aurait pu y avoir de l'électroacoustique d'art et d'essai, de recherche, grand public, commercial.... Ce cordon non rompu avec la "musique" nous a nui, a ajouté aux réticents face à un art nouveau, un fardeau pesant de confusion avec la pensée et l'organisation musicale traditionnelle : partitions, musiciens, conservatoires, organismes de concerts... Et le problème d'inventer une nouvelle forme d'écoute dans un lieu différent, fait pour l'électroacoustique n'a été vu que fonction du concert traditionnel, pas fonction du nouveau média et de ses nouvelles formes de présentations à inventer, à imposer. Des salles spécifiques (comme pour le cinéma) et des systèmes de diffusion tels que le Gmebaphone admis comme indispensable pour l'écoute de la musique électroacoustique auraient pu modifier l'attitude du public et l'ouvrir, le faire adhérer à l'électroacoustique comme à un art nouveau et indépendant.

L'histoire en a décidé autrement jusqu'à aujourd'hui. J'espère sincèrement que ce livre contribuera à nourrir une réflexion salutaire et un débat indispensable pour l'avenir de notre travail.

Françoise Barrière Bourges 1997



**Musique Électroacoustique :  
expérience et prospective**

**“Lettre à un jeune compositeur”**

**4 ème Académie 1998**

## «Lettre à M... »

### Ballade nostalgique, un brin boudeuse dans les arcanes de la musique

Vois-tu \*, quand on parle de la France et de sa culture, on parle immédiatement de « l'esprit français ». A y regarder de plus près, je dirais perfidement que cette expression est typiquement masculine ! Elle fait sans doute référence à la brillance, à la virtuosité, à la finesse du raisonnement, la rigueur de la construction, l'élégance et la symétrie des proportions alliées à la complexité et la richesse d'invention esthétique française. Vois en littérature Cyrano, Molière, Marivaux, Stendhal, Perec..., en philosophie Descartes, Montesquieu ... en architecture, Vauban, Le Corbusier...

En musique, on cite toujours Debussy, et c'est juste.

Mais, pourquoi ne parlerait-on pas de " l'âme française ", comme on parle de " l'âme russe " ? Je prétends moi que l'âme française n'a rien à envier à l'âme russe et qu'elle s'est exprimée abondamment à travers la poésie, la peinture, les arts décoratifs, pour ne citer que ceux-là, ... et bien sûr la musique.

L'âme française, de quoi s'agit-il, sinon d'un mélange original et unique, miroir de sensibilité, de tendresse et de pathétique contenus, toute de composantes variées comme l'incitation à la méditation poétique et sensorielle, empreinte d'élan et d'audace de sentiments, mais toujours sans excès, sachant garder mesure, tout en nuances dans l'association des sensations et des pensées.

Pour l'illustrer, la tradition musicale française qui régna au Conservatoire de Paris lorsque je le fréquentais (qui règne peut-être encore aujourd'hui) était représentée par Fauré, Chausson, Duparc et ses dignes successeurs, Poulenc, Messiaen, Milhaud...

J'ai laissé de côté Ravel, parce que, bien que je les aime tous (à des degrés divers tout de même !), il est mon préféré. Vois Gaspard de la Nuit, Tzigane, les Chansons Madécasses, la Pavane, les Concertos pour piano, Daphnis et Chloé ! Ravel demeure pour moi celui qui synthétise le mieux à la fois l'esprit et l'âme française. Quel génie du timbre, des couleurs sonores, du rythme, quelle rigueur dans la construction, et quelle souplesse et quelle complexité d'invention sous une forme souvent classique, quelle infinie subtilité, quelle profondeur d'expression se dévoilent dans sa musique ! Toute l'émotion sensible et retenue, toute l'exigence de perfection esthétique " à la française " y sont réunies par le talent d'un homme par ailleurs si réservé, si mystérieux.

Vois-tu, je revendique ce « limon fertile » qui a irrigué mon ego et ma sensibilité durant l'adolescence et participé à la construction de ma personnalité. Je n'ai jamais renié cet amour pour Ravel et la musique française, même à l'époque de Mai 1968, il y a 30 ans, quand il était considéré comme salubre et bien vu de rejeter la « culture bourgeoise ».

C'est le moment de raconter une petite anecdote qui introduira certains des sujets que je veux aborder dans cette lettre. J'étais à cette époque élève au Conservatoire, en classe d'harmonie et de contrepoint. Je pensais entrer en classe de composition l'année suivante. Les étudiants avaient voté la grève et demandaient des réformes. Un beau jour, je fus convoquée devant une Commission composée d'une dizaine de professeurs et d'étudiants réunis pour étudier et définir les réformes nécessaires. On avait choisi de me consulter sur un sujet à propos duquel professeurs et étudiants divergeaient d'opinion : il s'agissait de savoir si par rapport à la musique classique, la musique contemporaine était une Révolution ou seulement une Évolution.

Bien entendu, à 24 ans, j'optai sans hésiter pour la Révolution, au grand déplaisir du chapitre des professeurs que je me mis à dos.

Quatre mois après, j'entrai pour la première fois, dans un studio de musique électroacoustique sans bien savoir ce que j'y cherchais. Je mis « pratiquement » deux ans pour acquérir la certitude que la vraie « révolution », c'est là que je la trouverai. Là où la partition n'avait plus son rôle, là où les machines donnaient au compositeur d'autres moyens de concevoir la musique (la créer de bout en bout, de la génération sonore à la diffusion). Une rupture considérable avec la tradition s'était ouverte. C'était un nouveau domaine musical qu'il allait falloir maîtriser.

Toutefois aujourd'hui, cette conviction de mutation radicale s'est notablement nuancée de la reconnaissance du tribut qu'il m'est impossible de ne pas reconnaître envers la musique classique et la culture occidentale en général, pour le substrat que j'y ai puisé. Sans cette influence, je ne ressentirais probablement pas cette exigence de construction, ce désir de complexité et de rigueur formelles, le besoin de fixer une forme définitive à mon projet, le besoin d'un déroulement progressif et inexorable du temps ... Ces motivations ne sont pas toujours conscientes et volontaires. Elles le deviennent au cours de mon travail, au gré des événements que le hasard fait naître et que je décide de conserver (il n'y a pas de hasard !). Elles m'incitent à utiliser fréquemment les sons comme des représentations symboliques, et à orienter la lecture de mon discours vers plusieurs niveaux de compréhension, mélange indéfinissable entre « réalisme et réalité ».

Aujourd'hui, tu me diras qu'on est bien éloigné des questions qui agitaient la jeunesse de la fin des années soixante et des revendications sociales et artistiques de cette époque. Les conflits, les scandales, les batailles esthétiques ne sont plus que rumeurs lointaines. L'électroacoustique est sagement enseignée presque partout dans les écoles de musique. Elle est sensée ne plus faire peur aux « instrumentalistes ». Nous, les musiciens électroacousticiens qui nous sommes tant battus pour défendre notre indépendance et notre intégrité, nous sommes déjà entrés, en cette année où l'on fête les 50 ans de la Musique Concrète, dans le Panthéon des pionniers du Rock, du Rap, de la Techno ! Récupération, aurions-nous hurlé en 68 ! Ces temps sont révolus. Nous avons tant hurlé sans ébranler la machine inexorable qui broie le monde, que le souffle nous manque maintenant. D'ailleurs, voudrions-nous recommencer que nos enfants nous regarderaient d'un petit air gêné, teinté de commisération !

C'est l'heure de la mondialisation, du melting-pot des cultures. Le pillage systématique d'un patrimoine mondial rapporte beaucoup aux publicitaires et entrepreneurs de commerce sans scrupules qui s'en servent pour vendre leurs biens de consommation courante (pauvre Joconde, pauvre Schubert, pauvres Inuits !). Mais, peut-être avant de critiquer les autres, serait-il bon de faire le ménage chez soi. En passant en revue l'évolution esthétique de ces 50 dernières années, et le néo-modernisme de « l'acousmatique » plastico-nombriliste qui s'est insidieusement installé, je me demande dans quelle mesure, au-delà des avancées et des acquits incontestablement réalisés, ne s'est pas déjà reconstruit un néo-conformisme musical bien douillet et bien confortable dans lequel les nouvelles générations me semblent avoir tendance à ronronner !

Maintenant, passons à quelques réflexions dues à l'expérience que j'ai acquise au cours de ces presque trente années de pratique de l'électroacoustique et que je désire t'évoquer.

Tout d'abord, j'attire ton attention sur deux vérités universelles : il est très difficile de comprendre ce qu'on n'a pas vécu soi-même ; il est de même très difficile de mesurer et d'analyser avec finesse et équité ce qui ne fait pas partie de sa propre culture. De ce point de vue par exemple, malgré ces cinquante années d'existence, la musique électroacoustique n'est toujours pas assimilée comme un genre musical reconnu et admis par le plus grand nombre. C'est un phénomène compréhensible. L'écart est encore trop grand entre ce qu'elle propose et les mentalités, les comportements ordinaires des mélomanes. Ainsi, et pour commencer par moi-même, lorsqu'à vingt-quatre ans j'ai pressenti que l'électroacoustique pouvait être un champ musical nouveau et prometteur, il m'a fallu deux années, comme je l'ai déjà dit, pour changer mon mode d'écoute et d'approche des phénomènes musicaux, indispensable préalable à l'exploration d'un nouveau langage de composition électroacoustique.

Mon éducation musicale avait été totalement classique et j'ai eu quelques difficultés à élargir mon univers sonore, à considérer comme musicaux des sons sans hauteur identifiable, des timbres non harmoniques, des matières sonores autres que lisses et brillantes. J'ai franchi cette étape en écoutant avec une oreille neuve les sons naturels que j'enregistrais, et des musiques issues d'autres cultures que la mienne. Je progressais aussi par la découverte en studio des multiples avatars de sons auxquels je faisais subir des traitements. Évidemment, de cet ensemble d'expériences conduites et mises en relation, j'en suis sortie mûrie et riche de nouveaux moyens d'appréciation musicale.

C'est ainsi que j'ai pu vérifier la justesse des théories de Lévy-Strauss lorsqu'il écrit que « nous considérerions comme cumulatives toute culture qui se développerait dans un sens analogue à la nôtre, c'est-à-dire dont le développement serait doté de «signification. Tandis que les autres cultures nous apparaîtraient comme stationnaires, non pas nécessairement parce qu'elles le sont, mais parce que leur ligne de développement ne signifie rien pour nous, n'est pas mesurable dans les termes du système de développement que nous utilisons. »

Appliquons cette analyse à notre manière d'appréhender l'ensemble des cultures musicales de ce monde et relevons d'abord quelques caractéristiques bien connues : par l'écriture de la partition qui sera ensuite exécutée, la musique classique occidentale est organisée en deux phases séparée et successive : action du compositeur, puis de l'interprète. Il est vraisemblable que de cette manière de composer la musique pour une part « hors temps » avant de l'écouter, que de l'écriture donc, proviennent le développement conséquent de la notion de forme (par exemple celle-ci n'existait pas en musique arabe avant l'influence européenne), l'exigence de structure et le succès de la polyphonie (notion qu'on ne retrouve pas développée à ce point dans d'autres cultures musicales, même savantes). Le système tonal qui n'aura duré que quelques trois siècles et dont l'histoire s'est achevée depuis presque un siècle, est organisé autour d'une hiérarchie dans la gamme qui fonctionne horizontalement comme verticalement et qui développe la musique en succession de phrases musicales. Il y fait fonctionner le couple fondamental tension/détente pour ouvrir et fermer son discours. La musique s'y déploie dans un temps fermé par des barres de mesure. La séquence musicale progresse toujours vers l'avant jusqu'à la résolution finale : variation n'est pas répétition, mais progression. La transe, celle du musicien, celle du public, si recherchée ailleurs, ne fait pas partie des objectifs.

Toutes autres sont les bases de développement des musiques extra-européennes. Car l'art musical d'un pays fait partie intégrante de sa culture, de sa société, de sa représentation du monde civil et religieux, de ses rapports avec la nature, est révélateur d'une forme de pensée, d'une logique, d'une forme de spiritualité qui sont inculquées dès l'enfance, qui sont assimilées dans ses moindres nuances par les membres d'une communauté. Nous, Européens, sommes si éloignés de la civilisation de l'Inde que nous demeurons incapables de savourer toutes les finesses de la musique qui s'y est développée, quand même nous consacrerions beaucoup de temps à son étude. Trop de données nous demeurent étrangères parce que non vécues. Ceux de mes collègues musiciens qui proclament haut et fort s'y intéresser et qui disent s'en inspirer, en fait ne l'ont-ils pas approchée que superficiellement ? Se sont-ils par exemple posé la question de savoir si elle a évolué depuis qu'elle existe, quelle était-elle il y a quelques siècles, quel chemin a-t-elle parcouru pour devenir ce que nous en connaissons ? Pour nous, elle semble immuable, « stationnaire » ? En 1968, grande était la mode orientaliste et beaucoup dans le sillage de Messiaen, (Messiaen analyse la structure et les autres appliquent les effets) cherchaient là un nouveau souffle (Riley, la Monte Young, Stockhausen, Eloy...). Cette attitude m'a semblé de la trahison, de la caricature, de l'exotisme. J'ai opté pour une voie plus indépendante, celle de l'électroacoustique où là réellement, beaucoup était à construire.

C'est plus tardivement que derrière les nouvelles voies esthétiques, spécifiquement électroacoustiques, j'ai commencé à percevoir des rapprochements, des constantes, des parallèles, des fondements communs avec ceux sous-jacents à la musique tonale. Celle-ci est présente partout par l'influence qu'elle continue à exercer à travers la large consommation de la culture du passé.



Elle prend place dans un processus historique de civilisation, celui de l'Occident. Tendre vers l'absolu, et pour y arriver, inventer toujours de nouveaux systèmes en transgressant les règles, en les complexifiant, chercher le dépassement de soi, chercher à progresser dans la représentation du monde, vouloir agir dessus, le conquérir, le dominer sont des modes de pensée, des idéaux typiquement occidentaux. Les chinois ressentaient la musique de Beethoven comme relevant des marches militaires ; à l'inverse les occidentaux se perdent et s'ennuient dans le « Dao » de la musique chinoise et le Zen du No.

Pour moi, ces fossés d'incompréhension mutuelle sont porteurs de vitalité et d'authenticité. Il faut les préserver dans l'évolution de chaque groupe social. Rien ne me fait plus peur que la « World Music », reformatage réducteur et consensuel et les transistors américains parachutés au Vietnam durant la guerre. A cette mondialisation impérialiste de la tonalité qui vise à une neutralisation lénifiante, la musique électroacoustique a su jusqu'à présent échapper, malgré certaines tentatives et tentations. Il suffit pour s'en persuader de faire une écoute comparée de musiques de compositeurs de différentes zones géographiques. Chacun a su s'informer sur les techniques nouvelles, apprendre à les utiliser mais, du fait de la neutralité du support bande magnétique, du nombre et de la disparité des écoles esthétiques, ne s'aventurer dans ces domaines inconnus qu'en s'appuyant (bien souvent inconsciemment) sur ses propres racines culturelles. Au-delà du style personnel de l'auteur, sa nationalité est identifiable par quelques traits typiques. Je me réjouis qu'ainsi on puisse affirmer qu'il existe une musique électroacoustique française à côté d'une argentine, d'une canadienne, d'une japonaise, d'une russe...(on ne peut pas vraiment en dire autant de la musique contemporaine instrumentale des 50 dernières années !).

J'ai souvent entendu des musicologues, des critiques et des mélomanes affirmer que la musique électroacoustique se répétait, n'avancait plus depuis des années, ... En fait, ces affirmations sont le résultat du peu d'intérêt qu'ils mettent à l'écouter (et l'écoutent-ils ?). Les critères de jugement esthétiques de ces gens sont trop éloignés de ceux applicables à la musique électroacoustique pour qu'ils puissent en apprécier ses raffinements, ses innovations, ses avancées. Ce qui me passionne au contraire, c'est de constater à quel point, grâce au dynamisme entretenu par la relation progrès scientifique d'une part et champs esthétiques à explorer d'autre part, notre art se renouvelle et trouve sans cesse de nouvelles voies, de nouvelles formes d'expression.

Pourtant, tu ne vis pas à l'époque dont j'ai bénéficié, où tout, presque tout était à créer : les techniques, les méthodes de composition, les possibilités d'agir sur les sons, de les classer, les ordonner, le langage à définir. Tu arrives aujourd'hui dans une période artistique plus ingrate, celle où beaucoup de voies esthétiques inhérentes à notre médium ont déjà été tracées. Il y a des époques fertiles où le travail de création comporte soixante-dix pour cent de découverte et trente pour cent de copie de l'existant. Il y en a d'autres où ces proportions sont inversées. J'ai vécu ces vingt-cinq dernières années dans le premier cas, il semble que nous nous trouvions plutôt maintenant dans le deuxième. Il te faudra donc plus d'énergie, d'imagination, de travail pour forger ton propre style.

Permetts-moi de te faire quelques suggestions :

- la première est de t'informer sur le patrimoine musical déjà réuni.
- la deuxième sera d'écouter ce patrimoine pour en retirer toutes sortes d'enseignement, notamment sur les écueils rencontrés techniquement et les solutions trouvées, les directions esthétiques déjà ouvertes.
- en troisième lieu, je te rappellerais que maîtriser les techniques est indispensable, mais savoir les mettre au service d'un projet l'est encore plus. En tout cas, il est impératif de se dégager de celles qui sont devenues des recettes, signe d'un style figé, fusse-t-il le tien. Il faut de même te garder d'utiliser des techniques seulement parce qu'elles sont à la mode, et ne les utiliser que lorsqu'elles répondent au but que tu recherches.

Nous vivons aujourd'hui dans le règne des « possibles ». D'une part, la foi en un système aux canons esthétiques érigés en code est révolu. Nous vivons la fin des idéologies, de quelque sorte qu'elles soient.

D'autre part, grâce au développement phénoménal des sciences et des techniques, il n'y a pratiquement plus de contraintes, de limitations techniques. En conséquence, l'art est souvent en crise, fragilisé par les adaptations qu'il subit, en butte aux exigences des lois économiques qui voudraient dicter la définition du progrès, du bien, du beau. Il manque de temps pour se construire comme le fruit authentique d'une société, la nôtre. Lui qui cherche à vaincre le temps, à surmonter la mort, il doit prendre en compte des changements qui ne cessent de s'accélérer. Je me pose la question de savoir si l'art survivra au règne des « possibles », c'est-à-dire aux leures des trouvailles « géniales » inventées tous les jours, aux modes le lendemain démodées, à l'obligation imposée d'être compris du plus grand nombre, à l'obligation de plaire, aux justifications du vendre, seule valeur reconnue en ce siècle dont l'économie est le moteur essentiel. Choisir parmi l'abondance des possibles, telle est la question, pour paraphraser Hamlet ! Ne pas s'y égarer, mais garder le cap à travers la multiplicité des offres est l'apanage des authentiques artistes-créateurs.

C'est pour se vaincre soi-même, pour exprimer ses certitudes ou affronter ses angoisses et ses obsessions, surmonter ses conflits avec soi-même, que l'on compose. Et c'est aussi pour se souvenir du monde, de ses merveilles et l'offrir aux autres. Certes, tous les moyens sont bons s'ils permettent de réussir ; mais n'oublie pas qu'un moyen n'est jamais une finalité : ce n'est pas la machine ou le logiciel qui fait naître le projet : ou il leur préexiste ou tu risques d'être à leur dépendance.

- ma quatrième suggestion est plus d'ordre de la conviction personnelle : c'est celle de n'écouter que ta quête personnelle, ta nécessité intérieure. Entreprendre une œuvre ne vaut que si l'on a un dessein fort, quelque chose de nécessaire à exprimer. Il ne faut pas chercher l'originalité pour l'originalité, (« *je ne cherche pas, je trouve* », selon la célèbre phrase de Picasso). Ne cède pas au « tout nouveau qui vient de sortir » et qui « procurera des effets inouïs ». Il passera de mode en quelques mois. Ne valide pas non plus ton projet par sa seule complexité (si elle n'est pas justifiée, c'est de la complication, non de la complexité !), ni par le temps mis pour le réaliser (cela ne signifie rien : il y a des chefs d'œuvre qui ont mis des années à voir le jour et d'autres un temps bref mais intense).

- en cinquième suggestion, la réflexion suivante : ne redoute pas non plus les moments de « vide » qui jalonnent parfois la vie d'un compositeur. Nous ne sommes plus au temps de Bach ou de Mozart, époque sécurisante du classicisme. Certains moments d'improductivité ne sont en fait que des périodes de latence, de mûrissement indispensables pour avancer, pour réunir les fragments qui cheminent dans l'inconscient avant de ressurgir assemblés sous forme d'un projet.

- en sixième, j'attire ton attention sur un autre dangereux écueil, celui de s'enfermer soi-même ou de se laisser enfermer dans un style, dans le mode de création par lequel le succès est venu. Le Monde de l'Art, comme le dit Lars Gunnar Bodin, a pour objectif, même s'il s'efforce de le cacher, de cataloguer les créateurs autour d'une idée ou d'un genre esthétique typés pour mieux les vendre comme des « valeurs sûres » ; c'est pourquoi il lui faut simplifier, réduire à quelques grands concepts assimilables par le public les « clefs » qui lui donneront accès à la création. Les créateurs qui se prêtent à ce jeu, même si parmi des plus talentueux, s'y dessèchent vite et leurs talents tarissent. Aussi n'hésite pas : peu importe si tu es accusé d'être inclassable, « non communiquant ». Le monde change, l'individu aussi, la création s'intensifie, elle ne reste jamais sur place, se diversifie, prend des chemins inattendus. Si elle se répétait, elle risquerait immanquablement de s'affaiblir.

Mettons ici un point d'orgue final aux suggestions. Je voudrais terminer ma lettre sur quelques réflexions que m'inspirent mon amour de la Beauté, ma passion de l'Art. Voici la première :

S'il existe des monuments antiques d'une beauté éternelle, ceux qui en furent les auteurs n'étaient bien souvent pas des artistes au sens d'aujourd'hui. Ils n'avaient probablement pas conscience d'être en train de forger une pièce du patrimoine de l'humanité. Ils ne s'attachaient qu'à témoigner du monde du moment, et d'eux-mêmes dans ce monde, qu'à créer un reflet, un témoignage de leur vérité intérieure. La force de leur conviction les a portés au-delà de ce qu'ils avaient projeté, au plus profond de ce qui fait vibrer l'humain.

Voici la seconde : l'artiste aujourd'hui a une fonction distincte de la société en général. Il ne crée pas de biens de consommation. Il crée du beau, du rêve, de l'inutile. Il répond au besoin d'absolu dans un monde qui a perdu sa foi dans le sacré. Il est celui qui révèle, qui donne sa version de la réalité. Médium malgré lui, l'artiste est de tout temps fragile. Les conditions pour qu'il soit productif sont sans cesse menacées de l'intérieur comme de l'extérieur. De l'intérieur, il est poussé par le besoin de relever le défi que son esprit lui dicte, de vaincre ses propres contradictions ; il cherche quelque chose qui le sortira de lui-même, un moyen de s'accepter et de se dépasser. J'ai rarement vu d'artiste heureux. Son « narcissisme » serait plutôt du masochisme qu'il transcende en créant.

De l'extérieur, il est menacé s'il ne vit pas dans un milieu accueillant, riche en informations, au croisement d'influences culturelles, interculturelles, scientifiques et sociales. De plus, trop de difficultés matérielles, d'incompréhensions avec l'entourage, de problèmes psychologiques et affectifs avec ses proches constituent de sérieuses menaces pour l'extinction de sa production. Il lui est salutaire et nécessaire de communiquer, d'échanger avec d'autres ses idées : trop de solitude lui est fatal.

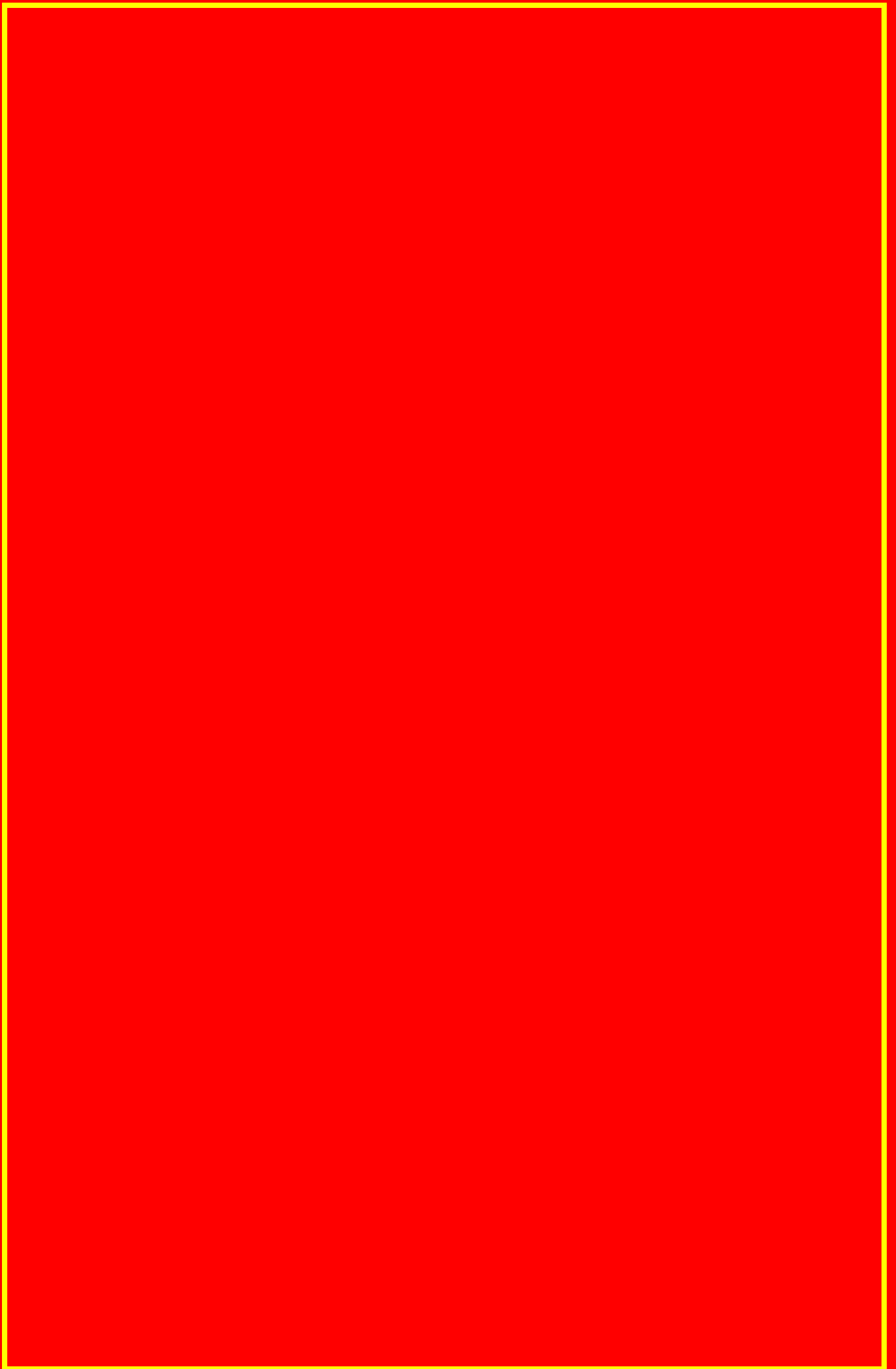
Il lui faut aussi de l'indépendance, de la passion pour tout ce qu'il entreprend, de la volonté et de la patience. Et surtout, il doit se garder de chercher à plaire. S'il s'oppose aux idées du temps, s'il choque, s'il étonne, c'est que le confort moral lui est indifférent. Seul compte pour l'artiste authentique sa quête présente et personnelle. L'avenir pourra lui rendre raison, mais c'est aujourd'hui que « son jour » se lève.

Mon ultime réflexion sera la suivante : la musique est un art qui exige une énorme concentration. A l'époque de la domination de l'image, cette exigence lasse la plupart des gens qui restent à la surface des sensations, des émotions. Je suis pourtant persuadée que les images s'effacent rapidement alors que le souvenir du son et du toucher est bien plus profond dans la mémoire.

Quand on a dépassé le zénith de sa vie et qu'on en fait le bilan, que tout semble commencer à s'éloigner lentement, infiniment mais sûrement, beaucoup de souvenirs reviennent, présents dans la conscience. On mesure alors combien il faut de temps, d'énergie et d'attention pour fabriquer un être humain adulte.

Chacun fait son expérience soi-même, son chemin soi-même. On ne peut forcer un tempérament, une intelligence. On peut seulement aider, soutenir en apportant les quelques éléments qui ont été à soi-même profitables, et qui peut-être peuvent apporter quelque chose à certains, à l'autre. C'est ce que par ces quelques lignes, j'ai tenté de faire ici.

\* Comme je m'adresse à une personne imaginaire qui serait quelque chose comme un jeune et fraternel ami, le tutoiement m'est venu naturellement.



# **Le temps en musique électroacoustique**

*Le temps veut fuir, je le soumets ”*

*Charles Cros*

**5 ème et 6ème Académies 1999 et 2000**

## Notes brèves sur le temps en musique électroacoustique

### Note 1 : La création

La création est indépendante du temps ; elle semble surgir de rien, ni du passé, ni du présent, car à peine l'éclair qui la met en mouvement a jailli dans l'esprit, que l'idée qui germe semble évidente, incontournable comme si elle avait été là de tout temps. Il s'agit d'une rupture, d'une illumination, hors du savoir, hors du métier, hors des techniques, hors de l'expérience. La soudaineté de l'idée s'impose alors avec une force qui semble venir « d'ailleurs », rarement consécutive à un travail de construction logique et progressive.

Par la réflexion, il est possible, en réunissant les éléments qui ont contribué à sa naissance et qui l'ont fait émerger à la conscience, de reconstituer a posteriori le long chemin dans l'inconscient (hors temps) que l'idée a suivi pour arriver soudain au mûrissement.

La création survient hors temps, elle est exploitée dans le temps.

### Note 2 : fin de siècle en musique.

Cette fin de 20<sup>ème</sup> siècle fut bien surprenante. Les années soixante ont été marquées par deux trajets totalement à l'opposé l'un de l'autre : le premier suivit la voie de l'intelligence rationnelle, du formel, de l'abstrait, l'autre redécouvrit les lois du hasard et voulut proclamer que l'art (de la musique) était partout dans la rue. Les années 70 furent celles de l'exploration des principales techniques de traitement et de composition électroacoustiques, celles aussi grâce à l'enregistrement des sons d'une nouvelle approche auditive du monde sonore, une véritable redécouverte de sa richesse, qui engendrèrent une vraie fascination pour de nombreux musiciens. Dans les années 80, le numérique fit son apparition dans le studio avec son cortège de normalisation, ses pré-sets conformistes et son « clinquant » harmonique. Les dix dernières années du siècle ont fait sortir le regard et l'oreille du réel, pour les diriger vers une virtualité de plus en plus désincarnée : extension, démultiplication, mais aussi simplification de la matière. La pratique du virtuel généralisé aujourd'hui fait naître lentement une nouvelle manière de penser, de créer qui s'accompagne d'une fascination de l'écran, de vertige, d'aspiration au vide, de perte d'identité, d'impossibilité à communiquer. Pour la jeunesse, cette pratique l'entraîne vers la recherche de transe collective où le temps s'annule, où la pensée s'arrête.

### Note 3 : début de siècle :

Ce siècle voit l'avènement du Son. Pendant très longtemps, les occidentaux ont pensé la musique comme l'art de composer. Ils ont réduit les sons à cet usage (la note de musique). Aujourd'hui commence le règne total du son : découverte de la diversité de ses timbres et matières, liberté de durée (le son électronique n'a ni commencement ni fin), jouissance de la puissance de son volume, magnificence de sa projection dans l'espace. Le son amplifié suscite des sensations nouvelles, il est générateur d'émotions fortes puisées dans sa réception physique autant qu'affectives. La science des formes, la complexité de la construction, le souci du discours passent désormais loin en second plan, quand ils ne sont pas considérés comme tristement classiques. Il est vrai qu'il y a tant à explorer et exploiter dans le chantier sonore ouvert !

Ainsi, le balancier a changé de sens. Pour quel voyage et combien de temps ?

### Note 4 :

Avec les machines, aujourd'hui, tout est possible. Il est facile d'associer en quelques secondes et avec la seule souris qui les déplacent, les éléments, de les accumuler, de les enchaîner. Cela donne toujours forcément quelque chose !

Après quelques essais, on trie, on jette, on assemble une nouvelle fois ; le tour est joué : voici la version du jour, brillante mais sans réelle nécessité. Elle existe et cela meuble suffisamment.

Cette accumulation de possibles, cette facilité dépersonnalise les choses, distend le temps qui « baigne », jusqu'à le masquer. Le fait de regarder sur l'écran la représentation graphique d'un mixage occulte une juste appréhension des valeurs de temps. Lorsque le mixage était analogique, seul comptait l'écoute d'un résultat qui se construisait très lentement. Déplacer les sons facilement est très différent d'ajuster lentement et finement les temporalités. Mais si la création ne paraît pas devenir une absolue nécessité, elle existe, on la présente au public qui doit s'en contenter.

#### Note 5 :

Je crains que vivre avec Internet, apprendre avec Internet, communiquer avec Internet ne gomme progressivement les notions de base qui, traditionnellement liées aux expériences physiques et relationnelles proches, forgeaient chez l'enfant sa perception du temps et de l'espace. Sans expériences physiques pour forger ses repères temporels et gestuels comme ses limites spatiales, il risque de confondre réalité et virtuel, de perdre sa richesse sensorielle ou de la saturer, au nom de la prétendue abondance d'informations, et de la vitesse de la communication. Une conséquence de cet état d'esprit risque d'être une forte dépersonnalisation des individus. Le vague s'installe dans l'esprit. L'interactivité en art par exemple, a eu pour conséquence le fait que le rôle de l'auteur se trouve réduit à celui de simple déclencheur.

Le « collectif » par l'action interactive du « regardeur » (sur Internet) remplace l'affirmation de l'individualisme, de l'unique ; dans le produit, l'association d'idées tout azimut est privilégiée au détriment de la profondeur de la réflexion et du choix sensoriel ou intellectuel qui nécessitent volonté et concentration pour un but unique.

Télévision de consommation : flux à regarder (vide)

flux à consommer (satisfaction immédiate, effet de mode)

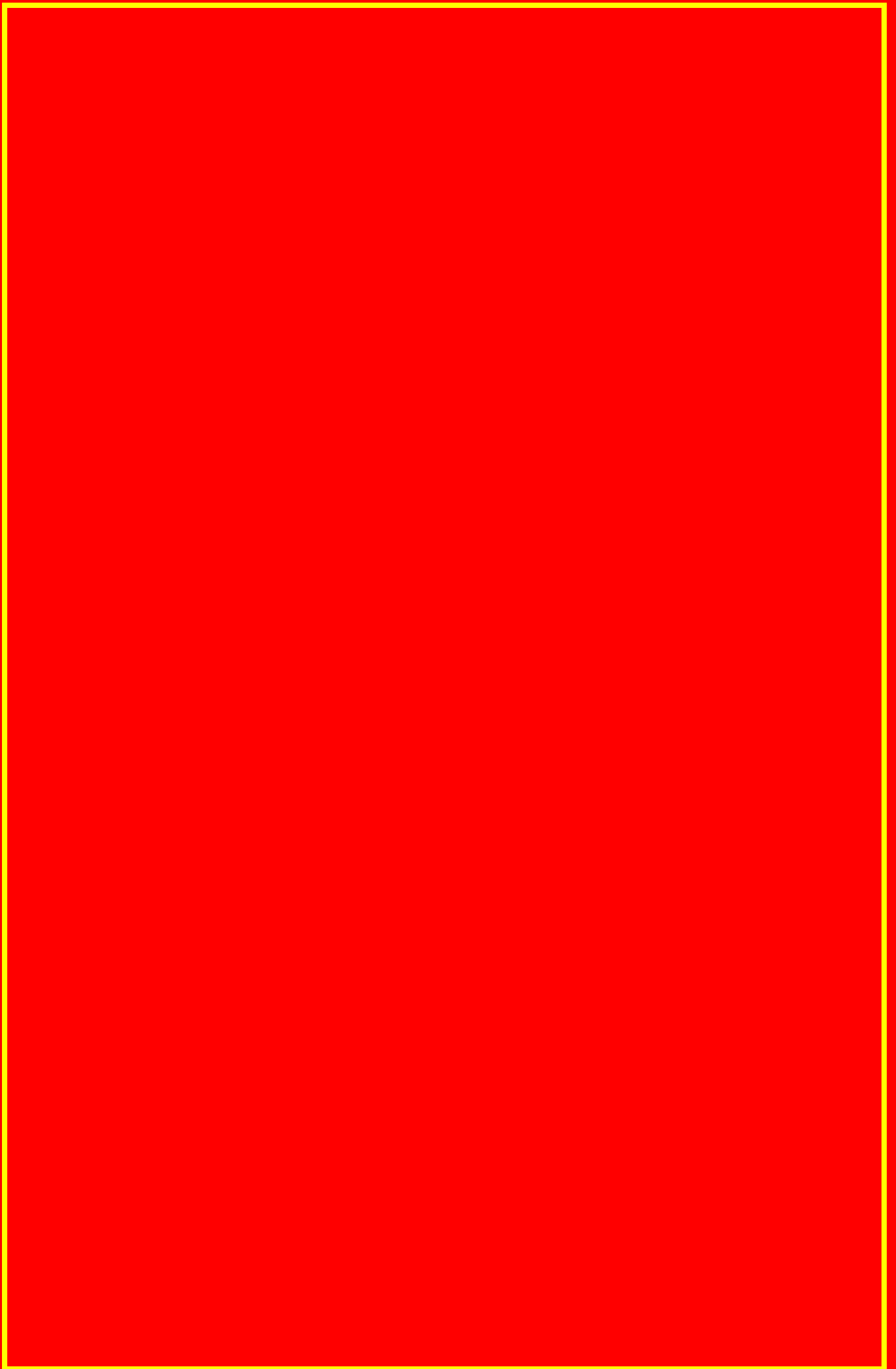
#### Note 6 :

La perception du temps est construite chez l'humain par l'action physique et corporelle qui rend consciente la durée. Ensuite se construit la représentation symbolique du temps.

Le temps passe plus vite quand on vieillit parce qu'il y a perte en énergie pour faire les choses.

Se souvenir de l'avant, coordonné avec le pressentiment de l'après à un moment donné vécu, c'est toute l'expérience du musicien instrumental et c'est la construction même de l'expérience du vécu temporellement.

Ainsi le présent est la conjonction du temps qui se déplace perpétuellement, qui se transforme sans arrêt et sans réelle conscience de l'instant précis du changement. Parfois il y a conscience d'une rupture dans le temps, il y a alors crise d'identité. Le temps n'existe que par rapport à l'individu. Ainsi la musique est un exercice d'accomplissement du temps. Mystère de l'intensité d'un moment fort, vécu à la fois comme long et bref.





**La diversité des esthétiques en  
musique électroacoustique**

**Les relations diverses entre  
celui qui fait la musique  
électroacoustique  
et celui qui l'écoute**

**8 ème et 9 ème Académie 2002 et 2003**

## Qui écoute et qu'écoute-t-il ?

Les relations entre artistes et public ont toujours été tumultueuses et passionnées. Les artistes ont souvent déclaré haut et fort qu'ils n'avaient cure de l'opinion de leurs commanditaires ou de l'approbation du public. Mais pourtant, ils se montrent la plupart du temps extrêmement sensibles à la manière dont sont reçues leurs œuvres : heureux lorsqu'elles sont appréciées, ulcérés lorsqu'ils s'estiment incompris ; aux artistes de « l'avant-garde », l'expérience a appris que les chances d'être incompris et même ridiculisé sont grandes. Dans les milieux musicaux des années 50 et 60, il était courant d'afficher son indifférence face à cette situation, considérée même comme prix à payer pour sa liberté de création. Mais paradoxalement, ce fut peut-être dans les années 50 - 70 que rendus circonspects par les erreurs de leurs prédécesseurs dans l'appréciation de la reconnaissance des vrais talents au début du 20<sup>ème</sup> siècle, les critiques et le public "éclairé" s'efforcèrent de suivre et d'apprécier les innovations les plus ambitieuses.

Or la création musicale devenait chaque jour plus savante, plus abstraite, plus intellectuelle. Cette situation engendra un certain snobisme dans les milieux culturels parisiens constitués majoritairement de représentants de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie. Dans le même temps, l'Etat représenté par le Ministère de la Culture nouvellement créé sous De Gaulle/Malraux, se substitua progressivement aux mécènes et aux salons privés. Le Ministère de la Culture nouvellement créé ouvrit des établissements culturels en décentralisation et instaura des aides qui favorisèrent la création des artistes.

Le "balancier du temps", au début des années 70, était orienté vers la remise en cause du conformisme et des valeurs "bourgeoises". Une profonde aspiration au changement, à la liberté de moeurs et de pensée, à l'individualisme s'exprimait chez les jeunes.

A la fin des années soixante, ceux-ci se révoltèrent contre la société d'abondance et de consommation, la dictature de l'économie qu'ils pressentaient venir. Ces craintes les conduisirent pour un temps à s'en défendre en suivant des modèles, des pistes trouvés dans les sciences humaines, dans les théories mathématiques et scientifiques nouvelles, dans les arts et les mouvements intellectuels. Les concerts de musique contemporaine drainaient un public jeune curieux et enthousiaste.

Dés le début des années 90, le balancier repartit dans l'autre sens et aujourd'hui, l'impression que le "progrès marche à reculons" se confirme de jour en jour. Ce n'est pas le sujet de cet exposé d'en analyser les causes. Je constate seulement que le conformisme primaire est de retour. La création Lang des industries culturelles instaurant les lois du marché et du profit en matière artistique, eut pour effet de minorer tout art de haut niveau : il commença à être taxé d'élitaire, d'ennuyeux, de compliqué.

Les lois de la rentabilité, l'audimat amenèrent progressivement la population à consommer du pré-formaté, du pré-digéré, du divertissant, c'est-à-dire du spectacle, du spectacle et encore du spectacle ! Au passage, je me dois de signaler que les distinctions identitaires ont été gommées sans hésitation : il est devenu par exemple normal d'appliquer les termes musique, artiste, concert à tous les genres musicaux : plus de différence d'appréciation ou de niveau de valeur entre chansons, variété, DJ et musique classique, musique contemporaine. Le terme de musique électronique qui était donné, surtout dans les pays anglo-saxons, à un des genres de musique électroacoustique, a été rapté par les musiciens de la techno, sans souci et peut-être dans l'ignorance même de son identification originelle ; c'est le nivellement, le melting-pot qui se veut sympathique, qui met toute "création" (on n'a que ce mot à la bouche en France !) au même degré d'ambition et de valeur artistique. Les grandes messes culturelles comme le Printemps de Bourges mêlent dans leur programmation Verdi, Bach, Halliday, Christophe..., organisent des brunchs dits électroacoustiques. Les marchands du temple ont pénétré tous les réseaux artistiques tandis que l'Etat abandonne chaque jour plus, son rôle de mécène. Dans ce contexte, l'artiste véritable redoute à nouveau de ne plus rien attendre de son époque s'il veut persévérer dans sa voie.

Nous sommes rentrés dans une sombre période de décadence. Les universités, les écoles d'art, les conservatoires sont remplis de jeunes gens qui rêvent d'un " ailleurs " assez flou. Ils croient trouver l'issue dans de faux eldorados technologiques. Les yeux rivés sur internet, à la chasse de logiciels miraculeux, ils se targuent de productions novatrices alors qu'elles ne sont en vérité, que superficielles et factices.

Les nostalgies se multiplient aussi : conscients de la stagnation de leur époque, de nombreux jeunes se réfugient dans le culte des années 50 et 60, comme si les artistes de cette époque avaient été plus favorisés. Ils le furent certainement, mais pas pour ce qu'ils croient. En musique électroacoustique notamment, les avancées prodigieuses qui servirent à forger un langage musical nouveau furent le résultat d'une conjonction exceptionnelle entre la volonté et l'imagination créatrice des musiciens d'une part et de l'autre, l'évolution technologique remarquable de cette époque dont les musiciens surent se servir et parfois les susciter. Cependant la réception de leurs musiques auprès du grand public n'était pas aisée, comme en témoignent ces quelques paroles amères que Pierre Schaeffer prononça à Bourges lors du Symposium 1991 à propos des premiers concerts de musique concrète :

*“ J'ai fait le premier concert parce que la Radio Diffusion Française me donnait de l'argent pour faire des recherches et qu'il fallait bien que je rende quelque chose en échange à la Radio, à son administration. La preuve de notre activité, c'était de pouvoir convoquer un public et que ce public serve d'alibi à notre recherche. L'administration de la Radio pouvait se dire : « vous voyez bien que c'est intéressant puisque les gens viennent ! ». Le phénomène social essentiel qui est la base même de la communication musicale, c'est l'acceptation de la communauté, de la collectivité à s'asseoir quelques moments, à subir des sons qui n'ont aucune espèce de sens et d'utilité, et même à payer pour cela. C'est la preuve que ça marche, on n'en demande pas plus. Ensuite, on peut toujours faire des statistiques et des critiques dans les journaux, mais ce sera par-dessus le marché. C'est en plus ”.*

Ce dont se plaignait Schaeffer reste, hélas, toujours actuel. La musique électroacoustique a résisté jusqu'à maintenant à toute tentative d'assimilation, à toute utilisation comme ameublement sonore. On ne peut pas en dire autant de la musique classique banalisée jusque dans les ascenseurs et les salles de restaurant. Sa diffusion, par conséquent, reste confinée dans les milieux artistiques et scientifiques ; quasi non diffusée par les media radiophoniques et télévisuels, elle est ignorée du grand public.

La situation est meilleure dans les arts plastiques contemporains qui bénéficient d'une communication propagée par la reproduction des œuvres dans les livres d'art, et par le goût de plus en plus prononcé de la population jeune et aisée pour le mobilier et la décoration contemporaine. L'art décoratif, les papiers peints, les affiches, les montages photographiques ont intégré dans une très large mesure l'art abstrait et l'art conceptuel au quotidien.

On annonçait, il y a quelque vingt ans, la fin du spectacle vivant au profit de la télévision reine. Elle l'est certes. La télévision est regardée de plus en plus longtemps (3 heures en moyenne par jour et par français). Mais elle ne donne satisfaction à personne : le niveau culturel ne cesse de descendre et les émissions culturelles ambitieuses sur lesquelles, à la fin de la guerre 40, avait été fondé l'espoir d'une éducation, d'une culture de la population, ont quasi disparu des grandes chaînes, et sont reléguées sur Arte. La musique classique - c'est-à-dire la retransmission de concerts - parce qu'elle ne raconte pas d'histoire, a pratiquement disparu des chaînes publiques.

En entrant sous le règne de la consommation, l'écoute de la musique a subi en 50 ans une profonde révolution. Dans les années 50/60, on n'achetait que peu de disques dans une année. Mais ces disques tournaient, jour après jour, sur l'électrophone et procuraient de profonds plaisirs. Ecouter et réécouter une œuvre pour en saisir en l'approfondissant, toute la beauté, la richesse expressive, constituait une nourriture spirituelle savourée. Aujourd'hui, ce n'est plus une œuvre, mais l'intégrale d'un compositeur qu'on achète en compilation, qu'on parcourt à grande vitesse. Il y a encore trente ans, un disque nouveau était écouté durant un ou deux mois, on le faisait découvrir à ses amis autour d'un café et cela donnait prétexte à des discussions animées.

Aujourd'hui, les gens zappent chez eux pendant quelques jours sur la dernière « compil » en promotion à la Fnac, puis ils la rangent quasi définitivement dans un placard. Dans le meilleur des cas, ils aimeront particulièrement un morceau qui tournera en boucle durant quelques semaines sur leur machine à CD et finira en tranche sur leur répondeur téléphonique. L'intégrale des sonates de Beethoven par Richter, combien l'ont écoutée plusieurs fois ? Et la note répétée au fond de la sonate 106, que Richter a si bien fait résonner, combien l'ont entendue ?

La société d'abondance et de consommation n'enrichit pas l'esprit, mais aboutit tout au contraire à une simplification des pratiques, une paresse de l'esprit, un appauvrissement de la sensibilité face au débordement de l'offre en matière de productions artistiques. Le public, gavé, devient insensible aux nuances fines de matières, de sons et de couleurs, il ne réagit qu'à des stimuli de plus en plus violents. (voir la montée du niveau sonore et le style de plus en plus tonitruant des musiques de films américains). La musique, dans un monde où de plus en plus d'individus vivent seuls, est devenue fond sonore et sert à meubler le temps. La chanson et la musique baroque font merveille dans ce rôle. Un jour, un ami me fit remarquer que seules résistaient à ce sort les musiques du moyen - âge et électroacoustiques. Les firmes commerciales n'ont pu jusqu'ici faire entrer ces dernières dans l'univers de la consommation, comme elles l'ont fait par exemple pour les dites « Musiques du Monde » ; quelle tristesse c'est pour moi d'entendre brader dans une séquence publicitaire un chant des indiens, des pygmées, des inuits.

Pour revenir à notre propos, la musique électroacoustique exige de celui qui l'écoute aujourd'hui (je ne sais si ce sera encore vrai dans 20 ans quand elle sera admise et acceptée – car elle le sera) un effort de concentration, un état de réception auditive active. Elle demande à l'auditeur de faire la synthèse de ce qu'il entend au moment où il l'entend avec ce qui subsiste dans sa mémoire de ce qu'il a écouté avant. Porté par une concentration qui ne peut pas se contenter d'être superficielle, l'auditeur accueille la musique électroacoustique en la faisant voyager à travers les espaces de sa sensibilité, de son intelligence, de sa vie psychologique, de son monde affectif, de son jardin secret, de son imaginaire. Les contours de la matière, les architectures sonores, le temps qui se déroule à l'intérieur de la musique écoutée provoquent chez celui qui écoute, une libération, un transport vers des mondes enfouis dans sa mémoire, au delà des mots, si vrais, si intenses et intimes qu'ils causent une vibration exceptionnelle de « l'âme », un émerveillement profond, tel celui du petit enfant qui regarde la mer pour la première fois. Ce que propose la musique électroacoustique, c'est oublier le temps et voyager dans l'espace insondable de soi... Ce retour aux sources, ceux qui l'ont éprouvé comprendront.

Dans cette manière d'écouter la musique, il n'y a rien à voir, rien qui « déchire », rien qui décore et qui vide. Cette musique laisse loin derrière elle, apparences et faux semblants qui pullulent dans nos cités. Dans les milieux branchés, on s'arrange pour que soient au rendez-vous de toute production à la mode, l'exceptionnel de la performance technique ou artistique et un emballage bien ficelé. Ainsi fleurissent au théâtre les mises en scène avec débauche d'effets lumière et son contrôlés par ordinateur, et dans le domaine des arts plastiques les installations interactives où le spectateur se promène dans le paysage visuel et sonore de la création avec capteurs gestuels sur le corps ; de même, dans les chorégraphies, le danseur contrôle le son et l'image (et vice et versa) ; dans les spectacles, le comédien est devenu aussi funambule, chanteur, équilibriste...

Dès lors (et toujours dans les milieux branchés), on range dans la préhistoire toute forme d'art qui ne se justifie pas par des réalisations technologiques « époustouflantes », on se pâme sur tout ce qui apparaît comme « décoiffant », mais aussi on se détourne vite de ce qu'on portait aux nues la veille, car dans la société d'abondance, tout se banalise très vite. Demain est un autre jour...

Comment s'étonner alors qu'aujourd'hui, l'appréciation réelle de la valeur des artistes ne soit donnée que par la profession elle-même. Pour un compositeur, l'estime de ses collègues est le meilleur garant de son talent. Le phénomène de reconnaissance mutuelle s'est encore accentué par le fait que très souvent, les compositeurs qui font autorité dans la profession sont les mêmes qui organisent les concerts et festivals de musique électroacoustique.

Le succès trop rapidement acquis peut alors se transformer en un handicap périlleux : la découverte d'un nouveau talent provoque fréquemment un engouement fragile, dangereux ; le jeune compositeur qui en est l'objet, reçoit en même temps, une avalanche de commandes auxquels il ne peut faire face sans que cela soit au détriment de la qualité de ce qu'il produit : son succès initial était dû à un style original et authentique. Pris dans l'engrenage de nombreuses commandes, le jeune compositeur aura tendance à se répéter pour produire vite, sans s'apercevoir qu'il affadit son inspiration et qu'il n'a ni le temps, ni le recul nécessaire pour poursuivre sa propre voie de manière approfondie. Le cas est assez fréquent pour que je le souligne à l'attention de mes jeunes collègues.

Si la carrière du compositeur de musique électroacoustiques se mesure à la reconnaissance inter-professionnelle, c'est que les relations entre artistes et public relèvent de la culture de masse... Ce phénomène est né avec la démocratisation de l'accès à la culture au siècle dernier, mouvement qui doit évidemment être encouragé, mais qui n'a abouti jusqu'ici qu'à une caricature de ses buts. L'économie de marché est entrée dans le domaine artistique et s'est instaurée cette chose affreuse qu'on nomme les industries culturelles. Les lois de la consommation cernent par conséquent les arts, justifiant toutes les médiocrités. Le musicien, de l'obligation de plaire aux princes et à la cour, est passé au 19<sup>ème</sup> siècle à celui de pourvoyeur de beautés pour la bourgeoisie. Celle-ci, frileuse d'évolution dans ses goûts, ne suivait pas toujours sans retard les artistes. Mais elle avait le temps d'aller au concert, se cultivait par la pratique d'un instrument de musique, s'efforçait à développer son sens esthétique.

Pourtant, je me rappelle encore avec quelle surprise j'entendis un ami de ma mère, grand mélomane s'il en fût, me demander au début des années soixante si, comme élève au Conservatoire de Paris, je pensais réellement que Ravel resterait parmi les grands compositeurs... Après cela, comment s'imaginer que les compositeurs de musique sérielle soient compris à cette époque !

La génération à laquelle j'appartiens, celle de 68, voulut rompre avec les habitudes élitistes, avec les salles et les situations de concert traditionnelles. Cette attitude allait de pair avec la nouvelle musique que nous voulions composer. Pierre Henry nous avait précédés dans cette voie, avec les concerts qu'il avait donnés dans de nouveaux lieux (les Halles Baltard par exemple à Paris) et les nouvelles conditions d'écoute pour le public (Sigma de Bordeaux : plus de sièges, des matelas par terre).

Nous avons inauguré à Bourges au début des années 70, toutes sortes de nouvelles conditions d'écoute. Nous avons proposé des programmes de concert faisant alterner musiques électroacoustiques avec musiques populaires, musiques non-occidentales, musiques improvisées ; nous avons lancé les concerts de musique électroacoustique en plein air (jardins publics, cour du Palais Jacques Cœur) ; Christian Clozier introduisit dans nos manifestations musicales, l'utilisation des acteurs, danseurs, des images, des films, de la vidéo, des feux d'artifice... avant que ne soit inventé le terme spectacle multimedia.

Comme pour le cinéma, notre nouveau langage musical ne nécessitait pas de l'auditeur une formation musicale savante, mais bien plus une ouverture des oreilles, des sens, une disposition d'esprit souple. L'air du temps était au renouvellement, à l'audace, à l'imagination qui, s'ils n'étaient pas toujours compris, étaient en tout cas respectés. Un public venu de couches sociales diverses suivait les créations. Nous crûmes presque voir enfin l'artiste en phase avec la société. Mais c'était sans compter sur les impératifs du commerce et la mondialisation qui ont étouffé les envies de progrès et dispersé le public que nous avions rassemblé.

Avec le nivellement des valeurs, la démocratisation des moyens techniques et l'avènement du logiciel à tout faire, toute une frange de population que nous avons encouragée et parfois initiée à l'électroacoustique, s'est mise à composer sur son ordinateur "à la maison". Il s'agit d'enseignants, de chercheurs, d'informaticiens, d'animateurs, d'interprètes. Au début, ils ont composé le dimanche pour leur propre plaisir, puis ils ont commencé à se prendre un peu pour d'authentiques créateurs.

Nous pensions que l'activité des ces sympathiques amateurs de musique électroacoustique contribuerait à étendre notre public, comme les instrumentiste amateurs bourgeois avaient longtemps constitué le socle des mélomanes assidus des concerts. Nous aurions pu mieux prévoir ce qui s'est produit. Dans les années 70 en effet, nous avons tenté quelques expériences comme, lors d'un concours, celle de proposer au public, en majorité des amateurs de musique électroacoustique, de voter séparément des professionnels, pour les musiques qu'ils voulaient honorer de Prix. La différence d'appréciation fut flagrante, nous amenant à nous poser la question de ce que ce public entendait réellement des projets musicaux, de ses bases d'écoute, de ses critères de valeur. Nous prenions alors conscience du travail qu'il restait à faire pour rendre ces volontaires plus amènes à juger.

Jusqu'au début des années 90, les anciens stagiaires non professionnels de l'IMEB, venaient assister au Festival " Synthèse " pour y écouter les " pros ". Aujourd'hui, ils ne se dérangent plus, ils se sont mis à monter leurs propres concerts, et y jouent leurs propres œuvres au milieu de celles de quelques professionnels.

Dans les années 70, Christian Clozier et moi-même, rêvions d'une musique sortie des salons et des cercles élitaires parisiens, d'une musique accessible à toutes les classes sociales. C'est pour une grande part ce qui nous amena à accepter de nous installer en province et d'y tenter une aventure que d'aucuns disaient vouée à l'échec (hors de Paris, point de salut).

Le contexte culturel à l'époque nous a permis de vivre pendant un temps quelque chose d'approchant. Comme je l'ai dit plus haut, la jeunesse suivait avec intérêt les manifestations artistiques les plus audacieuses, et les classes aisées s'obligeaient à côtoyer " l'avant-garde ". Un réel intérêt, une sympathie réelle mêlée du désir de savoir et de se cultiver, entraînaient les ouvriers au théâtre, au concert, au spectacle de qualité. Dans les usines, les syndicats fondaient des cercles socio-culturels vivants et dynamiques qui organisaient des sorties au musée, théâtre ou concert, des conférences-débats avec les artistes, qui créaient des ateliers culturels pour les jeunes. Dans le monde paysan du Berry où les villages n'étaient pas encore équipés de Canal Satellite et où les salles de fête n'avaient pas encore poussé comme des champignons dotés généralement d'une acoustique de piscine, le GMEB organisait régulièrement des " Veillées électroacoustiques " où l'accueil était chaleureux et les discussions ouvertes et animées. A cette époque, le succès pour un artiste n'était pas forcément synonyme d'une audience de milliers de personnes. Et le contact direct avec les gens enrichissait, et les uns et les autres.

Ce qui est perdu aujourd'hui et que je regrette comme irremplaçable dans les relations humaines, c'est cette atmosphère de dialogue, ces heures chaleureuses que constituaient les débats entre artistes et public, ce parler franc qui aboutissait parfois à des échauffourées verbales, des échanges d'invectives ou des tonnerres d'applaudissements. Ces heures de communication directe que j'évoque avec nostalgie ont été balayées par le rapt de la parole effectué par les « communicants » professionnels, et par l'abus de consommation passive et résignée de la télévision compensatrice d'une vie usante et stressante.

Mais où est-elle donc passée, cette civilisation des loisirs qu'on m'avait annoncée pour la fin du siècle dernier ?

On peut comparer la réduction du temps qu'un français moyen consacre à l'heure du déjeuner - il y a dix ans une heure 30, aujourd'hui 24 minutes - à l'augmentation de celui qu'il passe devant son écran de télé à regarder d'une chaîne à l'autre, les mêmes séries, les mêmes télé-réalités, les joutes verbales d'humoristes douteux, les mêmes séries américaines avec inflation d'effets spéciaux et d'hémoglobine... Alors, pour compenser ce vide grandissant dans le crâne, quelques uns s'achètent le samedi, des livres, des revues d'art, des CD engrangés soigneusement pour : "quand je serai en retraite, et que j'aurai enfin le temps de me cultiver".

En attendant, c'est l'heure du triomphe de l' " Art paresseux ", celui qui ne pose pas trop de questions, mais qui satisfait à bon compte l'esprit : on s'enthousiasme pour Arvo Pärt ou pour " le fabuleux destin d'Amélie Poulain ", on attend à la porte des libraires jusqu'à minuit pour acheter le dernier Harry Potter.

Mon enthousiasme pour mon métier de musicienne ne s'est pas terni ; je l'entretiens en considérant l'incroyable parcours de la musique au 20<sup>e</sup> siècle où la production a été si vivace et si audacieuse, l'inspiration créatrice et l'invention esthétique si présentes d'un bout à l'autre. Il me semble qu'aucune autre époque précédente ne lui est comparable. Quelle évolution depuis mes chers Debussy et Ravel ! Ils étaient le faite de la musique classique occidentale. On aurait pu croire à une longue décadence après eux ; mais l'art musical occidental a su opérer une complète révolution et se lancer dans une nouvelle aventure, celle de la musique électroacoustique à laquelle j'ai apporté ma propre contribution. Et cela est loin d'être négligeable.

Et maintenant, qu'en sera-ce du 21<sup>e</sup> siècle que je crois être celui du Son ? Le son comme une échappatoire à l'image assassine de l'imagination et de la liberté de penser !

Certes il semble vrai que l'Art sonore soit en plein essor ; mais la musique, elle, n'est-elle pas en train de disparaître ?

Le son ne demande à l'auditeur que l'ouverture sensorielle, somme toute, une certaine vacuité de l'esprit du récepteur qui s'y "baigne" avec complaisance.

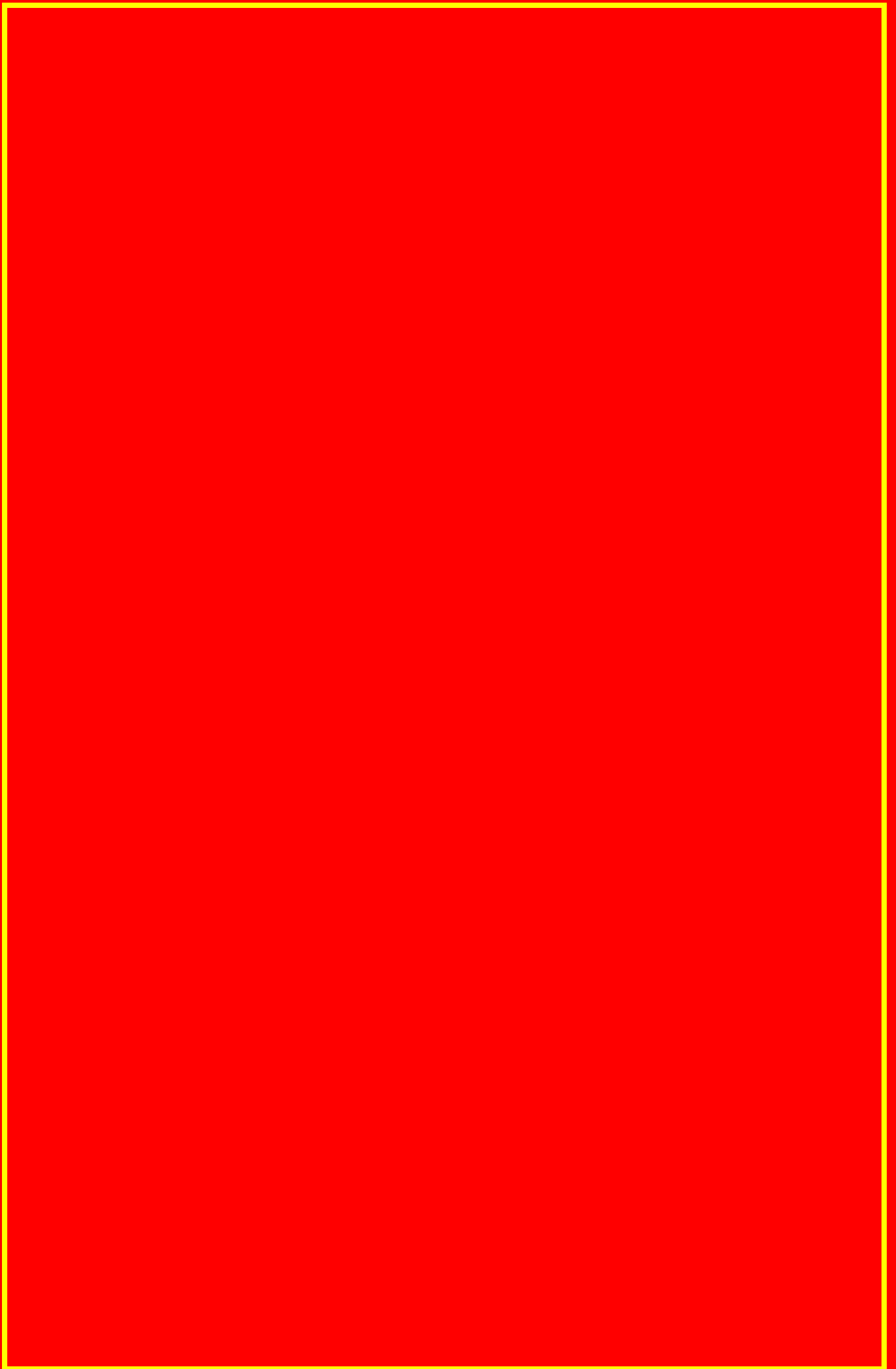
La musique, elle, doit s'écouter pour elle-même, elle demande du temps, exige une exclusivité dans ce siècle de gens pressés. La musique demande de la concentration et un attentif exercice de la mémoire ; elle s'évanouit quand on croyait la saisir. Le "fugitif" d'une musique en fait toute la magie. Ceux qui sont rebutés par l'implication de soi que la musique demande, ne peuvent accéder à son royaume : "C'est compliqué et dépassé !" disent – ils.

Ne faudrait-il pas plutôt dire que c'est raffiné et subtil, riche de la vie même et de ses infinies variations ; que c'est pour cela que la musique est un art difficile, exigeant, mais que ceux qui y accèdent sont les plus heureux.

L'Art ancien, celui qu'on trouve dans les musées allemands sous le nom de "Alte Meister" ne referme-t-il pas un savoir, une science dont on a parfois perdu les clés (les couleurs de Fra Angelico, de Botticelli, de Fragonard, le dessin de Leonardo, de Rembrandt, de Rubens...)?

Ce qu'on nomme « art » aujourd'hui se réduit fréquemment à une "idée" par œuvre, et même par artiste. On « étiquette » les œuvres. Dans les expositions, quelques minutes suffisent à faire le tour.

Alors, dites-moi : l'indicible, le murmure de l'âme, les mystères de l'univers qui hantent l'homme depuis la nuit des temps se sont-ils évanouis à jamais pour les habitants de la nouvelle Metropolis ?





**De la relation  
entre audition et vision  
dans la création  
en musique électroacoustique**

**10<sup>ème</sup> et 11<sup>ème</sup>  
Académies 2004 et 2005**

**© 2019 Christian Clozier**

## **Relations entre vision et audition en musique électroacoustique**

Je livre ici quelques réflexions succinctes sur mon expérience des relations entre audition et vision dans une perspective musicale. Le sujet est très vaste : il s'étend de ces relations durant le travail de composition à celles du son et de l'image dans un produit audio-visuel en passant par le rôle du « vu » par rapport à l' « entendu » par le public lors du concert.

Tout d'abord, des évidences s'imposent.

La musique reçoit depuis toujours le support de la vision pour exister :

- . dans l'apprentissage d'un instrument, la vision sert au repérage des notes sur l'instrument et dans l'apprentissage d'un morceau, à la lecture de la partition
- . au concert, regarder le musicien en train de jouer est une part traditionnellement importante de la réception de la musique par l'auditeur.

Pourtant je me souviens que mes professeurs m'ont toujours entraînée à ne pas regarder le clavier du piano en jouant, cela pour pouvoir mieux se concentrer sur la lecture de la partition et rendre indépendant de la mécanique des doigts, le jeu et l'interprétation.

L'utilisation de l'œil pour lire les notes sur la portée ressort d'automatismes acquis avec l'entraînement. En 1955 dans la classe de solfège du CNSM, l'entraînement à lire les notes consistait à dire les notes d'une mesure en lisant mentalement celles situées la mesure d'après. C'est le meilleur entraînement à l'anticipation dans l'action que je connaisse.

La musique occidentale a beaucoup développé l'importance de la partition. Mais une partition n'est jamais qu'une médiation, un code de transmission ; le musicien la lit et la joue ; une fois assimilée, elle n'a plus d'utilité pour l'essentiel, c'est-à-dire l'interprétation.

### **Pour le compositeur :**

Bien évidemment le dessin de l'écriture à la main des notes de la partition varie selon le compositeur. En musique contemporaine, le timbre devenant une composante importante de l'œuvre au détriment de la simple note, la partition s'est peu à peu affranchie des conventions d'écriture et de la barre de mesure jusqu'à prendre parfois des allures d'œuvre picturale.

( Les logiciels d'écriture sur l'ordinateur mettent fin à cette époque, ramenant insidieusement à une conformité dictatoriale la liberté d' « écriture » de la partition du XXe siècle).

En musique électroacoustique, distinguons deux époques : à l'époque analogique, l'œil n'était qu'un outil primaire servant seulement à guider les gestes : lancer les magnétos, être informé de l'arrivée des sons sur les têtes de lecture par les couleurs d'amorces de silence et les collants, contrôler le maniement des boutons sur les machines de traitements, guider le mouvement des doigts et mains sur les potentiomètres durant le mixage... Mais l'essentiel du travail du compositeur se passait dans la relation entre le geste manuel et le résultat sonore entendu sur les haut-parleurs. Avec l'arrivée du travail sur ordinateur, l'importance de la relation vision/audition a été bouleversée: ce ne sont plus des gestes qui, contrôlés par la vue, opèrent physiquement montage, traitement, mixage, mais l'œil qui commande dessine, meut et grave le son, via le déplacement d'une souris. L'action sur le son passe par leur repérage sur des lignes et des dessins graphiques, c'est-à-dire par le regard sur une représentation virtuelle du son, représentation réduite et formatée à deux dimensions. Dès lors, la vision des sons sur l'écran a tendance à influencer le contrôle sonore par les oreilles.

Alors que la musique électroacoustique est une musique de type orale, certains considèrent déjà le fichier ProTools du mixage comme la partition de l'œuvre, alors qu'il ne représente en aucune façon le résultat sonore que l'on entend et que sa finalité n'est que de pouvoir « reproduire » l'œuvre grâce à lui.

La représentation visuelle du son constitue en fait pour moi, un obstacle sérieux à l'écoute intérieure, à l'écoute concentrée sur le résultat sonore. Le compositeur doit lutter contre l'accoutumance à l'approximation, à la simplification pauvre et globalisante du son dans sa représentation sur l'écran. Cette représentation schématique peut, sans qu'il s'en aperçoive, influencer ses opérations: ainsi, on s'habitue aux clics électroniques qui se génèrent tout seul et ne se voient pas sur l'écran, on n'y prête plus attention; le travail de montage n'a plus la subtilité des coupes aux ciseaux quand l'écoute était concentrée sur le défilement de la bande sur la tête de lecture ralenti par la main ; au mixage, on perd beaucoup de subtilités dans les variations d'intensité des sons les uns par rapport aux autres parce que le dessin d'un volumegraph ne remplacera jamais la souplesse et le raffinement des gestes à la console; on perd beaucoup de raffinement dans les placements des sons dans l'espace musical parce que les traitements de son influant sur l'espace musical se font séparément et successivement, là où ils se faisaient en analogique simultanément, à l'oreille, car la connectique et la console analogiques le permettaient.

Pour finir, mon constat est celui-ci : j'ai gagné beaucoup à travailler avec l'ordinateur au niveau de l'éventail des traitements du son dont les logiciels sont plus nombreux et plus divers, mais j'ai perdu considérablement dans la maîtrise de la conduite de ma composition. Le mixage analogique était un moment crucial et passionnant à réaliser : ayant positionné sur les six magnétophones du studio Charybde de l'IMEB les bobines de pré-mixage, je déclenchais à volonté les sons (six en stéréo au maximum par mixage) depuis la console, je réalisais manuellement avec les potentiomètres les variations d'intensité relatives entre les sons, les positionnements dans l'espace de la composition et j'ajoutais et dosais la dernière touche de réverbération sur chaque voie de mixage, le tout en direct, en contrôlant le résultat par l'écoute sur les haut-parleurs.

Le mixage virtuel est, lui un exercice tout autre car il se fait progressivement : une multitude de sons sont représentés sur l'écran, avec pour seul repère de l'endroit que l'on est en train d'entendre, le curseur qui se déplace à travers des représentations horizontales et verticales. Sur l'écran, je vois une « forêt » graphique de ce que j'écoute au milieu de ce qui était avant l'endroit écouté, et de ce qui va venir. Je me sens toujours perturbée, à l'écoute du moment présent, par la vue de l'avenir de la composition « représentée » sur l'écran.

Quand le résultat n'est pas concluant, il est devenu très (trop) facile et rapide, avec la souris, de déplacer les sons, d'en ajouter d'autres sur des voies virtuellement représentées graphiquement, coupées en tronçons par la largeur de l'écran, puis de réécouter le résultat ... et de s'en contenter. Car mettre des sons ensemble, cela fait toujours « quelque chose ! » ... , et parfois quelque chose d'intéressant, mais est-ce vraiment conforme au projet initial, à une nécessité intérieure, à une volonté forte de création?

En comparant avec le travail en analogique, ce n'était évidemment pas du tout la même démarche. Une fois une opération faite sur la bande, il était difficile, souvent impossible de revenir en arrière. Par conséquent, toute intervention était longuement réfléchie, mûrie par l'obligation d'anticiper ses effets sonores sur le dessein général de l'œuvre, et fonction des contraintes résultant des techniques employées et des manières de contourner leurs limites. Il ne fallait jamais perdre de vue l'objectif final et cela conduisait le compositeur vers une forte cohésion de l'ensemble de la construction compositionnelle.

Je considère la vue comme un précieux sens qui m'aide à explorer le monde. C'est un enregistreur instantané des données du réel. Il est précieux pour reconnaître immédiatement les objets et se diriger parmi eux, mais est-ce le sens qui nous permet le contact le plus profond, le plus intime avec le monde ? J'ai fait à plusieurs reprises l'expérience du fait que l'ouïe, le toucher sont des sens qui m'ont permis de garder une mémoire bien plus longue et vivante d'un objet ou d'un être vivant que la photo ou le souvenir visuel.

Récemment, dans une réunion à laquelle j'assistais, mais où les personnes parlaient une langue que je ne comprenais pas, je me mis à regarder ailleurs, c'est-à-dire par la fenêtre, les feuilles d'un arbre. Je voyais qu'elles bougeaient avec le vent. Il me vint cette pensée : de là où je suis, je vois les feuilles, je les reconnais comme des feuilles d'arbre. C'est une information. Mais si j'étais dehors, je les entendrai bouger avec le vent. Et alors, je les percevrais bien autrement, bien plus intensément, je les ressentirais comme de l'intérieur de moi-même ! Elles existeraient vraiment pour moi .

En Occident, la vue a acquis une prédominance certaine sur les autres sens car il est le plus pratique, le plus synthétique des sens pour informer de la réalité. Les autres sens demandent plus de temps, plus de concentration ; mais le souvenir qu'ils laissent, et notamment celui sonore est plus riche et reste plus longtemps, une fois enregistré dans la mémoire. De plus, le souvenir sonore construit peu à peu une relation, sensible, affective et personnelle à chaque individu, avec le monde, un évènement, un objet, un être. C'est avec cette moisson de sons engrangée depuis l'enfance que se construisent l'imaginaire, la sensibilité, les émotions, le jardin secret de chacun d'entre nous. Nous, compositeurs de musique électroacoustique ayant la chance de pouvoir contrôler la réalisation de notre musique par l'écoute, ne nous laissons pas influencer par le retour de « l'écrit / vu » sur l'écran, simplificateur et perturbateur.

### **De la relation de la vision à l'audition pour le public.**

Dans les concerts, les auditeurs ordinaires se plaisent à regarder jouer les interprètes. (Nous vivons sous le dictat du spectaculaire. Pour émouvoir, la musique ne suffit plus, il faut recourir à des gestes du chef d'orchestre ou du soliste, de plus en plus théâtraux). Pourtant depuis toujours, les vrais mélomanes, au contraire ferment les yeux en concert car la vision les gêne pour se concentrer sur ce qu'ils écoutent.

On n'entend vraiment la musique que débarrassée de la vision, car on l'entend alors « de l'intérieur ».

L'absence d'évènements à regarder dans un concert électroacoustique est ressentie comme un manque, nous répète-t-on inlassablement.

Mais si l'on compare notre manière de vivre la musique avec celle d'autres continents culturels, qu'y a-t-il à regarder quand les frères Dagar, assis en tailleur, chantent un Raga, et que cela dure et dure ... ?

Pourtant les Hindous ne ressentent pas ce manque de spectacle comme préjudiciable à leur amour de la musique indienne ; ils sont concentrés sur le développement du Raga et suivent intensément les variations de la progression harmonique du Raga.

En revanche, en Occident, on va toujours plus vers le spectaculaire pour faire recette : la mise en scène des opéras est une débauche de décors, de machines, d'effets lumière ... est-ce réellement au bénéfice de la musique ?

Les concerts de musique électroacoustique me plaisent justement parce que je peux entrer dans ce royaume et écouter la musique dans sa vraie grandeur : qualité du système de diffusion, résonance dans un grand espace, salle de concert ou lieu de plein air, et cela avec d'autres.

Depuis 15 ans Christian Clozier et moi-même, nous nous sommes opposés à la tendance presque générale aujourd'hui, à rajouter des danseurs, des images, des « halos » colorés et mouvants durant les concerts de musique électroacoustique. Croire que les images faciliteront l'accès du public à la musique est un leurre. Cette distraction de l'œil aboutit, quelle que soit la beauté et la force de la musique, à ce que celle-ci passe au second plan. Elle a pour résultat une baisse de qualité de l'écoute des auditeurs. L'œil prend toujours le pas sur l'oreille.

Le malheur est plutôt que les moyens de diffusion sont très souvent inférieurs à ceux de la projection dans les salles. Cela est souvent dû à la faiblesse des compositeurs qui ne sont pas assez exigeants sur les moyens de diffusion de concert auprès des organisateurs, mais aussi au manque quasi systématique de crédit pour l'achat de haut-parleurs de qualité lors de l'équipement des salles. La France, à cet égard, fait figure d'exception.

Christian Clozier a consacré une grande partie de son énergie à réaliser un système de diffusion pour la musique électroacoustique qui permet de déployer toute la magnificence du son et d'interpréter la musique en vraie grandeur, dans l'espace de la salle. Alors, point n'est besoin d'images ; les sensations sonores, la présence de la musique qu'on a l'impression presque de « toucher de l'oreille » emplissent largement le corps et l'esprit.

### **Disciplines artistiques réunissant son et image :**

Le travail d'alliance de la musique avec des images dans une production audiovisuelle est une toute autre question. Le choix des musiques, la qualité de la bande son dans un film sont capitaux comme éléments participant à la réalisation. Ainsi les bandes son et musique des films de Dreyer, Eisenstein, Tati, Kubrick, Visconti, Kusturica, et bien d'autres font partie intégrante de leurs oeuvres. Mais dans ces cas, la musique est au coeur du projet cinématographique, et non placage tonitruant comme dans la majorité des films hollywoodiens d'aujourd'hui.

La création de spectacles musicaux alliant différentes formes contemporaines d'expression artistique s'est beaucoup développée depuis les années 70. Musique électroacoustique, musique instrumentale en direct, acteurs, chanteurs, murs d'images, vidéo, lumière, parfums ..., parfois dans plusieurs salles que le spectateur visite tout à tour, déroulent leur concours à l'évènement, sollicitant les sens et la participation active du spectateur. Chaque approche du genre multimédia est différente selon le projet.

Le Festival « Synthèse » dont Christian Clozier et moi-même assurons la direction depuis 36 années, a été le premier à programmer régulièrement ce type de spectacle : les spectacles musicaux de Clozier, Riedl, Kauffman, Hanson ..., innovants dans les années 70 ont été suivis de beaucoup d'autres.

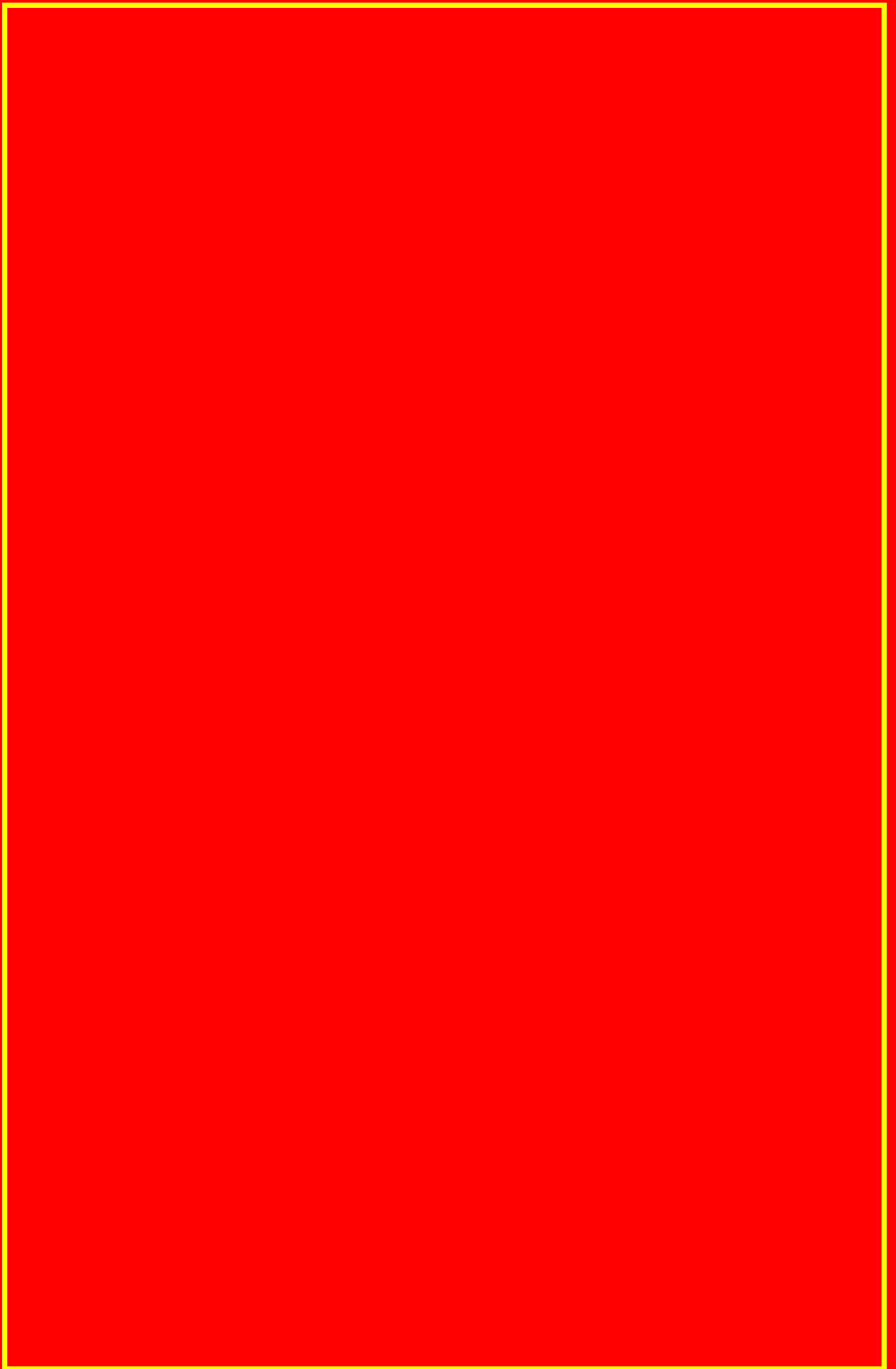
Christian Clozier a commencé dès 1971 à réaliser des spectacles où autour de la musique, il déployait sur plusieurs pistes d'une sorte de « cirque américain », acteurs, projections de diapositives et de films (opéra “ A Vie “ 1971, “ les Saisons “1972, “ Sonolourde “ 1973, ...). Avec « Sonolourde » il inaugura un type de spectacle de plein air destiné à un public large : il fit graviter autour de la musique électroacoustique, feux d'artifice, acteur muet, dessins en direct rétroprojectés, décors naturels, films, lumières et même des haut- parleurs (HF) suspendus dans l'air à des ballons et faisant des circuits sur l'eau dans des barques. En 1986, il étendit le concept, en ayant recours à des moyens techniques encore plus spectaculaires (lasers, images géantes, projecteurs de lumière télécommandés, pyrotechnie) pour des spectacles de plein air devant des monuments prestigieux tels Chambord, Versailles, Venise...

C'est ainsi que sa musique électroacoustique emplissant ces lieux magnifiques, devenait pour un soir une expression musicale majeure pour les milliers de spectateurs qui l'acclamaient.

Donc la musique électroacoustique peut être appréciée du grand public ?

Ceci nous ramène pour une part aux réflexions que j'ai exprimées au début de l'article, et aussi au thème de l'année précédente, à un aspect de la question des relations avec le public.

Je laisse au lecteur le soin de tirer lui-même ses conclusions.



**Le Timbre  
en  
musique électroacoustique**

**Question annexe :  
une définition  
de la musique électroacoustique**

**12<sup>ème</sup> / 13<sup>ème</sup> Académie 2006 / 2007**

## **Le Timbre, vibration/couleur du son, palpitation/teinte de l'univers.**

Pour l'être humain, la perception du timbre est avec celle de la couleur, le moyen sensible le plus direct pour entrer en relation avec l'univers. Il précède même la perception de la couleur pour le nouveau-né pour lequel l'ouïe et l'odorat sont les sens les plus activés durant les premiers jours : le timbre de la voix de la mère et son odeur. Plus tard, force est de constater que d'un son, l'oreille retient plus le timbre que la forme, bien que cela aille de pair. Si on interroge une personne, il ne vous parlera d'abord que du timbre d'un son et de sa couleur.

Ce n'est pas seulement parce que c'est le plus sûr moyen d'identifier l'origine du son. C'est aussi que le timbre des sons procure pour les humains de grandes sensations de plaisir auditif mais aussi corporels et les plongent dans des états émotionnels divers et profonds qui leur semblent les aider à s'évader du réel et ouvrir sur l'imaginaire. Ainsi en va-t-il depuis des milliers d'années du plaisir de l'homme à écouter le son de l'eau, du vent, des oiseaux, des cloches... C'est le mystère de la mise en vibration d'une chose qu'absorbe l'oreille humaine qui la transforme en résonance à l'intérieur de sa tête et plonge l'auditeur dans la fascination d'un monde intérieur sonore dans un espace fabriqué par son imaginaire, espace qui pour autant qu'il soit infini n'est pas descriptible.

Si les musiques instrumentales sont basées sur des systèmes d'échelle de tons, base de constructions expressives et transducteurs d'émotion, le timbre est fondamental dans le discours de la musique électroacoustique, car libérée des contraintes et limites des instruments, cette musique a fait redécouvrir aux hommes l'infini des sonorités et leur pouvoir expressif plongeant ses ramifications dans les sensations, émotions et aussi les réactions plus instinctives et plus irrationnelles.

La libération du carcan des timbres des instruments comme matérialisation du son musical, les possibilités de mettre en relation et en confrontation toutes les sonorités acoustiques et d'en créer de nouvelles a donné naissance à un nouvel élan pour l'imagination des musiciens qui se sont alors affranchis des sons harmoniques et qui ont fait entrer dans leur création des sonorités toutes différentes, parfois ressenties comme terrifiantes et repoussantes, mais qui ont sorti la musique de son rôle de ronronnement tiède divertissant et l'ont ancré plus fortement dans nos esprits comme moyen de se confronter avec d'une part les apparences multiples et de l'autre, l'insaisissable, l'insondable de soi-même et de l'univers.

La musique classique a inventorié les hauteurs, la musique électroacoustique inventorie les timbres sans se lasser, bien que les limites de ses découverts soient déjà perceptibles. Si on repasse en vue ces champs défrichés depuis près d'un siècle, il y eut d'abord la découverte de la voix et de ses productions énormes, puis celle de la richesse des corps sonores résonnants, celles des sons naturels et leur splendeur, puis la passion de créer artificiellement des sons de synthèse et maintenant la fascination pour les transformations des sonorités par les traitements informatiques, intervention sur et modification du tissu, de la matière, la forme, la longueur, l'enrichissement et fusions ou croisement de sons ...

Cette exploration de l'être sonore et des déclinaisons que le compositeur peut opérer est très riche de possibilités. Cette situation comme celle de l'assemblage de sons entre eux dans une composition débouche sur la nécessité d'un classement, d'une description des sons, la naissance d'un vocabulaire pour l'analyse, outil de mémorisation et de maniement dans le travail de mixage (que ce fut avec les bobineaux en analogique, ou des fichiers sons en informatique musical).



Pierre Schaeffer fut le premier à tenter ce travail, mais bien que la démarche fut juste, elle fut restreinte à priori par les limites qu'il mit à l'observation des sons. Obsédé par l'idée de reconstituer un nouveau solfège pouvant déboucher sur un code universel, il restreint les êtres sonores dans leur durée à « l'objet convenable », de même calibre et volontairement extrait de son contexte environnemental, pour en faire un objet neutre à observer, sans référence à son origine et comme sous microscope.

Or dans la nature, il n'existe pas de sons isolés et par ailleurs, isoler un son revient à lui faire devenir formolé, enlever sa propre vie. Par ailleurs, réduire les sons utilisables en musique électroacoustique, à des sons « abstraits », enlevait toute liberté à cette musique d'exploiter les différents niveaux de perception des sons et le subtil équilibre entre les critères de son et ceux de signifiant. Désormais, la règle schaefferienne conduisait à enfilez des perles sonores dans un collier à nouveaux coloris.

Cette théorie a permis une première approche de nouveaux critères applicables aux sons et bien que pour moi, elle s'arrêtait en chemin, le *Traité des objets musicaux* eut un grand retentissement dans le monde et fut repris par beaucoup de compositeurs qui s'en réclamèrent, de près ou de loin.

A Bourges, nous voulions nous écarter de cette voie et partir sur d'autres chemins plus vastes. Même si nous avons tous les quatre, Boeswillwald, Clozier, Savouret et moi-même, participé à de longues discussions et échanges de vue sur ce point, j'affirme que celui qui a consacré le plus de temps à réfléchir sur une nouvelle approche du son électroacoustique et de ses spécificités est Christian Clozier. Ces analyses lui ont aussi servi à fonder les bases de la pédagogie Gmebogosse. La *Cartographie sonore* qu'il développe depuis 1973 n'a cessé d'évoluer avec le temps. Les jeux mis au point depuis 1973 sont issus de cette réflexion, même si les enfants depuis la maternelle s'exercent à ses jeux pour affiner leurs oreilles en n'utilisant qu'une partie de ses richesses de qualification définies par Clozier. Le but est de leur faire prendre conscience des variations possibles des critères sonores, et non de figer des termes sous leur écoute.

Car précisément, Christian Clozier analyse le son en termes généraux et comparatifs. Il fait un classement à partir de 4 familles de sons et de trois paramètres sonores considérés comme déterminants en musique électroacoustique: timbre, temps, espace. Leur analyse perceptive et celle des sous-groupes à l'intérieur de ces trois paramètres principaux n'ont rien à voir avec les notions traditionnelles. Il ne s'est pas enfermé dans des sons destinés à démontrer ses théories et observations.

Il procède par comparaison entre divers sons pour faire émerger une qualification sonore et ses variations, progressions ou oppositions; il ne démontre jamais un critère par sa mise en évidence à l'aide d'un son donné comme référence, car il est impossible d'isoler un critère dans une entité sonore.

L'observation des variations des paramètres sonores et des critères retenus dans ces paramètres lui a permis de développer ses premiers tableaux datant de 1973. Il avait dans un premier temps étudié, comme Schaeffer, le son « homogène » ; par la suite, il a étudié une deuxième cartographie, celle du son qui varie au cours de sa production; mais réfléchissant à la spécificité d'une écoute électroacoustique du son, il a observé des spécificités de critères propres à un son enregistré et traité par l'électroacoustique, par rapport à l'original enregistré tel quel. Enfin, il a observé de nouvelles qualifications de perception lorsqu'un son est écouté non isolé, mais au milieu d'autres. Ainsi il établit une carte de navigation qui va du son naturel acoustique au son électroacoustique analysé comme porteur de potentiel musical. Je ne voudrai pas aller plus loin dans cette relation, considérant que c'est Clozier qui en parlera mieux que moi.

Je continuerai sur un tout autre sujet par rapport au timbre.

En musique classique, on a assimilé les sonorités consonantes comme représentatives du beau et de l'agréable, et le dissonant, le bruyant comme une sensation désagréable qui repousse la qualification de beau.

Or à ma connaissance, on a toujours considéré le son de la mer comme le plus magnifique et celui du téléphone comme bien ennuyeux.

Ainsi je pense que le timbre ne prend sa véritable importance et sa plénitude que mis en forme, en espace, en mouvement dans la durée de sa vie dans le lieu de concert. Ce qu'on observe alors dans un premier temps, ce sont ses caractéristiques et variances dans les domaines de clarté, opacité, légèreté, densité, douceur, dureté, brillance, caractère sombre, largeur, stridence, noblesse, richesse, étroitesse ... , mais ce qui fascine et ce qu'on retient vraiment d'une musique à travers ses timbres, ce sont durant son déroulement, ses reflets changeants, ses matières chatoyantes, ses émergences fugitives, ses friselis d'harmoniques, ses alliages étonnants, sa fraîcheur naïve, son étendue déployée (à la suédoise), ses oppositions grave-aigu fascinantes (à la japonaise), la profondeur magique de ses résonances (tel le son du oud), la pesanteur de ses graves, le vertige de ses chutes, l'ivresse de ses ascendances, la diversité de ses multiples apparences dans les points de l'espace musical que les timbres sonores délimitent dans leur ensemble, ses surprenantes possibilités caméléon de fusions, de mutations quand un timbre est croisé avec un autre, par un autre ...

Le mystère des modulations expressives par le timbre traité est infini. La révélation de la profondeur du phénomène me saisit dans les citations de fragments musicaux traités de ma musique "Dessus La Mer", "Mer" de Debussy, "Ondine" de Ravel, "Love me tender".

Je pourrais citer quelques moments privilégiés de ma vie où j'ai écouté des musiques (électroacoustiques), immergée dans les sonorités musicales et voyageant dans un monde inconnu, immense et merveilleux. Il est de rares moments où il nous est possible de quitter le monde des apparences pour entrer dans un monde autre que celui de notre existence, un monde intemporel et palpitant, celui de l'art.

Seul l'exercice spirituel et la contemplation d'un chef d'œuvre permettent ces confrontations. Divers facteurs doivent être réunis, en particulier lieu et environnement qui s'y prêtent, disponibilité de celui qui contemple, état psychologique en phase avec le projet artistique. Ces conditions ne sont réunies qu'exceptionnellement.

C'est alors le choc, l'éblouissement, l'état de grâce, le contact avec « l'absolu ».

the *Journal of Applied Behavior Analysis* (1974), and the *Journal of Experimental Psychology* (1975).

These journals are among the most prominent in the field of behavior analysis, and their inclusion in the list of sources for this review is a reflection of their importance.

The following table provides a summary of the key findings and conclusions from the reviewed literature.

The first column of the table lists the author(s) and year of publication, while the second column provides a brief description of the study's focus.

The third column summarizes the main findings of the study, and the fourth column provides a brief conclusion or interpretation of the results.

The following table provides a summary of the key findings and conclusions from the reviewed literature.

The first column of the table lists the author(s) and year of publication, while the second column provides a brief description of the study's focus.

The third column summarizes the main findings of the study, and the fourth column provides a brief conclusion or interpretation of the results.

The following table provides a summary of the key findings and conclusions from the reviewed literature.

The first column of the table lists the author(s) and year of publication, while the second column provides a brief description of the study's focus.

The third column summarizes the main findings of the study, and the fourth column provides a brief conclusion or interpretation of the results.

The following table provides a summary of the key findings and conclusions from the reviewed literature.

The first column of the table lists the author(s) and year of publication, while the second column provides a brief description of the study's focus.

The third column summarizes the main findings of the study, and the fourth column provides a brief conclusion or interpretation of the results.

The following table provides a summary of the key findings and conclusions from the reviewed literature.

The first column of the table lists the author(s) and year of publication, while the second column provides a brief description of the study's focus.

The third column summarizes the main findings of the study, and the fourth column provides a brief conclusion or interpretation of the results.