

**Écrits**

**traitant de la Musique en général  
de l'Expérimentale et de l'Électroacoustique  
en particulier**

**de**

**Françoise BARRIÈRE**

**publiés de**

**de 1995 à 2016**

**© 2019 Françoise Barrière**



# ÉPITOMÉ et COMPENDIUM

de Françoise BARRIÈRE

## Table

Épitomé des textes à  
l'Académie Internationale de Musique Électroacoustique de Bourges  
1995 à 2006  
p 3 à p 53

Compendium diachronique  
de textes en diverses publications  
1993 à 2016  
p 55 à p 96

Survol en photos  
p 97 à p 102

**Épitomé des Textes de**

**Françoise Barrière**

**à**

**l'Académie Internationale de Musique**

**Électroacoustique de Bourges**

**1995 à 2006**

**© 2019 Françoise Barrière**

## Textes

Sommaire	P	04
Réflexions sur la musique électroacoustique aujourd'hui et ses perspectives "Question annexe : une définition de la musique électroacoustique" - 1995	P	05
Réflexions libres sur l'analyse en musique électroacoustique - 1996	P	06
La diffusion, stade ultime de la composition – 1997	P	20
Lettre à M... Ballade nostalgique, un brin boudeuse dans les arcanes de la musique - 1998	P	28
Notes brèves sur le temps en musique électroacoustique - 1999/2000	P	35
Qui écoute et qu'écoute-t-il ? - 2002/2003	P	38
Relations entre vision et audition en musique électroacoustique 2004/2005	P	45
Le Temps en musique électroacoustique - 2006/2007	P	50
Compendium diachronique	p	55

**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 avait 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 "experiments". 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 Mésel 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'oeuvre 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 leurre 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>è</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>è</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 bruiteux 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 ».

...and the fact that the system is not yet fully operational, the Commission has decided to postpone the start of the first phase of the programme until 1999.

The Commission has also decided to postpone the start of the second phase of the programme until 2000.

The Commission has also decided to postpone the start of the third phase of the programme until 2001.

The Commission has also decided to postpone the start of the fourth phase of the programme until 2002.

The Commission has also decided to postpone the start of the fifth phase of the programme until 2003.

The Commission has also decided to postpone the start of the sixth phase of the programme until 2004.

The Commission has also decided to postpone the start of the seventh phase of the programme until 2005.

The Commission has also decided to postpone the start of the eighth phase of the programme until 2006.

The Commission has also decided to postpone the start of the ninth phase of the programme until 2007.

The Commission has also decided to postpone the start of the tenth phase of the programme until 2008.

The Commission has also decided to postpone the start of the eleventh phase of the programme until 2009.

The Commission has also decided to postpone the start of the twelfth phase of the programme until 2010.

The Commission has also decided to postpone the start of the thirteenth phase of the programme until 2011.

The Commission has also decided to postpone the start of the fourteenth phase of the programme until 2012.

The Commission has also decided to postpone the start of the fifteenth phase of the programme until 2013.

The Commission has also decided to postpone the start of the sixteenth phase of the programme until 2014.

The Commission has also decided to postpone the start of the seventeenth phase of the programme until 2015.

**Compendium diachronique  
de textes en diverses publications**

**de Françoise Barrière**

**1993 à 2016**

## Textes

Compendium diachronique		p 55
Sommaire		p 56
De Bourges : un paysage complexe et nuancé	1993	p 57
Où en est la Musique Électroacoustique aujourd'hui ?	2003	p 65
Pierre Schaeffer, tel que je le vécus,	2008	p 73
Internet et la musique électroacoustique	2008	p 77
Vers une symbolique des sons	2014	p 81
Une seconde naissance	2016	p 89
Présentation de Françoise Barrière Commentaire par Geneviève Mathon	2018	p 93
Images		p 97
Fin		p 102

**De Bourges :  
un paysage complexe et nuancé**

**1993**

## De Bourges : un paysage complexe et nuancé

J'ai cru tout d'abord que décrire les caractéristiques de la musique québécoise serait chose facile. Durant les vingt-deux ans d'activité du Groupe de musique expérimentale de Bourges (GMEB), j'en ai beaucoup écouté dans les jurys de concours et programmé chaque année aux Festivals internationaux de musique expérimentale de Bourges, «Synthèse»; nos liens amicaux avec les collègues, nos activités de formation et nos tournées de concerts au Canada m'ont permis d'échanger des informations, de vivre des situations qui ont formé mon opinion.

Le premier aspect qui m'a frappée est l'existence d'un réel fossé entre les compositeurs francophones et anglophones, fossé qui se manifeste par des différences notables entre les styles musicaux, les manières d'aborder les instruments électroacoustiques, les méthodes de travail en studio. Cet état de choses provoqué par la coexistence au Québec de deux cultures, l'une historiquement attachée à ses racines françaises, l'autre anglo-saxonne, se manifeste par deux optiques, deux attitudes face à la création musicale électroacoustique :

l'une travaille à l'épanouissement d'un art des sons, la quête d'un style ayant pour fondement la recherche d'une «alchimie sonore»;

l'autre est traditionnellement tournée vers le développement de la technologie et les expérimentations musicales directement issues des performances techniques des machines.

Pourtant, aujourd'hui, à écouter les oeuvres récentes et réécouter d'autres plus anciennes, ces certitudes ont été quelque peu gommées pour faire place à un paysage beaucoup plus complexe et nuancé. Je suis obligée de faire un retour en arrière dans l'histoire pour mieux en comprendre les sources. Par ailleurs, ne vivant pas moi-même au Québec, je ne saurais que donner ici un témoignage à travers les événements auxquels le Groupe de musique expérimentale de Bourges et moi-même (qui, avec Christian Clozier, en assure la direction depuis sa fondation) avons été mêlés, voire, pour certains, que nous avons suscités.

Mes premiers contacts avec des musiciens québécois ont eu lieu à Paris où, en octobre 1968, s'ouvrait la première classe d'électroacoustique au Conservatoire national supérieur de musique (CNSM) de Paris, conduite par Pierre Schaeffer. Ils étaient trois du Québec à s'être inscrits ainsi qu'au stage GRM : Micheline Coulombe Saint-Marcoux aujourd'hui disparue, Marcelle Deschênes et un jeune compositeur dont nous n'avons bientôt plus entendu parler, Richard Grégoire. (Il fait aujourd'hui de la musique commerciale.) Marcelle Deschênes ne resta que quelques mois, sans doute déçue par un enseignement trop sectaire. Restait seule durant deux ans Micheline Coulombe Saint-Marcoux qui pouvait mener à Paris une double activité : étudiante en musique électroacoustique et compositrice de musique instrumentale contemporaine (écrivant et se faisant jouer aussi bien à Montréal qu'à Paris). Je suivais peu la situation québécoise à cette époque, et c'est seulement cinq ans plus tard, lorsque nous accueillîmes à Bourges comme stagiaires professionnels deux compositeurs de la génération suivante, d'abord Philippe Ménard (qui demeura quatre années à Bourges et collabora aux travaux du GMEB) puis Yves Daoust (qui suivit deux ans un stage professionnel), que je connus mieux les difficultés que rencontrait la musique électroacoustique pour s'imposer dans les milieux musicaux professionnels francophones de Montréal.

Alors que la musique contemporaine canadienne, brillamment représentée d'ailleurs par le Québec, était bien soutenue par les autorités officielles (le Conseil des arts distribue de nombreuses commandes, bourses et aides diverses aux compositeurs), la musique électroacoustique faisait figure de parent pauvre et souffrait des réticences non dissimulées de personnes influentes.

Les milieux dirigeants de la musique instrumentale contemporaine étaient alors empreints de sectarisme, la toute-puissante SMCQ (Société de Musique Contemporaine du Québec) méprisait ouvertement la musique électroacoustique à laquelle elle ne réservait dans les programmes de sa saison de concerts qu'une maigre part, avec des moyens de diffusion totalement insuffisants par rapport aux œuvres pour orchestre. Ce fait était d'autant plus regrettable que ces concerts de qualité étaient fort animés et archi-combles. Micheline Coulombe Saint-Marcoux, elle seule, en raison de sa notoriété de compositeur pour orchestre, réussissait à créer quelques pièces mixtes; enseignant l'écriture au Conservatoire de musique de Montréal, elle y obtint l'installation d'un studio embryonnaire. Elle souffrit moins que d'autres de l'exclusion des musiques électroacoustiques et du mauvais accueil de la critique.

En 1978, après un long séjour à Bourges, Philippe Ménard, de retour à Montréal, eut la chance d'obtenir tout de suite un poste au Département des communications de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Encouragé par son expérience des activités de diffusion acquise au côté du GMEB, il fonda l'ACREQ avec quelques collègues aussi décidés que lui à changer la situation : Marcelle Deschênes, Yves Daoust, Michel Longtin, Pierre Trochu. Ils lancèrent leur première saison de concerts grâce au Circuit CIME (Circuit international des musiques électroacoustiques) que nous avons mis en place durant les Journées d'étude internationale de musique électroacoustique de Bourges. Ce circuit permettait l'échange de sept programmes musicaux entre des compositeurs chargés de concerts dans neuf pays d'Europe et d'Amérique et qui avaient chacun constitué leur propre programme national : Belgique, Canada, Danemark, États-Unis, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Suède, Yougoslavie. En 1979, Ménard organisa avec ses collègues B. Buxton et D. Keane une tournée de concerts du GMEB qui nous mena à Toronto, Kingston, Québec et Montréal (pour cette ville, manifestations organisées par l'ACREQ). Nous donnions dans cette dernière ville le concert dans le cadre de la saison musicale de la SMCQ, salle Pollack, et sur le Gmebaphone. Cet ensemble de diffusion musicale électroacoustique, conçu par Christian Clozier et présenté en concert la première fois au Festival de Bourges 1973 (précédant en cela d'un an l'Acousmonium du GRM, Bayle ayant assisté au concert du festival), était révolutionnaire par rapport aux installations de concert électroacoustique de l'époque (la norme était un haut-parleur aux quatre coins d'une salle de concert). C'était donc une grande première au Québec. Nous avons apporté la console du Gmebaphone ainsi que quelques haut-parleurs spécialisés en bande passante, mais non point les amplificateurs et les haut-parleurs large bande. Nous vîmes et subîmes de près les problèmes entraînés par la location de matériel de sonorisation chez des prestataires de service pour concerts rock qui ne comprenaient nullement nos exigences, nos demandes, nos doléances : mauvaise qualité des haut-parleurs et mauvaise définition, bruit des ventilateurs d'amplificateurs... Hélas! c'était l'ordinaire des concerts de musique électroacoustique canadiens à l'époque!

En 1992, la situation est bien différente. Le combat persévérant de l'ACREQ a porté ses fruits. Ses actions ne sont pas seulement le résultat de ce que pouvait faire la petite équipe résolue mais bienveillante des débuts : l'adhésion de nombreux compositeurs, la réalisation annuelle de séries de concerts pour lesquelles cette équipe s'est dotée de

moyens de diffusion spécifiques et surtout le Printemps électroacoustique de Montréal, où une large programmation canadienne et internationale est réalisée, tout cela a concouru à asseoir l'importance de l'association et conféré définitivement sa légitimité à la musique électroacoustique au Québec.

Nouveau flash-back. En 1978, Marcelle Deschênes, que j'avais perdue de vue depuis longtemps, envoya au Concours de Bourges sa pièce " Moll, opéra Lilliput pour six roches molles". Elle obtint brillamment le premier prix de musique électroacoustique mixte. L'œuvre rompait totalement avec le style des musiques mixtes ; la fusion si réussie des instruments et de la bande contredisait l'usage généralisé de l'électroacoustique comme accompagnement décoratif des instruments, le mariage heureux de sons de nature enregistrés, de sons électroniques et instrumentaux bousculait d'autres interdits propres cette fois aux conceptions en vigueur chez certains électroacousticiens. Moll reste encore aujourd'hui pour moi magique avec sa fraîcheur, son humour, sa poésie, sa finesse. Mais d'où arrivait Marcelle Deschênes pour s'imposer ainsi dans le paysage international du concours ? Le Festival international de Bourges nous permettait d'effectuer chaque année un bilan de l'évolution esthétique et technique de la création électroacoustique ; or elle n'y avait pas figuré pendant sept ans ! Peu après, elle obtint un poste de professeure de composition électroacoustique à l'Université de Montréal. Marcelle Deschênes et Francis Dhomont, engagé un peu plus tard à titre de chargé de cours, ont été particulièrement importants dans le lent processus d'éclosion d'une brillante école québécoise francophone. Celle-ci réunit nombre de leurs anciens étudiants qui, comme eux, ont obtenu des récompenses aux Concours de Bourges de ces dix dernières années, tels André-Luc Desjardins, Gilles Gobeil, Robert Normandeau, Mario Rodrigue, Stéphane Roy et d'autres encore.

Et puisqu'il est question de pédagogie, je ne voudrais pas oublier de mentionner la qualité de celle d'Yves Daoust aux studios des Conservatoires de musique de Montréal et Québec ; bien que la classe d'électroacoustique n'y soit pas reconnue comme une discipline principale, son enseignement a compté dans la formation des jeunes compositeurs comme Serge Arcuri, Jacques Tremblay, Marc Tremblay, Yves Potvin...

Les Journées nationales québécoises au Festival international de musique expérimentale de Bourges 1981 devaient tracer un portrait assez fidèle de ces pistes par la suite confirmées. Nous y vîmes les Mimes Omnibus, qui, comme cela s'est toujours fait sympathiquement au Québec entre les artistes du théâtre, de la danse et des arts visuels et les musiciens, avaient collaboré pour leur spectacle avec Bernard Bonnier, ancien assistant de Pierre Henry. Marcelle Deschênes, elle, créait son "OpéooooAH" ! Elle avait totalement changé de style ; travaillant avec des musiciens proches ou influencés par le rock, les Mimes Electriques, Raoul Duguay, Jean Corriveau et Alain Thibault, son spectacle déchaîna la controverse en raison notamment du niveau sonore exagéré des haut-parleurs (dans une salle peu adaptée et habituée à un tel ouragan de son), de l'épais et permanent mur sonore nappé par la bande. En avance sur l'époque, elle développait un style musical à base de sonorités électriques, trames monolithiques, timbres de bruit blanc, retour à la tonalité.

Philippe Ménard s'engageait résolument dans la musique électroacoustique en direct sur scène avec son Electro-Show, sorte de théâtre musical un brin humoristique, un brin iconoclaste où il oeuvrait seul avec des moyens quelque peu artisanaux. Il a continué dans cette voie par la suite, avec les DX7 et autres boîtes à effets, moyens certes beaucoup plus adaptés au propos.

Le dernier jour de ces Journées nationales québécoises, on entendit "Sous le regard d'un soleil noir" de Francis Dhomont, qui venait d'être primé au Concours de Bourges (j'y

reviendrai ultérieurement), ainsi qu'une performance de Paul Gauthier bien dans la tradition des musiques réalisées par des plasticiens : happening-provocation-art sonore brut.

On peut remarquer que de ces Journées nationales québécoises, les anglophones étaient complètement absents. Bien que la coupure entre les deux communautés fût à cette époque plus radicale, cette absence tenait au fait que le GMEB avait programmé deux ans auparavant une Journée nationale canadienne consacrée aux compositeurs de Toronto et de Vancouver.

Au festival de 1981, Yves Daoust avait également créé dans le concert du GMEB sa musique "La Gomme", réalisée dans nos studios. Après son séjour d'étude en France, il était retourné travailler à l'Office national du film, passionné par le rapport image/son, s'engageant dans la voie tracée par les grands pionniers canadiens en ce domaine que furent le cinéaste McLaren et le compositeur Maurice Blackburn. Puis, soudain, retournant à la musique pure, Yves Daoust composa "Quatuor", avec lequel il remporta à la fois le premier Prix de musique électroacoustique analogique et le prix CIME au Concours de Bourges 1980. Quelle magnifique pièce, forme contrastante où l'auditeur est immédiatement saisi par la tension extrême de ces sons de cordes traités et étendus par les vertus de l'électroacoustique ! J'ai souvent pensé en écoutant cette œuvre qu'il s'agissait de l'essence même du quatuor, de la résurrection des sonorités propres au quatuor à cordes, de celles qu'on aurait oubliées et qui apparaîtraient transfigurées grâce aux traitements en studio. Mais peut-être s'agit-il d'un adieu à un type de musique en voie de disparition?

J'ai dit en commençant qu'il était un peu trop facile de séparer les deux mondes coexistant à Montréal, francophone et anglophone. Je n'ai parlé jusqu'à présent que des compositeurs francophones. Voyons un peu maintenant de l'autre côté, du côté anglophone, et cela toujours à travers les œuvres envoyées au Concours de Bourges ou jouées au Festival, souvenirs auxquels j'ajoute l'éclairage donné par une récente visite au Studio de l'université McGill.

Les origines de la musique électroacoustique enseignée et réalisée à McGill semblent bien différentes, et sur le plan esthétique, et sur le plan technique. Inauguré par István Anhalt en 1965, le studio fut d'abord célèbre par la présence des instruments de Hugh Le Caine, génial inventeur et pionnier électroacousticien. L'enseignement était dispensé par Alcides Lanza et Bengt Hambraeus. Techniquement, le studio de McGill a toujours été, semble-t-il, le mieux équipé et le plus performant des studios montréalais. Le suivi des techniques nouvelles, spécialement en matière de génération électronique, a toujours été bien assuré en leur temps: synthétiseurs EMS et Moog, Synclavier et, récemment, mise en œuvre par Bruce Pennycook de programmes musicaux sur les ordinateurs Next et Macintosh et de nouveaux instruments MIDI. Cet excellent équipement a attiré sans cesse de nombreux étudiants.

Esthétiquement, les musiques sorties de McGill me semblent guidées par deux courants : pour le premier, un parfum de musique contemporaine, entendez par là qu'on reconnaît l'influence de l'écriture instrumentale appliquée au médium électronique. Du reste, la floraison de musiques mixtes appuie cette thèse. Pour le second, je relève la prédominance très anglo-saxonne de compositions construites plus directement à partir du déroulement d'un processus technique que sur les intentions musicales.

Prenons par exemple une musique de la décade 1970, Tides de Bengt Hambraeus (1975), au projet musical intéressant et ambitieux; elle n'échappe malheureusement pas à cette impression. Les sons électroniques ne sont pas assez vivants, les dynamiques encore trop fixes: aussi l'impression d'océan n'est-elle pas vraiment réussie.

Que de musiques réalisées à McGill reçues au Concours témoignaient d'une bonne technicité mais péchaient par l'audition trop flagrante et trop directe du processus de génération musicale, par une insuffisance de recul par rapport aux moyens techniques. Ces réserves ne me font pas oublier que le studio McGill a toujours été très performant et que l'enseignement qui y est donné n'est pas limité à la transmission de simples connaissances techniques. Alcides Lanza, qui y enseigne toujours, dès "Ekphonesis IV" (1971) réussissait une oeuvre où de belles matières électroniques de type orchestral étaient modelées par les techniques classiques des traitements du son. Avec les moyens MIDI, plus récemment, il a continué en ce sens dans ses "Arghanum".

Pour en revenir à mon premier propos, je parlerai maintenant d'autres réalisations intéressantes faites à l'université McGill qui tendent à gommer cette idée de voies parallèles francophone et anglophone. C'est à McGill que Michel Longtin réalisa entre 1974 et 1980, avec des moyens électroniques qui aujourd'hui ont vieilli, des musiques qui frappaient beaucoup à l'époque par leur innovation. Il demeure qu'elles respirent toujours comme si elles avaient été faites avec des sons naturels et dégagent une atmosphère particulière, expressive et poétique.

Un autre compositeur dont je n'ai malheureusement plus entendu parler avait attiré mon attention. "Gwendoline descendue" de Bernard Gagnon (1981) est une pièce un peu gauche par son aspect monodique, mais elle m'a toujours intéressée par sa profonde originalité, son langage animé et fantasque. Encore un exemple de savoir-faire en matière de techniques classiques de studio. Un peu plus tard, Serge Perron réussissait à McGill aussi une oeuvre qui fut remarquée au Concours 1980, les belles matières concrètes de la bande dialoguant avec la partie piano donnant à ce morceau un caractère très spectaculaire. Je citerai enfin une oeuvre plus récente faite à McGill, primée au Concours de Bourges en 1986, "A Kindred Spirit" de Claude Schryer pour ensemble instrumental et bande : sa structure instrumentale est assez classique, mais l'oeuvre a une grande cohésion et met en évidence une belle maîtrise du métier d'électroacousticien.

La dichotomie apparente entre les deux communautés musicales du Québec tend à s'atténuer. À l'université Concordia, université anglophone, Kevin Austin a lancé il y a moins de dix ans des activités de concerts et d'archivage sans exclusive. Il a créé un important bulletin d'information électroacoustique, portant aujourd'hui le titre "Contact", où la parole est donnée à tous les courants esthétiques et, secondé efficacement par Jean-François Denis, il est à l'origine d'un mouvement de rapprochement qui devait aboutir à la création de la CEC (Communauté électroacoustique canadienne) dont la plupart des compositeurs du Québec, anglophones et francophones, sont membres. Le travail de Jean-François Denis, d'abord comme président de la CEC, puis comme directeur de la collection de disques compacts consacrés à la musique électroacoustique canadienne, empreintes DIGITALES, où, là aussi, les deux communautés figurent, va dans le même sens.

Je crois savoir aussi qu'une certaine circulation entre les centres de formation (universités et conservatoires) existe pour les étudiants qui s'inscrivent volontiers aux cours de l'un ou de l'autre, selon leurs besoins et leurs objectifs personnels.

La musique électroacoustique québécoise me semble actuellement dans une phase très active. Elle est traversée par plusieurs courants très forts et très différents, ce qui pourrait créer des esprits de chapelle et des rivalités mais qui, dans l'ensemble, incite plutôt à une saine émulation. Le plus connu et le plus puissant de ces courants esthétiques est celui dit de «musique acousmatique», terme bizarre que j'estime pour ma part dévié improprement de son sens étymologique, de celui que lui attribuait le premier à l'avoir

évoqué, Pierre Schaeffer. Celui-ci l'associait seulement à des sons dont on ne reconnaît pas la cause. Or, les musiques canadiennes emploient des sons de toutes origines et jouent souvent sur les «significations» de ces sons. A l'écoute de ce courant musical québécois, il ressort à mon sens quelques caractères dominants communs : une grande maîtrise du traitement des sons acoustiques (instrumentaux, citations de musiques classiques, événementiels, concrets) choisis pour leur richesse en timbres, leur largeur de spectres, leur dynamique vivante. Les œuvres sont structurées selon des conceptions de grande forme de type symphonique, l'enchaînement des sons est souvent fondé sur un dessin dynamique, dans le sens horizontal comme vertical. Mais surtout, une forte volonté d'expression dramatique s'en dégage, qui parfois s'enlise dans une sorte de lenteur, de pesanteur.

Je ne peux ici parler de tous les compositeurs de cette école. J'en retiendrai trois dont je connais le mieux les œuvres.

Francis Dhomont a profondément influencé toute une jeune génération de compositeurs du Québec. C'est en 1981, avec "Sous le regard d'un soleil noir", premier prix de la musique électroacoustique à programme à Bourges, une œuvre de grande ampleur dramatique, que Francis Dhomont s'imposa vraiment au niveau international. Quarante-cinq minutes de musique sur le thème sombre de la folie, un beau texte et une musique construite de façon obsessionnelle sur une seule note. Avant son arrivée au Québec, il était à l'écart des circuits officiels français. Adhérent largement aux théories de Schaeffer exprimées dans le *Traité des objets musicaux*, il avait constitué son studio personnel, et ses premières pièces [*Syntagmes*, 1975, par exemple] semblent s'inspirer des études schaeffériennes. Dhomont organisait aussi un Festival de musique contemporaine à Saint-Rémy de Provence. A partir de 1978, il commença à partager son temps entre la France et Montréal. J'eus l'occasion de faire sa connaissance durant les Festivals de Bourges, qu'il suivait régulièrement chaque été, aimant participer aux rencontres publiques et discussions esthétiques animées qui s'y déroulaient. Le style de Dhomont durant la décennie des années 1980 évolua. L'utilisation de sons électroniques et les bouffées d'air canadien ont-elles agi sur son style, comme cela me frappe dans "Laisserons-nous mourir Arianna" ? Il adopta un style musical où la plasticité sonore, le classicisme formel, un lyrisme étoffé et grave dominant ; on peut en trouver un très bel exemple dans "Chiaroscuro" (Magistère de Bourges, 1988).

Robert Normandeau (plusieurs fois lauréat du Concours de Bourges) utilise une vaste palette de sonorités pour réaliser des fresques musicales très spectaculaires où la cohésion se trouve souvent fondée sur la logique du couple de la dynamique tension/détente.

Christian Calon, compositeur originaire de Marseille, est parti d'une recherche de polyphonie à base de citations orchestrales (Beethoven dans *La Disparition*) il évolue aujourd'hui vers un style de plus en plus dramatique, appuyant la musique sur de beaux textes poétiques [*Minuit*, premier prix de la musique électroacoustique à programme, 1989).

Au fil des derniers concours, ce courant musical québécois est devenu de plus en plus facilement identifiable ; toutefois, une certaine uniformité de style commence à se faire sentir et je pense que si les compositeurs n'évoluent pas au cours des prochaines années, ils risquent d'être menacés de stagnation en raison d'une sorte de redondance, une certaine complaisance pour les « beaux sons ». Pour éviter le maniérisme, il me semble que tout dépendra de l'évolution du rapport esthétique/mise en œuvre des nouvelles techniques et d'une plus grande ouverture dans l'enseignement dispensé.

Depuis quelques années, les créations en musique mixte québécoises ne semblent pas briller par l'originalité. En revanche, un autre courant particulièrement cher aux anglophones, bien qu'ils n'en détiennent pas l'exclusivité, prend de l'importance, celui de la musique live.

Ce type de pratique musicale a commencé très tôt à exister au Québec : c'est dans la première moitié des années 1970 que Nil Parent, compositeur de Québec, fonda son groupe d'improvisation électronique, le GIMEL; il était parmi les premiers à utiliser pour cela les synthétiseurs électroniques peu maniables et aux résultats bien aléatoires à cette époque. Aujourd'hui, comme d'ailleurs en leur temps les productions du GIMEL, les œuvres live québécoises ne m'enthousiasment guère. Presque toujours, avant un vrai projet musical, on y entend la fascination et la facilité du dispositif technique.

Les résultats sonores (transformation de sons d'instruments en direct ou jeux sur synthétiseurs) peuvent parfois se justifier sur le plan expérimental mais pèchent par la pauvreté de composition. Toute une jeune génération, au Québec comme dans de nombreux pays d'Amérique et d'Europe, pratique la live music sans trop d'exigences musicales mais plutôt pour la jubilation due à l'improvisation ou au caractère spectaculaire de la transformation en direct des sonorités instrumentales. Ce cap passé, j'espère vivement que, comme nous en avons déjà vu quelques rares exemples, la live music pourra se créer un style original et de qualité. D'ici là, retomber dans le néo-tonalisme « soft » d'obédience californienne ou donner dans le rock électronique à grand renfort de machines à rythmes ou dans la musique-spectacle (la production sonore déclenchant les effets lumineux) ne me paraît pas le bon choix.

Qu'il me soit permis de terminer en disant quelques mots de deux fortes personnalités québécoises difficiles à classer.

Yves Daoust, dont j'ai parlé plus haut, continue un parcours solitaire sur le thème de la « musique au quotidien ». Même lorsqu'il fait appel à des instrumentistes, ceux-ci sont toujours subtilement utilisés pour servir son projet musical où le thème de la solitude dans la société se retrouve fréquemment.

Alain Thibault, lui aussi, s'est créé son propre univers. Rarement quelqu'un a-t-il su exprimer ce qu'il avait à dire avec une telle énergie, une pulsation si forcenée. Même si l'on discerne facilement des influences jazz et rock dans sa musique, ce sont plus l'insistance sur des attaques abruptes, l'abîme entre des sons aigus et graves, le caractère sombre, presque tragique de ses brusques silences qu'on relève et qui donnent un caractère obsessionnel et obsédant à sa musique ; un style très personnel et impérieux qui force l'attention et ne peut laisser personne indifférent.

Françoise Barrière 11 nov 1993

**Où en est la Musique Électroacoustique  
aujourd'hui ?**

**2003**

## Où en est la Musique Électroacoustique aujourd'hui ?

M'interroger sur le chemin parcouru, 35 ans après mes premiers travaux en musique électroacoustique me paraît chose indispensable et opportune.

Dans les grands moments de civilisation et de culture, on commence toujours par vivre intensément une grande épopée, puis vient le temps de faire un bilan, d'y voir clair et de dégager de nouvelles bases d'avenir.

Christian Clozier en réunissant dès 1995, compositeurs, chercheurs et musicologues au sein d'une Académie Internationale de Musique Electroacoustique, avait précisément ces objectifs. Depuis lors, les membres de l'Académie se réunissent chaque année à Bourges sur un thème particulier de réflexion qui se traduit l'année suivante par l'édition, sous l'égide de l'IMEB, des revues « Les livres de l'Académie ».

En écoutant mes collègues et en lisant leurs communications, une certitude s'est formée dans ma tête : l'histoire de la musique électroacoustique du siècle dernier est la plus importante conquête musicale de l'Occident depuis l'époque de Bach. Cette histoire est loin d'être achevée, elle est écrite par d'authentiques artistes, en marge des modes et des produits de consommation. L'imagination et la sensibilité humaine n'a pas encore trouvé ses limites, malgré toutes les prédictions que j'ai entendues dans ma vie.

L'histoire de la musique électroacoustique a avancé sans cesse, riche de surprises, de découvertes, d'avancées nouvelles, de conquête de territoires, de la création d'œuvres marquantes. Le dialogue constant entre les intuitions esthétiques des compositeurs et l'offre dynamique des nouvelles technologies a été incroyablement fertile. Le paysage musical, sous la poussée et l'influence des musiques électroacoustiques, en a été complètement bouleversé depuis la moitié du siècle dernier, au point que les jeunes musiciens d'aujourd'hui, nés avec le son électroacoustique et l'ordinateur, ne peuvent imaginer les obstacles que moi et mes collègues, nous rencontrions, il y a trente ans à peine, pour faire admettre nos réalisations comme musique. Ils ne connaîtront jamais la méfiance et l'opposition que nous vivions, venant du public dérouté et souvent agressif à l'écoute de ces sonorités inconnues, de cette musique étrange, sans exécutants sur scène, que leur renvoyaient des haut-parleurs.

Ce que nous proposons, le public le percevait comme « inouï », incohérent et strident. Comme pour toute culture dont on ne possède pas les clefs pour en comprendre les fondements, la musique électroacoustique avait la réputation d'être ennuyeuse, sans variation ni finesse. Il ne fallait pas non plus compter sur le monde de la profession, éditeurs, instrumentistes, professeurs et musicologues qui, totalement réfractaires, s'efforçaient de l'étouffer.

La situation trois décennies après, est totalement différente, les sons « inouïs » sont devenus banals ; la publicité à la TV, les effets sonores au cinéma ont habitué les oreilles du public à ces sonorités et à la diffusion spatiale. Des musiques commerciales ou les courants musicaux underground utilisent abondamment les sons électroniques, les traitements et les effets vendus dans le commerce.

La musique électroacoustique n'est plus ignorée, mais elle n'est toujours pas vraiment acceptée, son audience n'augmente pas en proportion de son développement et de son institutionnalisation (en France, enseignement dans les conservatoires et à un degré moindre entrée dans les cours de musique à l'école). A ses ambitions et ses exigences esthétiques sans concession, elle paie un lourd tribut. Elle semble toujours déranger autant les tenants du conformisme ordinaire que ceux du snobisme artistique. Dès lors, il est commode et facile de s'en débarrasser en l'accusant de développer un discours opaque et élitaire.

Je m'efforcerai de faire ici un bilan sincère, d'éclaircir les ambiguïtés et de dénoncer les leurre qui sont nés depuis quelques années, qu'ils viennent du camp même de la musique électroacoustique ou de ceux qui au nom des générations rock, rap, hard, ou des tenants du virtuel et de l'interactif passent pour l'avoir supplantée.

L'origine de la méconnaissance de la musique électroacoustique n'est pas à rechercher dans sa nouveauté déroutante ou son haut niveau d'ambition artistique qui la rendrait peu accessible au large public. Pour une large part, elle est à mettre sur le compte des media, de leur attitude. Les media restent dans leur grande majorité totalement hostiles et incompetents à en juger, produisent des analyses erronées, superficielles ou négatives et se sont mis depuis quelques temps, à faire, purement et simplement, de la récupération, ce qui leur permet, d'une part de reléguer la musique électroacoustique dans un passé révolu, et d'autre part de lui faire justifier des produits commerciaux de consommation à la mode.

C'est ainsi que Pierre Henry, à son corps défendant, s'est retrouvé le "grand père" de la musique techno ! Encore faut-il ajouter que les musiciens rock ou techno ne sont pas responsables de ces raccourcis médiatiques. Ont-ils pressenti ce que la musique électroacoustique avait apporté ? Certains le disent. Malheureusement, force est de constater que la plupart d'entre eux, n'ayant accès qu'à quelques cd dans les bacs des grandes surfaces, ne trouvant dans les revues spécialisées écrites à leur intention qu'une information fragmentaire et peu fidèle, n'ont qu'une connaissance simplifiée et superficielle de la musique électroacoustique et de ses auteurs.

C'est ainsi, semble-t-il, sans se douter de rien et avec la bénédiction des journalistes qui ont admis sans réticence le terme dans leurs articles, que la musique techno a "rapté" le terme *électronique* à son bénéfice, le détournant de sa définition première utilisée durant 50 ans au moins par les musiciens expérimentaux allemands et américains. Le terme né au studio de la WDR de Cologne pour qualifier les premières réalisations de Eimert et Stockhausen en 1950 a été celle de « Musique Électronique ». Aux Etats-Unis et dans tous les pays de langue anglaise, les studios se nomment « Electronic Music Studio » (EMS) de l'université, de la radio, ou du centre culturel de la ville où il se situe.

Le principal courant expérimental aux Etats-Unis dans les années soixante a pris le nom de *live electronic music* et fait référence à une musique réalisée sur scène en temps réel, produite par les synthétiseurs et/ou des instruments acoustiques traités en direct par des dispositifs électroniques. Pourtant, sans aucune vergogne, la dénomination de musique électronique a été détournée de son identité première et attribuée à une toute autre esthétique, dans l'indifférence totale des media qui ne pouvaient l'ignorer.

Ceci a eu pour résultat d'accroître la confusion dans le public. Les enseignants et responsables de l'éducation française par exemple n'y ont pas vu malice et s'en accommodent. Malheureusement aujourd'hui, le manque de connaissances sérieuses, l'absence de diffusion des musiques électroacoustiques par les chaînes radio et télévision, la rareté de moyens de sensibilisation, de formation du goût du public ne le préparent pas du tout à une certaine exigence de l'oreille et une appréciation réelle de différences profondes entre les courants et les niveaux esthétiques des créations artistiques et ceux du commerce de la musique.

Avec la pression sociale, beaucoup de musiciens électroacoustiques, se sont même mis à flirter avec le commercial, multipliant les concessions au spectaculaire ou le retour à la tonalité. C'est le cas particulièrement dans nombre de pays où, dépourvus d'institutions officielles de la culture pour les soutenir, les compositeurs n'ont d'autres choix pour survivre que d'enseigner dans les Universités ou chercher une voie d'expression acceptée dans les campus.

Pour en revenir au détournement du mot « électronique », les compositeurs, ont donc tous adopté le terme "électroacoustique" comme générique à tous les courants musicaux dits "savants" qui utilisent les moyens techniques électroniques et informatiques pour des finalités exclusivement artistiques et non de consommation.

La musique électroacoustique n'en est pas à sa première bataille pour affirmer son identité. Elle avait dû lutter ferme dans les années 70 / 80 pour acquérir son indépendance face à la musique contemporaine instrumentale. Les éditeurs, les organisateurs de concerts voulaient l'y amalgamer. Beaucoup de compositeurs ne la considéraient encore que comme une simple décoration, une « épice » à ajouter à leurs compositions instrumentales.

Comme le cinéma vis-à-vis du théâtre et pour des raisons similaires, les créateurs de musique électroacoustique surent affirmer l'identité et l'authenticité de leur forme d'art. Le cinéma se distingue du théâtre et la musique électroacoustique de la musique instrumentale parce qu'ils sont tous deux, des arts de support, parce qu'ils utilisent les techniques de l'enregistrement et du stockage en mémoire, qu'ils se sont évadés de l'esclavage du temps réel pour utiliser tout le potentiel de richesse du temps virtuel, du temps décalé, du temps différé, du temps monté.

La situation a bien changé depuis le temps où deux grands courants théoriques seuls s'affrontaient, celui incarné par les français d'un côté et de l'autre les allemands. Toutefois, ils étaient un peu comme les deux branches qui cachaient les rameaux à croître. Et cela ne s'est pas fait sans retours en arrière. Le courant tonal (habillé des nouveaux timbres électroniques) que ce soit la musique faite avec le synthétiseur ou le retour du clavier, a longtemps persisté.

Les musiques pour instrumentiste solo et sfumato électronique en toile de fond ont encore cours. La pratique des processus automatiques électroniques aléatoires conçus par le compositeur et joués en direct devant le public jusqu'à la coupure du courant, a longtemps eu ses adeptes. L'objectif de ces formes musicales, parfois non avoué, était de pallier l'absence de performance en direct par des instrumentistes, situation réputée insupportable pour le public qui ne pourrait se passer d'avoir quelque chose à regarder. Cette croyance en la nécessité d'une performance en direct, du plaisir de l'appréciation de la virtuosité de l'interprète, du spectacle à consommer (n'est-ce pas contraire à l'attitude du mélomane qui ferme les yeux pour mieux entendre ?) aboutit en musique électroacoustique à des concessions à la tradition, des à peu près dans l'exécution qui rendent la plupart du temps flou, voire médiocre, le résultat de la performance, à l'écoute de son enregistrement.

La majorité des musiciens s'accordent à faire remonter les signes précurseurs de la musique électroacoustique à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle avec l'apparition des premiers instruments électriques. Or si le Cahillnet fut un échec, c'est probablement parce qu'il était écouté à travers le téléphone, et non en concert. Il n'avait pour ambition que de jouer les pièces du répertoire avec une bien médiocre sonorité dans l'écouteur.

De même pour Theremin, génial inventeur auquel on doit des conceptions révolutionnaires en son temps, mais qui ne s'intéressait aucunement à répondre aux besoins esthétiques d'un Varèse. Cela commencera un peu à bouger avec le Trautonium et plus avec les Ondes Martenot dont les inventeurs travailleront avec les compositeurs.

Si les musiciens ont ressenti très tôt les limites des instruments qui bridait l'imagination musicale (Busoni, Varèse), si certains ont été iconoclastes au point d'en créer à produire du bruit (les futuristes italiens), il faudra attendre longtemps après que les machines à enregistrer et à reproduire les sons aient commencé à exister pour qu'un homme de radio accepte l'idée de quitter le passage obligé de la partition et de l'instrument, et utilise les moyens électroacoustiques pour faire ce que d'ailleurs il a toujours jusqu'à sa mort hésité à appeler de la musique.

Christian Clozier dit fort justement à ce propos : " Si les premiers instruments de communication (micro, tourne-disque, haut-parleur) existaient bien avant que la musique électroacoustique existe elle-même, c'est qu'il fallut pour qu'ils deviennent les instruments en process de cette musique, prise de conscience et engagement. Si les prises de conscience furent diffuses et multiples, l'engagement premier revient à Pierre Schaeffer. Il s'agit de la Révolution de 48 (1948)...".

Une fois ce pas franchi par Schaeffer, il faut admettre que les choses ont été très vite.

L'appel d'air qu'il avait déclenché a été une formidable libération, un mouvement qui n'a cessé de se développer, car le moteur de cette immense aventure électroacoustique a été et continue d'être la dialectique permanente et le paradigme entretenu entre le développement continu des inventions technologiques et les besoins sans cesse en expansion de l'imagination des compositeurs. "...

La musique électroacoustique, elle, est ainsi en une constante évolution, une toujours recommencée synthèse entre la recherche et l'expérimentation et, de comment la faire et avec quoi et, de comment l'entendre et la faire entendre. "*Cet « avec quoi », c'est la recherche des techniques de la production des sons et « le comment », c'est la recherche de la composition, de comment concevoir en créant l'œuvre en un même processus déterminé par l'inscription dans la mémoire et le contrôle par l'écoute du compositeur (temps différé et temps réel) sans le recours à l'inscription symbolique des signes notes. Ainsi le lieu de composition, de recherche et d'expérimentation est le studio, lieu où le compositeur ne vit pas mais travaille, lieu où il développe sa technique dans une perpétuelle confrontation dialectique avec les techniques de réalisation. Ce lieu sera donc ouvert et en constante évolution fonction des recherches et techniques poursuivies de par le monde, l'instrumentarium qu'il propose dépendant des avancées particulières de chacune des techniques...*" écrit Christian Clozier.

Après les vingt premières années marquées par de forts clivages, la génération des années 70, débarrassée des dictats schaefferiens, de la sécheresse du sériel, des excès du "tout est musique", s'est mise sérieusement à travailler son instrument, le studio et à forger les techniques et les langages électroacoustiques. Les branches et les ramifications esthétiques, les styles se sont multipliés à partir du tronc commun, l'électroacoustique, définition générique qui renvoie, non à un genre esthétique, mais au processus de transformation du son acoustique en énergie électrique et réciproquement, via le micro, les équipements du studio, les haut-parleurs.

La musique classique tonale fut basée sur un code avec lequel les compositeurs au long des siècles, bâtirent une immense généalogie, en une lente évolution où chacun avec son style propre, élargissait un peu plus au fur et à mesure de l'histoire, les ressources de base, et s'émancipaient graduellement du système.

En musique électroacoustique, ce ne sont plus les règles d'un code qui guide le compositeur, mais une toute nouvelle situation due à la mise en mémoire du son et à l'écoute miroir de la réalisation musicale en train de se construire. Ces deux données constituent une véritable révolution musicale.

Une nouvelle aventure commence pour les compositeurs. Libéré des contraintes imposées par les limites des instruments de musique, le travail conjoint mené depuis 50 ans entre technicien et scientifique d'un côté, et de l'autre, le compositeur et ses projets de création, a fait naître et s'épanouir un grand nombre de courants esthétiques musicaux, en liaison avec les techniques développées.

Ces courants musicaux aujourd'hui fort nombreux s'inscrivent dans le temps où le dialogue entre les innovations technologiques sont exploitées par les créateurs et participent aux (r)évolutions esthétiques. Chaque style, chaque forme spécifique, chaque voie d'exploration qui mérite d'être répertoriée, s'épanouit et évolue à côté des autres, en comparaison des autres, par rapport aux autres. Certaines branches de la musique électroacoustique ont disparu, telle la "musique concrète" et la "musique électronique" des années cinquante, la musique "stochastique", la composition calculée par ordinateur, celle des "patches de synthétiseurs" en vogue chez les américains durant les années 70..., mais leur influence n'a pas disparu.

Les idées qui les ont fait germer restent valables et apparaissent avec le recul comme des fondements esthétiques sous-jacents à de nouvelles formes compositionnelles postérieures, ou immergées dans l'épanouissement du particularisme culturel à un pays.

Il faut aussi remarquer que selon l'enseignement reçu ou l'obédience à certains groupes de pression ou d'influence, se perpétuent des styles, des "moules" formels, des habitudes de composition, des savoir-faire revendiqués ou non, ce qui va même jusqu'à prendre l'aspect d'une marque de fabrique : le style GRM, IRCAM, Stanford, Post-Cage ...

En général, un compositeur, s'il a une réelle personnalité, trouve, qu'il se rattache ou non à un courant, son propre style. Mais certains revendiquent le contraire et réduisent les esthétiques et les techniques à des recettes.

J'étais déjà surprise, il y a 20 ans lorsqu'un compositeur américain m'écrivait pour me demander à travailler à Bourges, en m'assurant qu'il pouvait réaliser une musique électroacoustique dans tous les styles ! Et ce phénomène alors localisé à l'ouest s'est largement répandu, grâce à l'environnement informatique. Cela fait dire à Barry Truax dans une mise en garde solennelle à un jeune disciple imaginaire : *"... cependant je sens que la plupart des jeunes de ta génération manquent de volonté ou au moins ont une certaine capacité à vivre avec moins de concentration et à fonctionner dans des situations apparemment contradictoires avec des systèmes de valeurs différentes, ce qui est appelé généralement la culture post-moderne. Musicalement tu parais à l'aise, en poursuivant activement et pas seulement en consommant un pluralisme de style et de média : la « world music » un jour, ton « orchestre de garage » le lendemain, la pop musique le week-end et peut-être un peu de musique électroacoustique dans le temps que tu as épargné, sans oublier de mentionner ton job ordinaire. Cela seul devrait ajouter un nouveau niveau de complexité à ton sens déjà compliqué de la culture au siècle suivant..."*

Doit-on considérer, dans le chemin parcouru depuis le Telharmonium, la multiplicité des tendances, l'émiettement des courants, la diversité des styles et des expérimentations comme une décadence, une manifestation de désordre, de chaos, une désolante anarchie ou plutôt comme un phénomène en concordance avec notre monde, notre société, nos idées, avec les principes actuels de la science, et surtout avec la liberté de créer enfin assumée ?

Pour moi, ce qui « tue » l'électroacoustique aujourd'hui, ce n'est pas la richesse, la diversité des courants, le riche potentiel de techniques offert aux créateurs, c'est cette facilité même à créer, le nombre des machines, des logiciels et leur maniabilité, c'est la mise sur le marché tous les jours, de nouveaux processus de génération sonore et de traitements, de nouveaux systèmes d'effets, aussitôt utilisés, aussitôt abandonnés ; c'est la course sans frein à la nouveauté, par une utilisation primaire et répétitive du dernier logiciel à la mode, du dernier effet « qui vient de sortir », c'est le règne du home-studio qui donne le « même son » aux studios de Toronto comme à ceux de Melbourne. Alors qu'à l'époque des studios analogiques, on pouvait distinguer le son de Cologne de celui d'Utrecht ou de Bratislava ou de Bourges ou de Stockholm ou de Buenos Aires..., on retrouve dans tous les home-studios, les mêmes instruments, les mêmes logiciels, généralement de qualité moyenne, qui produisent les mêmes effets, les mêmes sonorités ; cette généralisation du home-studio a aussi entraîné l'atomisation de la profession, de la communauté ainsi disséminée alors qu'il a toujours semblé vital de dialoguer, d'échanger, salubre de s'invectiver ou de se soutenir et s'enrichir mutuellement. En lieu de cela, aujourd'hui, la majorité d'entre les compositeurs passe beaucoup de temps devant l'écran à « bavarder » en mauvais anglais dans les clubs Internet noctambules.

*"... cependant je sens que la plupart des jeunes de ta génération manquent de volonté ou au moins ont une certaine capacité à vivre avec moins de concentration et à fonctionner dans des situations apparemment contradictoires avec des systèmes de valeurs différentes, ce qui est appelé généralement la culture post-moderne. Musicalement tu parais à l'aise, en poursuivant activement et pas seulement en consommant un pluralisme de style et de média : la « world music » un jour, ton « orchestre de garage » le lendemain, la pop musique le week-end et peut-être un peu de musique électroacoustique dans le temps que tu as épargné, sans oublier de mentionner ton job ordinaire. Cela seul devrait ajouter un nouveau niveau de complexité à ton sens déjà compliqué de la culture au siècle suivant..."*

Bien sûr, depuis la chute du mur de Berlin, la banalisation de l'ordinateur et l'avènement de l'Internet, l'isolement subi par les compositeurs de certains pays de l'"Est", ou "émergents" s'est effacé et c'est une bonne chose.

Le handicap pour d'autres a longtemps été le manque d'accès aux moyens technologiques avancés, handicap très atténué depuis la démocratisation de l'informatique et la chute des prix du matériel professionnel. La naissance des homes-studios a aboli en partie les inégalités entre riches et pauvres, mais le revers de la médaille est là : uniformisation de la musique en raison de l'uniformisation des moyens. Il reste toujours vrai que les studios des Centres et des Universités possèdent des équipements haut de gamme qui permettent d'accéder à une qualité de production bien supérieure, permettent d'avoir des ambitions plus originales, qu'il existe là des groupes de recherche hautement qualifiés et que ce sont eux qui organisent la plupart des événements de diffusion de musique électroacoustique. Mais les lois de l'économie les fragilisent.

On peut s'interroger aujourd'hui sur l'expansion actuelle, à côté de la musique, de ce qui a pris le nom d'art sonore.

Jusque récemment encore, travailler avec les sons signifiait « faire de la musique ». La musique instrumentale, savante ou non, restait musique. Avec Satie, une nouvelle notion, celle de musique d'ameublement apparaît. Pourtant Satie n'eut jamais la volonté de créer le concept de musique d'ambiance, de « musac », musique à meubler un espace de travail ou de vie quotidienne. Bien des années plus tard, l'amplification sonore fait naître une certaine fascination pour le Son. Elle n'a rien à voir avec l'écoute du son pour lui-même, version Cage ou Schaeffer. Elle sacralise le Son, celui de l'instant dans lequel on se fonde, celui de la sensation pure. Toute une frange de la jeunesse ne cherche pas à écouter de la musique, à en ressentir la beauté esthétique, à en apprécier l'intelligence de construction, la puissance d'émotion suscitée, mais cherche à « ressentir » le son, à s'immerger, se dissoudre dedans. La valeur expressive et esthétique a pour rival la recherche de la transe. Combien de jeunes gens m'ont dit n'écouter la musique qu'à travers leur corps. Je dois dire que cela me paraît, à première vue, n'être qu'une pure régression et je ne sais si je dois considérer qu'il s'agit d'un phénomène provisoire, conséquence des doutes profonds, du désarroi et du manque d'idéal ressentis par certains jeunes des générations actuelles. L'avenir nous dira s'il y a précisément un avenir dans l'art sonore.

D'autres disciplines artistiques sont apparues ces dix dernières années, développées avec plus ou moins de réussite. L'attrait du multi media, la fusion de la musique ou de l'art sonore avec le spectacle, la danse, la vidéo, avec les arts virtuels, interactifs, l'Internet ont donné des œuvres de qualité inégale, parfois tout à fait novatrices, parfois totalement pauvres en signification, ou relevant du simple catalogue d'effets ou de l'alibi technologique. Mais il en est ainsi dans toute création, une sur dix ou vingt est intéressante.

L'installation sonore est aussi un art en vogue et en plein développement ; il s'agit d'une réalisation éphémère par définition (lié au temps d'une présentation publique). Le spectateur-auditeur en fait le tour pour tenter de cerner, en un fragment de temps, le concept d'où elle découle et son potentiel de signification. C'est un genre artistique qui fait appel au sens du ludique. Le spectateur observe et admire l'ingéniosité de la mise en mouvement d'automatismes sonores ou d'objets qui produisent le son, fonction du moment où le public passe, et de l'influence que sa présence ou son absence engendre. On « s'aventure » toujours à découvrir une installation sonore. Quand c'est réussi, on peut dire que c'est excitant, surprenant, original. Pour l'apprécier, il faut la complicité de celui qui l'observe. On est par conséquent bien loin de la définition classique de l'art qui est une certaine tentative d'atteindre l'universel, l'expression de l'âme, l'éternité et la contemplation spéculative de la beauté. On est aux antipodes de la puissance esthétique dégagée par Vélaquez, de l'émotion produite par Mozart, du choc métaphysique devant les pyramides d'Égypte. Avec l'installation, l'art est sorti du sacré pour rejoindre le jeu avec l'évènement ; il ne serait pas bon de tomber dans l'anecdote !

Le changement de mode d'écoute de la musique dans la société moderne aurait dû logiquement correspondre à l'avènement de la musique électroacoustique. En effet, l'entrée dans les foyers de la radio et du gramophone aurait dû signifier une libération de la cérémonie du concert datée 19<sup>ème</sup> siècle, et donc fournir une opportunité de s'habituer à la nouvelle musique produite avec ces mêmes moyens.

Or bien au contraire, c'est une forme d'abâtardisation de la musique, devenue objet de consommation et non d'éducation, d'acculturation des masses qui est arrivée (comme la TV, qui, d'un moyen de culture, est devenu un moyen de consommation, au bénéfice du plus banal, du plus consommable immédiatement)...

Ainsi, la musique électroacoustique, représentative comme exemplaire de notre temps, de notre civilisation, est restée majoritairement incomprise. Pourtant, cette situation pourrait rapidement changer, du fait de l'usure générale des produits commerciaux, de l'essoufflement progressif des musiques de variété, de la fin programmée du pillage culturel mondial organisé, de l'épuisement des vintages et autres mix. Il faudra trouver autre chose.

A Bourges, nous sommes convaincus que les goûts sont en train de s'orienter dans une voie nouvelle. Lorsque les "animateurs" de l'IMEB organisent dans les lycées, des séances d'écoute de musique électroacoustique et qu'ils invitent ces mêmes jeunes à réaliser des séquences sonores sur l'instrument pédagogique de l'IMEB, le Cybersongosse, ces jeunes sont stupéfaits de ce qu'ils entendent et enthousiasmés par leurs découvertes. Ils perçoivent très vite combien ces expériences sont supérieures à ce qu'ils connaissaient jusque-là et retrouvent une motivation, une ardeur à travailler avec des sons et des techniques qui leur ouvrent de nouveaux horizons. Encore un peu de patience, et une nouvelle vague se formera. En attendant, il faut cultiver notre jardin.

Françoise Barrière - avril 2003

Note : les extraits d'articles de Christian Clozier et Barry Truax proviennent des Actes IV des livres de l'Académie Internationale de Musique électroacoustique - Bourges (édition Mnémosyne)

Article à la demande de Yves Daoust pour la Revue "Circuit" au Canada

**Pierre Schaeffer,  
tel que je le vécus,**

**2008**

## Pierre Schaeffer, tel que je le vécus,

J'ai rencontré Pierre Schaeffer en novembre 1968, lors de l'ouverture de sa classe au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, classe dans laquelle je m'étais inscrite presque par hasard, puisqu'en mai de cette même année, lors de la grève au Conservatoire, j'avais eu connaissance et pris de l'intérêt pour deux types de musique qui m'étaient totalement inconnus : la musique non-occidentale et la musique électroacoustique. De formation classique (classe de solfège, harmonie, contrepoint, études pianistiques), j'étais néanmoins à cette époque en quête d'autres enseignements, et surtout d'une autre esthétique musicale que celle qu'on enseignait en classe de composition au Conservatoire.

J'ai d'abord suivi les cours de Pierre Schaeffer en dilettante mais curieuse et intéressée. Au bout d'un an, j'avais totalement changé d'avis et j'étais tout à fait convaincue par l'apport intellectuel que Pierre Schaeffer, et le Service de la Recherche, pouvaient m'apporter. Bien entendu, je lus le *Traité des Objets Musicaux*, et ce fut une occasion de découvrir ces courants de pensées philosophiques et scientifiques que Pierre Schaeffer et son entourage maniaient en toutes occasions.

Pour la jeune étudiante classique que j'étais, ce brassage d'idées était très enrichissant. J'écoutais, fascinée, les discours de Schaeffer ; il conceptualisait, raisonnait d'une manière totalement nouvelle à mes oreilles. Je découvrais qu'il était possible de mettre en relation des données, des théories, des approches scientifiques, sociologiques, psychologiques qu'il appliquait à la musique en y mettant l'empreinte de sa pensée magistrale. Ces théories, j'ai compris plus tard que Pierre Schaeffer se les était appropriées, qu'il en donnait sans nul doute sa propre version, qu'il faisait appel à elles pour établir ses démonstrations et conforter ses raisonnements, quitte à les schématiser ou n'en prendre qu'une partie, celle qui lui était utile et laisser le reste, ce qui n'aurait peut-être pas plu à tous leurs auteurs. Pourtant son autorité, sa conviction, son intelligence exceptionnelles dans le raisonnement me fascinaient comme beaucoup. J'étais sensible au génie synthétique de cet homme, à ce cartésianisme à la française, à ce pouvoir de manier les concepts... et aussi les hommes. Il avait le goût du pouvoir et faisait preuve d'un grand autoritarisme.

Or, mai 68 m'avait fait adhérer à ces courants de remise en cause des valeurs dans la société et notamment, des valeurs de hiérarchies en vigueur. Aussi, cette cour autour de Pierre Schaeffer, cette dévotion, cette obéissance auxquelles il contraignait ses collaborateurs, cet aspect de sa personnalité n'avait pas mon adhésion.

Après avoir quitté Paris pour Bourges en 1970, je n'ai pas beaucoup revu Schaeffer. Il est venu toutefois à Bourges deux fois. La première fut à l'occasion d'une soirée du Festival "Synthèse 88" qui lui fut consacrée. Nous l'avions préparée ensemble, et ce fut, à l'exemple des séances mémorables au cinéma Ranelagh auxquelles j'avais assisté en 1969, une séance longue, touffue qui partait dans trop de sens. Son ami Jean Gillibert y lut de larges extraits du *Journal de 48*, ce qui eut le grand mérite de rappeler à tous dans la salle - il y avait de nombreux professionnels étrangers - les origines de la musique concrète. Schaeffer fut, selon son habitude, détaché voire désabusé, ironique sur lui-même et sur la musique électroacoustique. Il s'intéressait plus alors à faire connaître le *Colloque de Beaune* et son action radiophonique de la fin de la guerre.

La deuxième fois qu'il vint à Bourges, ce fut durant le Symposium " Créations et Inventions Musicales : Refus de l'Utopie", auquel il participa la 3ème année, c'est-à-dire en 1991, et où il fut comme toujours amer et désillusionné sur l'avenir de la musique, mettant en doute en particulier, une fois de plus celui, de la musique électroacoustique.

Lors de ce Symposium, il retrouva Abraham Moles et Otto Luening. Ses rapports furent tendus avec Abraham Moles, lui qui était son compagnon des débuts, et qui, d'ailleurs au passage, avait affirmé dans sa communication de la journée précédant la venue de Schaeffer que celui-ci lui avait "raflé" bien des idées. Avec Otto Luening, qui lui au contraire témoignait beaucoup de joie à le revoir, ce fut une sorte d'indifférence.

Pour revenir à 1969 / 1970, j'ai bénéficié durant ces deux années, où je passais beaucoup de temps au Service de la Recherche et au GRM, d'une ouverture intellectuelle à la connaissance en général et c'était à l'époque le seul lieu où j'aurais pu la trouver.

Mais si mon esprit demandeur et curieux s'intéressait à tout ce qui y était en fusion perpétuelle (et le Service était un fantastique creuset d'information, un véritable carrefour de communication) ce "brainstorming" n'avait pas pour corollaire le travail de mon futur "instrument", c'est-à-dire le studio de musique électroacoustique. Je me plaignais, comme les autres stagiaires du GRM, de l'absence d'accès aux "machines". Et de plus, nous aurions dû nous plier à l'idéologie Schaefférienne, adhérer aux règles, aux idées musicales, au nouveau "solfège" qu'il avait définis, appliquer rigoureusement ses conceptions "du faire et de l'entendre", de "l'objet convenable" ... Et c'est là, je dois le dire, que commençaient ma divergence et ma réticence.

En fait, j'étais et je suis toujours de ceux qui ont eu un véritable choc en écoutant la "Symphonie pour un homme seul" et "Les Études de bruit". L'irruption dans la musique des sons captés par micro, des bruits de toutes origines, était pour moi une extraordinaire libération et j'y pressentais un grand potentiel musical. C'était sortir de l'univers des "notes", de celui des hauteurs souveraines, des conceptions classiques et conventionnelles de la musique qu'on m'avait enseignées au Conservatoire et dont je percevais l'aspect scolaire, desséchant et limité. Je pressentais aussi des territoires musicaux inconnus et passionnants à conquérir, cela pour deux raisons : il était possible d'utiliser tous les sons dans la composition musicale grâce à leur capture par le micro, et de quitter le domaine du code établi par la portée, la transmission par l'écriture à l'instrumentiste, il était possible d'explorer une manière nouvelle, au moins en musique occidentale, de cette deuxième moitié de siècle, de faire de la musique sans instrumentiste, avec un précieux secours, celui du feed-back du haut-parleur, avec des moyens techniques qui progresseraient régulièrement, suscitant sans cesse de nouvelles sources, de nouvelles ouvertures qui nourriraient et déclencheraient l'imagination des compositeurs et leur permettraient d'étendre leurs actions sur le son.

Or voilà un homme, Schaeffer, qui me dictait l'écoute réduite, l'objet convenable, le retour au solfège, à des données discrètes, hiérarchiques, une (autre mais une) gamme qui, après avoir tant inventé d'un coup en 48/50, voulait vingt ans après réinventer un code à la Bach et le faire appliquer ! Interdite, l'utilisation des sons événementiels, de ceux qui bougent et évoluent autrement que sagement ou qui sont trop longs pour être étiquetés comme des notes, interdite la composition d'une musique qui s'écarte de l'enchaînement des "objets sonores", interdite ou presque la capture des sons autrement que par un microphone très près de manière à éliminer les causes et l'environnement autour.

Or, ce qui m'avait fasciné dans mon approche d'une musique réalisée à l'aide des magnétophones, c'était le pouvoir libérateur, évocateur, expressif des sons, la poésie qui apparaissait dès qu'on les saisissait dans leur vécu et leur nouvelle autonomie, leur nouvelle identité, une fois enregistrés et gravés dans l'instant pour l'éternité. Je rêvais qu'avec ces sons libérés, ces sons de toutes origines, une fois qu'ils seraient assemblés dans la composition, on puisse exprimer une foule de choses qui parleraient à notre imagination, notre sensibilité, qui traduiraient une approche autre du monde et qui donneraient une version nouvelle de notre "moi", du "jardin secret", de tout ce qui, pour moi, est aussi l'apanage de la musique. Celle-ci pourrait s'évader de la rigueur de la barre de mesure, un sens nouveau du temps pouvait être inventorié, l'espace serait un paramètre essentiel à conquérir et avec lui, de nouveaux modes de construction, de polychromie sonore. Les sons pourraient être traités, transformés, amalgamés, modelés avec des variations de timbres et de formes infinies qui donneraient naissance à une maîtrise approfondie de la matière -son et sens.

Tout cela, Schaeffer l'avait cherché et découvert quand il ne voulait pas encore philosopher sur la musique, lorsqu'il était dans sa phase de créateur, expérimentateur de génie ; puis quelques années après, il l'avait rejeté, il avait construit un système de réflexion sur la musique élaborée, mais bientôt clos sur lui-même et que je remettais en cause sur bien des points. Qu'importe, je lui dois d'avoir été un formidable détonateur de ma vocation.

Aller à Bourges en 1970 était une folie disait-on, parce que Ferrari avait échoué dans sa tentative d'animateur à Amiens. Christian Clozier et moi-même avions du compositeur une idée très large : faire de la musique, mais aussi la communiquer aux autres.

Nous étions jeunes et plein de foi et d'élan, animés du désir d'élargir le cercle des initiés, de casser les privilèges, d'ouvrir les horizons, de fonder des contacts et créer des dynamiques d'aide et d'échange mutuelles entre musiciens, électroacousticiens à travers le monde, de faire connaître et aimer nos découvertes au public.

Nous nous sommes mis au travail, au travail de cet extraordinaire instrument qu'est le studio de musique électroacoustique. Nous pouvions jusqu'à l'arrivée de l'ordinateur agir directement sur la construction du studio (analogique). La suite s'entend dans nos musiques. Christian Clozier a été le concepteur et le déclencheur de toutes nos réalisations, nourrissant la discussion perpétuelle nécessaire à la réalisation auxquelles ont également collaboré des compositeurs que nous avons rencontrés d'abord au GRM, tels que Pierre Boeswillwald, Alain Savouret et avec l'ingénieur du son Jean-Claude Le Duc.

J'avais découvert la musique électroacoustique au Centre Bourdan, au GRM qui était alors le seul centre en France. En revanche des divergences esthétiques profondes n'ont pas tardé à apparaître entre le GRM et le GMEB. Pourtant je reconnais qu'il existe bel et bien un esprit français électroacoustique par-delà les différences. Il est sans doute dû à une communauté de fond culturel national, c'est en tout cas ce que nos amis étrangers nous affirment, et aujourd'hui je m'en réjouis. L'oeuvre de Schaeffer dans le domaine musical a eu des prolongements qu'il n'avait jamais prédits.

Françoise Barrière 24 septembre 2008

*Le véritable titre de la conférence ayant disparu, celui donné est un rajout.*

# **Internet et la musique électroacoustique**

**2008**

## Internet et la musique électroacoustique

En 1968, les étudiants qui voulaient changer la société et la libérer des contraintes imposées par la morale bourgeoise régnante avaient un slogan pour frapper les esprits : « *Il est interdit d'interdire* ». A l'époque, je me battais contre mes parents pour me libérer de l'éducation donnée aux filles et l'avenir prévu pour une jeune fille de bonne famille. J'ai vécu 68 comme la période de ma vie la plus exceptionnelle, la plus magnifique, une libération et j'ai adhéré à cette idée. On a oublié toutes les restrictions que la société mettaient à la liberté, du point de vue de la pensée, du sexe, des droits des femmes, etc... Aujourd'hui presque 50 ans après, dans quel autre monde vivons-nous! Il me faut admettre qu'aujourd'hui cette expression doit être fortement nuancée, tant nous sommes apparemment dans l'excès contraire. Il est souvent dit qu'avec l'éducation qu'ils ont reçue, les jeunes « veulent tout et tout de suite.

A l'inverse de ma jeunesse, on les a éduqué dans la certitude qu'il n'y a pas besoin de faire d'efforts pour apprendre, que tout leur était dû. Saturés d'informations, bombardés d'incitation à la consommation et à la facilité, ils ne savent plus et ne trouvent plus le temps de réfléchir. Là-dessus, est arrivé internet qui a encore amplifié ce mouvement. Au début, internet a été salué comme un formidable outil de connaissance et de communication entre les gens. Les intellectuels étaient plus réticents. Jean-Claude Risset exprimait son effarement devant la multiplication sans limite de sites douteux, de textes bourrés d'erreurs ou de mensonges diffusés sans contrôle. Il appelait internet une poubelle. Pourtant nous nous sommes vite habitués à nous servir de ce media, en raison de sa rapidité de communication, la facilité d'obtenir des réponses aux questions, les moyens de communication sans frontière que sont email et réseaux sociaux.

Les habitants de la planète peuvent croire en une extraordinaire liberté d'expression et de communication, pourtant pour moi, tout cela n'est qu'illusion, internet est une formidable machine à broyer les individus : certains deviennent des accros totaux à la communication virtuelle sur les réseaux sociaux, au détriment de vraies relations humaines, nous sommes des cibles de tous les publicitaires et commerces en tout genre, bombardés de spots publicitaires, nos emails sont pollués de spams, on ne peut plus ouvrir un site sans qu'un moteur de recherche nous repère pour nous harceler en nous incitant à prendre un quelconque produit, la multiplication des sites terroristes et de propagande, ... sans parler de la diffusion de rumeurs non fondés, de campagnes de calomnies et de harcèlement par n'importe qui en toute impunité, la multiplication des arnaques et des tentatives de hackers de vous voler et sans aucun pouvoir de les enlever de la toile et bien sûr de formidables moyens donnés pour l'espionnage généralisé national et de la NSA.

« *Science sans conscience n'est que ruine de l'âme* » écrivait Rabelais. Nous avons admiré les scientifiques qui ont mis au point la technique, je n'admire pas ceux qui au nom de la prétendue liberté, enchaînent les hommes et les consciences, parce que cela rapporte. Big Brother est une réalité, mais le système se fendille de tout bord et montre de plus en plus son vrai visage. Il est temps d'imposer quelque régulation sur internet. Ceux qui refusent d'envisager une réglementation d'internet sont pour moi ou sans scrupule (les commerçants) ou des idéalistes. Ils s'accommodent ou refusent de voir que les droits élémentaires des individus sont violés, leur vie privée menacée, et à terme leur liberté d'agir selon leur volonté anéantie par la puissance des ordinateurs et moteurs de recherche qui inscriront bientôt tout mouvement de chacun pour s'en servir soit de cible à consommation, soit de surveillance généralisée.

Arrivons maintenant au sujet plus précis des relations de l'art et d'internet. Je vais essayer d'être impartial entre le pour et le contre des rapports de l'art et d'internet. Les avantages concernant l'information sur les artistes. et leur travail ne sont pas négligeables :

1) on peut mettre ou faire mettre sa biographie en ligne, ses photos, apparaître sur l'incontournable Wikipedia, on peut diffuser gratuitement des annonces sur ses activités et se tenir au courant et consulter quotidiennement les annonces des nouveautés de sa profession ou de son hobby sur des sites professionnels ou sur les réseaux sociaux, on peut mettre en ligne des extraits d'œuvres écrites sonores ou visuelles pour mieux se faire connaître, on peut mettre des articles, des analyses, des interviews.

2) on peut si on le souhaite mettre en ligne sur un site géré par soi-même ou sur youtube une vidéo ou une musique et se réjouir que cela a eu tel nombre de diffusion.

3) on peut créer des liens pour joindre un artiste, se connecter avec (facebook, linkln, ... ), échanger sur des blogs durant des heures avec n'importe qui de l'autre bout du monde, ou avec quelqu'un en particulier par Facebook ou autre.

On peut lancer sur des plate-formes appelées crowdfunding comme kiss kiss bank bank ou Ulull des souscriptions de dons pour atteindre une somme qui permettra de réaliser une production contre une petite contrepartie. C'est une sorte de financement privé low cost.

4) on peut découvrir ou consulter à tout moment les sites qui présentent un festival, un concours, une rencontre professionnelle.

5) On peut acheter en ligne et à bas prix, tout produit de littérature, livres, CD, DVD ... Vu sous cet angle, quel progrès.

Voyons maintenant les inconvénients à cette profusion de richesse. Allons droit au principal problème :

La liberté d'expression, la consultation gratuite et la mise en ligne de produits aisée sur internet sur des sites personnels, associatifs ou réseaux sociaux entraînent l'appropriation illicite des œuvres d'art non matériels, leur utilisation sans autorisation des auteurs et le non-respect de leur intégrité, pour tout dire la spoliation de la propriété intellectuelle des auteurs. C'est un pillage généralisé et devenu totalement banal, notamment pour les jeunes. Les œuvres sont exposées à tout piratage, toute copie illégale, toute exploitation frauduleuse par des internautes stupides, ou sans moral ou sans scrupule. Exemple : les trafiquages d'accès et les combines permettent le téléchargement d'un film sur un ordinateur avant sa sortie en salle pour le divertissement personnel dans le meilleur des cas, pour revente illégale dans de nombreux cas. Des enregistrements pirates ou des téléchargements illégaux de musiques circulent ou sont mis à disposition sur des sites sauvages ou même officiels sans autorisation des auteurs, sans contrôle de la qualité et sans paiement des droits. L'auteur ne peut même pas faire obstruction à la diffusion. (anecdote de la lettre à une demoiselle).

Il faut être conscient que l'énorme vulgarisation et consommation de masse nées d'internet a entraîné une ignorance par la plupart des gens du travail de ce qu'une œuvre musicale ou cinématographique représente, de sa valeur. Beaucoup d'internautes sont des manipulateurs de logiciels qui nous servent aussi ou ils ont à disposition sur internet une collection de sons, d'images et de moyens simples de transformation, de montage avec lesquels ils s'amusent. (anecdote de notre web master avec ses 5 h de musique).

Avec l'arrivée de l'ordinateur, le métier d'art lié au savoir-faire, au travail manuel, aux équipes de production s'est démocratisé, mais s'est aussi dévalorisé : les studios personnels ont fleuri et chacun peut aujourd'hui et certains le revendiquent : tout le monde est créateur.

La loi du marché amplifie le problème et les authentiques créateurs dits élitaires ne sont plus distingués de ceux du divertissement. Ils ne rapportent pas d'argent, sont assommants, donc sans valeur. D'où le non-respect de ces œuvres si elles sont accessibles sur internet. Autrefois, c'était la profession même ou les éditeurs/galiéristes/producteurs qui faisaient la réputation d'un auteur ; aujourd'hui, c'est l'audimat et c'est l'argent qu'il rapporte. Exit les artistes, bonjour les arrangeurs, les copieurs.

Les DJ prélèvent partout, ils achètent nos CD pour prélever des éléments pour leur bazar, on retrouve sa musique revendue par une entreprise inconnu ou mise en ligne sur youtube par une bonne âme pensant bien faire.

Pour moi, je me refuse à voir mes musiques offertes sur internet à une écoute sur les petits HP des ordinateurs ou pire sur les mobiles. Cette écoute d'une qualité réduite à un timbre-poste rend l'œuvre électroacoustique méconnaissable et la dessert au près du public. Dans les années 70, j'ai connu l'engouement pour la hi-fi. Je rencontre maintenant des jeunes qui n'ont jamais écouté de la musique sur de vrais haut-parleurs et s'en extasie par rapport à la qualité compressé de leurs MP3 d' iTunes.

Comme compositeur, je constate que mes collègues vont souvent sur internet faire une moisson de sons pour leur composition. Certes, si on veut un klaxon de voiture ou un bruit d'aspirateur, cela va peut-être plus vite et il est envisageable de prendre un son aseptisé et banal, mais cela s'avèrera insuffisant au rapport au son qui correspond à une intention précise. Je ne laisserai jamais un autre me fournir des sons de vagues ou de feu, ou de métro de NY.

Il y a mille et mille façons de prendre le son selon ce qu'on veut exprimer, alors non, je veux être l'auteur de mon matériau qui n'est pas neutre, mais déjà orienté à l'enregistrement.

En 40 ans, le progrès est allé totalement à reculons. Ils consomment de la musique réduite à quelques fréquences médium et le samedi, ils se baignent dans les concerts rock et de DJ où il est maintenant admis de venir avec ses boules kies si on ne veut pas rester sourd. L'abondance et la saturation d'informations et de communication sur l'ordinateur et la tv a conduit à un zapping permanent, une impossibilité de se concentrer pour apprécier quelque chose.

Dans ma jeunesse, on achetait un disque par mois et on se le repassait sans s'en lasser. Aujourd'hui, il suffit de quelques clics et l'œuvre entière d'un compositeur est téléchargé, écouté en bruit de fond pendant le travail.

Suis-je vieux jeu si je dis qu'on trouve tout sur Amazon ou sur Youtube, mais c'est la fin des libraires, des médiathèques, des discothécaires, des endroits où on peut traîner et découvrir des perles par soi-même ou par des conseils avisés.

Je sais que la SACEM mène une lutte sans avenir pour maintenir les droits d'auteur.

Personnellement, pour ce que je gagne, je m'en fous, mais sur le principe, je proteste de l'impossibilité de faire respecter la valeur d'un travail artistique.

J'ai lu que pour freiner ce vol généralisé, Google imposent aux gens qui s'emparent d'une œuvre musicale pour en faire le fond sonore de leur production visuelle l'obligation d'une publicité avant le visionnage pour rémunérer les auteurs. Nous sommes déjà des pigeons obligés de subir la pub partout sur l'écran, comme c'est intelligent sous prétexte de justice de vouloir nous faire subir plus d'asservissement au commerce.

Enfin, je parlerai du plaisir d'aller dans une salle de cinéma avec d'autres voir dans de bonnes conditions et sur un grand écran un film, d'aller écouter concert avec d'autres amateurs, une vraie acoustique, des interprètes et pour l'électroacoustique une diffusion dans la grandeur voulue par l'auteur. Je dis cela parce que je connais beaucoup de gens qui ne font pas de différence, tant leur sensibilité est émoussée.

Pour finir, je voudrais vous dire que peu m'importe le nombre de gens qui connaissent ma musique, pourvu qu'ils aient été en mesure d'y entrer et de l'apprécier dans les conditions qui sont correctes. Je mets beaucoup de temps et de moi pour composer, ce n'est pas pour fmir en met d'eau tiède dans les airs.

Françoise Barrière août 2008

**Vers une symbolique des sons**

**2014**

## Vers une symbolique des sons

Mon premier contact avec la musique électroacoustique a été un concert donné par Pierre Henry en l'église St Julien le Pauvre en 1963, concert auquel j'ai assisté tout à fait par hasard et où Henry donnait les *Variations pour une porte et un soupir*. Ma culture musicale classique ne m'avait absolument pas préparée à aimer une telle musique et je me rappelle peu ce premier contact, à l'exception du fait que l'idée de composer avec des tels sons me paraissait incroyable et que j'étais restée imperméable à l'œuvre.

C'est en m'inscrivant en septembre 1968 à la classe de Pierre Schaeffer et au stage du GRM que ma lente conversion et ma vocation pour composer de la musique électroacoustique ont commencé. Je ne l'ai fait à l'époque que suite aux longues discussions entre étudiants en grève en Mai 68 : j'en étais ressortie avec la certitude qu'entrer dans la classe de composition au Conservatoire ne m'apporterait pas ce que je cherchais. J'ai déjà eu l'occasion d'écrire combien j'ai eu de mal à empêcher François Bayle de m'évincer du stage qui d'ailleurs, ne m'a servi à rien pour apprendre les techniques électroacoustiques, mais qui m'a permis d'opérer une importante révolution culturelle. Imprégnée exclusivement jusque-là de culture musicale classique, je ressentais le besoin d'étendre mes connaissances et d'explorer d'autres chemins que ceux offerts au CNSMP.

J'ai mis plus de 2 années à changer ma manière d'écouter la musique, à admettre qu'il était possible de trouver « beaux » ou « musicalisables » des sons autres qu'instrumentaux. En 68/69, aux profonds changements opérés sur ma sensibilité musicale, ont participé pêle-mêle plusieurs expériences et enseignements : ma découverte de la musique traditionnelle non-européenne en suivant les cours dispensés au musée des traditions populaires et ceux de Tran Van Khe, celle de la musique instrumentale contemporaine en fréquentant les concerts, en en jouant ou au contact d'amis compositeurs, et évidemment l'écoute du répertoire électroacoustique, dans les cours de Schaeffer ou durant les confrontations qu'il organisait au Cinéma du Ranelagh, à la Radio lors de multiples séances publiques, notamment les projections de films musicaux du Service de la Recherche.

Avec le bouleversement de mes repères, de mes valeurs musicales, me vint progressivement l'envie d'orienter mes ambitions de composer vers la musique électroacoustique, ce qui était considéré à l'époque comme une aventure hasardeuse.

Ce fut pourtant ma seconde « renaissance au monde » qui s'opéra grâce à une pratique passionnée de la prise de son.

Ce qui suit peut paraître parfaitement banal aujourd'hui, mais à l'époque, c'était nouveau et excitant. Maintenant, pour les jeunes générations, la banalisation des fonds sonores diffusés en tous lieux, le règne des musiques d'ambiance ou d'environnement sonore, les baladeurs MP3 à l'oreille ou le maniement des boîtes à sardines dites téléphone portable au son compressé pour enregistrer tout ce qui pourra frénétiquement se mettre sur Face Book, ont émoussé leur appétit, leur exigence de la qualité du son, l'attention à la richesse sensible du vécu au bénéfice d'un zapping ininterrompu et du besoin d'une douche permanente d'eau tiède !

Reprenant mon récit là où je l'ai laissé, j'affirme que ces années-là ont été les plus belles de ma vie artistique. Fascinée par l'écoute des sons dans les nouvelles conditions qu'offrait l'enregistrement sur bande magnétique (grâce aux variations de captation selon le choix du type de micro, sa position et sa distance à l'objet enregistré) et leur réécoute dans le studio, je reprenais conscience du pouvoir magique, sensible et émotionnelle du sonore et je découvrais une vocation musicalisable à beaucoup de ceux qu'on qualifie ordinairement de bruit. J'écoutais et j'enregistrais en tous lieux - en studio, dans ma maison, dans Paris, à la

campagne, à la mer,... - des sons de toute sorte, de toute origine, instruments, objets quotidiens, banaux, évènementiels, morceaux d'actualités tv, radiateurs, boîtes à musique, ustensiles de cuisine, portes d'armoire, jouets, voitures, métro, forêt, cloches, conversations, ma voix, séances de catch, animaux, jeux de foire, feux d'artifice, manèges, le silence de la montagne, les vagues, le vent, etc, etc, etc... J'étais aux aguets de toute sonorité originale et je compris vite le progrès immense que représentait le son enregistré qui, soit préparé ou fruit du hasard, est fixé en un instantané sonore dans un état qui ne se reproduira jamais identique à celui imprimé sur la bande.

Pendant de longues années, tout était prétexte à prendre un micro et à enregistrer. J'étudiai la variation et la coloration d'un son par rapport au positionnement du micro : macro, plan moyen, plan lointain, au milieu d'autres, invariant ou modulé... ? Cette exploration fut passionnée, sans exclusive, avec une curiosité de petit enfant, mais l'attention et la perception d'une adulte. Je revenais de ces temps de prise de sons avec une belle moisson sonore et je m'émerveillais à leur écoute sur les haut-parleurs du studio : j'y trouvais fréquemment une saveur nouvelle, un pouvoir expressif inattendu que je n'avais pas perçu lors de l'enregistrement.

Dans le studio, les sons sur bande magnétique avaient une nouvelle vie. Je les triais et les classais selon que je les considérais d'un point de vue strictement sonore comme communs et plats ou au contraire comme des pierres précieuses par un bel accident ou une résonance inattendue et savoureuse. J'accordais particulièrement d'attention à ceux qui me paraissaient avoir un potentiel émotionnel, un pouvoir spécial de signification, d'expressivité ou de poésie. Je leur destinais, au départ de la composition (ce qui ne signifie pas qu'en cours de création, ils ne puissent avoir un autre destin) une place, un rôle dans la future polyphonie sonore que je projetais de réaliser, fonction de mon projet thématique. Je leur affectais une valeur propre, soit purement sonore, soit réplique de la réalité, soit ouverture à l'imaginaire. Je m'extasiais devant les variations de timbres, d'intensité ou d'espace qui les rendaient uniques, émouvants et proches.

Éclairons mon propos de 3 exemples qui me sont restés en mémoire :

Durant le stage GRM, fut mis à la disposition des stagiaires un preneur de son pour aller faire des enregistrements à l'extérieur en vue de réaliser une première étude. Je partis donc un jour enregistrer les bruits du métro (à l'époque, les métros étaient fort bruyants) : des trames spectaculaires par d'énormes graves, les variations d'intensité et d'espace des rames arrivant en station et des grondements durant les parcours. La récolte fut fantastique. Le thème de ma première création électroacoustique était là ! En entendant l'énorme soufflement de la machine dans les souterrains, le bruit étouffé des conversations dans les compartiments, les crissements des arrêts, le bourdonnement de la foule captée du haut d'un quai et en me souvenant des expressions de gens entassés et plongés dans leurs sombres pensées, j'eus l'idée de réaliser une sorte de symphonie lyrique faite des sons du métro, construite dans la durée d'un parcours de ligne et qu'animerait la voix d'une femme en proie à un grave problème dont on ne saurait rien, sinon par cette phrase obsessionnelle répétée en voix basse « *Il faut que je lui dise* ».

Inutile de vous dire, justement, que François Bayle à l'annonce de mon projet, me regarda avec accablement et comme je n'étais pas la seule à lui proposer des projets à mille lieux de la doctrine schaefferienne, il stoppa tout. J'ai encore les enregistrements, mais n'ai jamais été plus loin.

Quelque temps après, au cours de mes tâtonnements de preneuse de sons, je fus littéralement enthousiasmée par l'intense atmosphère dégagée lors d'une conversation entre deux jeunes gens, enregistrée à la limite de l'audible dans le silence et à une heure tardive de la nuit.

On comprenait à peine les paroles, mais à l'écoute, l'imagination y suppléait totalement et les inflexions pianissimo des voix à peine perceptibles, les petits rires étouffés, les silences, les soupirs, petits bruits de bouche et le rythme inégal des murmures se transformaient en caresses sonores, impressions tièdes et tendres, en esquisses d'élans tranquilles, témoignages d'une extrême jeunesse. Je m'en suis rappelée à la fin de "*Java Rosa*", dans un passage qui devait symboliser le lien symbolique entre le printemps et l'amour.

Comme dernier exemple, je citerai ma fascination, plusieurs années après, pour les sonorités des pierres. On n'imagine pas combien le son des pierres peut être riche et varié selon leur matière, leur forme, leur grosseur, selon qu'on les choque ou qu'on les frotte, qu'on les roule... Ces sons qu'on façonne dans un toucher sensible, doivent plonger mon cerveau reptilien dans le souvenir d'une vie antérieure très lointaine car ils suscitent toujours en moi un abîme de sensations oubliées, mais vives et familières, comme un retour aux sources, comme si je pouvais revivre les sens originels de mes ancêtres. Je n'ai utilisé les sons de pierre qu'une fois, dans une pièce intitulée "*A la mémoire des aurignaciens*", une évocation de ce qui reste obscurément en nous de ces ancêtres.

Revenons à cette époque où nous sortions juste de Mai 68. Nous étions imprégnés de cette contestation de la société que nous pressentions qu'on nous préparait, hantés par la mort programmée des idéaux, des projets de société plus juste, plus égalitaire, plus fraternelle au bénéfice d'une autre qui s'annonçait dominée par l'argent et la consommation. Pendant plus d'un mois, la vie quotidienne s'était arrêté, on marchait à pied dans Paris pour se déplacer ; aucune activité commerciale : les boutiques closes, les parisiens ne s'en étaient pas même aperçus, tout occupés à s'interroger, à brasser les idées, à discuter ensemble partout, dans la rue ou dans les meetings, quelque que fussent leur position sociale, leur âge, leurs orientations politiques. Aussi, après de tels appels d'air, quand j'entrevis les possibilités de composer en musique électroacoustique, je plantais la musique post-Fauré de même que musique sérielle et rêvai de faire une musique qui serait ancrée dans le temps présent, dans la société, qui aborderait avec ses moyens, les questions philosophiques et politiques, qui témoignerait du monde et de ses événements, qui parlerait aux gens de leur vécu, de leur environnement social, des villes et des campagnes, de l'immensité de la Terre et de sa diversité, des angoisses et des luttes de chacun...

Je voulais, et je peux témoigner que cela arriva, pouvoir communiquer et émouvoir par ma musique des gens de toute classe sociale ; je voulais qu'elle leur parle d'eux, mais aussi qu'elle trouve un chemin pour entrer dans leur jardin intérieur, qu'elle fasse écho dans leur mémoire et nourrisse leur imaginaire.

Avec l'usage de sons non toniques et non instrumentaux, les notions esthétiques normatives et trouvaient bousculées. Les sons électroacoustiques qualifiés de bruit étaient perçus en concert par nos détracteurs comme évidemment laids, mais aussi totalement agressifs et trop forts. Or à cette époque, un orchestre dans une salle produisait plus de watts qu'une diffusion par haut-parleurs (mais aujourd'hui, c'est fini, on entre dans les concerts rock avec des boules kies). Cet effort pour élargir l'horizon culturel, l'univers chimérique, pour conduire l'auditeur à une sensibilité plus large, à une perception du monde sonore sans frontière, à une réceptivité physique, affective et mentale rafraîchissante, cet effort était accepté par un public assez nombreux, curieux et désireux de nouvelles sensations. Je, nous, nous ressentions en phase avec les aspirations de renouveau artistique.

A Bourges, nous décidâmes de nous orienter dans des constructions électroacoustiques de type polyphonique et des projets musicaux inspirés par des thématiques suffisamment générales pour être comprises et établir aisément la communication avec le public. Christian Clozier décida d'adopter pour ce type de musique, le terme générique de « Musique à Programme ».

Le GMEB devenu plus tard l'IMEB ne s'est jamais écarté de cette ligne. Le premier grand projet qui la mit à exécution fut lancé en 1972, la suite musicale des "*Saisons*" à laquelle participèrent 10 compositeurs de 7 pays. Parmi les règles du jeu établi pour les participants, l'incitation à utiliser textes et citations culturelles fut de mise. En composant "*Java rosa*", je fus amenée à mes premières découvertes de l'efficacité des divers traitements électroacoustiques en matière de changement du ressenti perceptif d'un même son après son traitement. Les changements de sonorité, de matière, de forme, de durée, de présence... obtenus par les filtres, la réverbération, les hacheurs, les réinjections, les variations de vitesse... affectaient aussi la réception affective et cérébrale du son. Son origine était encore reconnaissable (ce qui ne se sera plus le cas à partir de la granulation et de la plupart des logiciels numériques) mais il s'écartait de l'original, se colorait de telle façon qu'écouté isolément, puis ensuite mixé dans le tissu musical, il attirait l'attention par ce décalage sensible, générateur de surprise et d'émotion. Christian Clozier donna aux effets des traitements, le nom de « glissement de sens ».

Ce fut ma seconde renaissance au monde du sensible. A cette époque, les trouvailles de pépites sonores imprévues étaient fréquentes. Mon expérience de travail avec les instruments électroacoustiques n'était pas suffisamment longue pour que le résultat d'un traitement soit toujours prévisible. Bien au contraire. Et puis les chercheurs et techniciens inventaient de nouveaux équipements régulièrement, qui donnaient de nouvelles possibilités de modeler le matériel sonore. Le seul souci était de ne pas se conformer au simple mode d'emploi, sous peine de faire, tous, la même chose. Il fallait savoir, instinctivement ou non, biaiser avec le processus de traitement prévu par le concepteur, savoir quel effet sonore on voulait obtenir pour quel type de son, et décider du traitement adéquat.

Or il arrivait souvent que le résultat soit surprenant, mais très réussi. Je passais de longues heures à traiter les sons, une fois, deux fois et plus, gardant confusément à l'esprit le type de sons que je recherchais pour la séquence en cours de réalisation, puis à les incorporer dans les voies de mixage et enfin à leur donner une place définitive au cours du mixage final, par le choix du moment de leur apparition et disparition, et par leurs intensités respectives. Mon langage musical doit beaucoup à l'usage des glissements de sens sur les sons, glissements de sens qui dans la polyphonie musicale, leur confèrent une autre existence, plus ou moins proche de l'original et accroissent le sensible des fondus sonores et des espaces musicaux développés.

Tout occupée à expérimenter cette voie miraculeuse, je franchis, sans me poser de questions, la porte qui menait à une sorte de « poésie musicale ». Je pense que j'ai pu le faire parce que j'ai composé chacune de mes musiques, à de rares exceptions près, sous la pression du thème que je voulais traiter, ce qui conférait à mon travail la plus grande sincérité. L'exemple le plus frappant est "*Aujourd'hui*" réalisé en 1975, un moment où la crainte de la solitude exercée sur l'individu par la société m'obsédait. Les sons sont tous choisis pour leur impact psychologique et tous traités pour en augmenter l'expressivité.

Ce type de travaux de prise de son et de traitement, les premières années, fut très instinctif et porté par le besoin de vérifier le judicieux de ces démarches en écoutant le résultat. Il est à noter que le travail était souvent fait sous l'effet d'une intention vague suscitant une mise en place très intuitive des actions. Combien de fois ai-je travaillé à une séquence dont les contours n'étaient pas établis à l'avance, mais prenaient forme progressivement, tel le sculpteur qui sculpte selon ce qu'il voit du résultat de ses gestes : combien de fois suis-je partie du studio après des heures de travail, déçue du résultat et persuadée de l'échec assuré pour revenir le lendemain et m'apercevoir que si cela m'avait déstabilisée, c'est parce que ce n'était pas calqué sur mes prévisions mais qu'en fait, il s'avérait à la fois déroutant mais aussi authentique et valable. J'ai souvent fait volontairement marcher mon inconscient et pris mon temps pour trouver les solutions adaptées à mes ambitions subjectives.

Je suis longtemps restée persuadée que ma musique était proche d'un certain impressionisme. Pourtant chacune d'elles avait un propos nouveau et avançait dans des chemins différents.

Au milieu des années 90, je fis un voyage en Lubéron à la rencontre d'un homme extraordinaire dont les recherches et les travaux avaient à priori rien de commun avec les miennes, mais dont je pense aujourd'hui, qu'il m'a beaucoup apporté, sans que je m'en rende compte tout de suite. Knut Viktor m'a accueilli dans son humble demeure à l'orée de la forêt avec beaucoup de timidité et de modestie. J'avais réussi à le contacter et à l'avertir de ma venue, mais il ne connaissait rien de moi ni du GMEB. Je lui dis en quelques mots ce que nous faisons à Bourges, que nous avons entendu parler de ses enregistrements dans la nature et que nous voulions qu'il vienne les faire entendre durant notre festival « Synthèse ».

Le courant passa vite entre nous, quoique ce grand vieillard digne et concentré au visage ascétique, barbu mais illuminé d'un regard perçant au milieu de ses machines à cassettes, sa vieille console conçue pour mélanger 2 cassettes, ses pieds de micros bricolés et des monceaux de cassettes éparpillées à même le sol, sol fait seulement de cailloux et de pierres, un ordinateur déjà ancien trônant au milieu de ce désordre, cet homme m'intimidait. Il accepta de me raconter sa vie. Avec une petite interruption pour aller manger un morceau à l'auberge de Cheval blanc, je l'écoutais durant des heures m'expliquer ses fabuleuses techniques d'enregistrement avec des moyens qu'on qualifierait de totalement misérable (K7, micros ordinaires), mais dont le résultat était remarquable de précision et de finesse, et comment il avait peu à peu abandonner la peinture qui l'avait fait quitter son pays nordique natal pour venir ici et comment il se consacrait exclusivement à l'enregistrement des sons de la nature et de la vie animale, au plus près de la source. J'écoutais encore à 2 heures du matin ses sons et les morceaux qu'il avait composés et qu'il ne voulait pas qualifier de musique.

Heureusement qu'il fait chaud en Provence et que la lune éclairait la pièce ouverte sur l'extérieur. Je me rappelle comment il me faisait entendre amoureusement le cri de nuit du petit duc dont il craignait la disparition prochaine, comment il m'expliquait son excitation en allant introduire son micro dans un terrier et enregistrer le ronflement d'un lapin qui rêve. Il avait trouvé, en bricolant des pieds de micro et des entonnoirs, le moyen de rendre audible le bruit du vers qui mange à l'intérieur d'une pomme, l'escargot rampant sur une feuille, mais il enregistrerait aussi le déchaînement des éléments durant l'orage, le frottement sourd des veines rocheuses dans une mine d'or française.

La démarche de Knut Victor fut celle d'un humaniste dont le but était de saisir la vie au plus près. Ces sonorités enregistrées n'étaient ni particulièrement belles ni surprenantes, mais elles allaient droit à l'essentiel, transmettaient les palpitations de l'être vivant, les vibrations, l'énergie de la terre. Sa création a été celle d'un poète qui transmuait le sable en or. Je n'ai pas compris ce jour-là qu'il m'avait fait partager son royaume et indirectement progresser à la recherche du mien, qu'il m'avait secondée par le récit de son itinéraire personnel, à mieux comprendre que mon appropriation du sonore se dirigeait vers la recherche involontaire d'une symbolique des sons, clé de mon travail artistique actuel.

Quand j'ai composé "*Equus*", je voulais, en variant 3 sons de pas de cheval, faire une étude systématique et dépouillée des paramètres musicaux. Mais au bout des 2 heures de travail intense durant lesquelles j'ai produit les transformations des 3 sons avec le secours de l'Éventide, selon la mise en œuvre successive des paramètres, 2 petites heures qui ont fourni tout le matériel de la pièce, j'ai compris que le résultat manifestait avec force le lien et l'influence sensitive et sensible des sons sur le corps et l'esprit, les connexions de l'énergie vibratoire sonore avec notre être, l'écho des sons dans les membres et les organes, dans la mémoire, dans l'affectif, dans l'imaginaire, leur lien avec les rythmes corporels basiques...

La régularité des 3 pas se poursuit inexorablement dans la musique, sous-jacente à toutes les textures formées. Ils sont proches des pulsions cardiaques, les évolutions de la matière le sont du ressenti du couple espace/vitesse, de celui hauteur/matière qui parlent à tous, parce que c'est notre vécu fondamental.

Quelques années plus tard, je composai "*Dessus la mer*", musique dont l'idée de départ me vint à la lecture de « *Paroles gelées* » de Rabelais. En parallèle au propos, je projetais de choisir quelques-uns des grands chefs d'œuvre musicaux enfouis dans ma mémoire depuis mon enfance et qui avaient forgé mon sens artistique, mais qui s'étaient affadis et banalisés par la culture de masse et la montée triomphante de la variété. Ils venaient d'univers musicaux divers que je croyais tous (hélas je le crois toujours) en voie de disparition : le classique, la musique savante non - européenne notamment.

Comme cela se passe dans le récit rabelaisien, je décidai que les citations musicales ne seraient pas reconnaissables au premier abord, du fait de leur traitement qui les ferait apparaître comme gelées, puis peu à peu elles « fondraient » pour finalement flotter, en suspension entre l'incertain et l'identifiable.

La pièce est en deux parties car j'ai mis plus de deux ans à la terminer, avec une interruption de 6 mois après la création des 10 premières minutes. Reprenant mon travail, je ne me suis pas retrouvée dans le même état d'esprit qu'au début (par parenthèse, cela n'arrive jamais) et j'ai alors voulu établir un parallèle entre de « grandes musiques » en danger et la détérioration de la nature et du monde animal saccagés par l'exploitation de l'homme. Je choisis les sons de nature dans ma phonothèque personnelle et celle du GMEB, mais aussi dans les disques de bruitage du commerce (ce n'était pas leur qualité sonore qui m'importait en premier, mais leur identification) et je les plaçai dans les séquences musicales et d'environnement sonore juxtaposées pour que les sons renvoient à la mémoire, aux souvenirs et mêlent les impressions laissées par ces images sonores, chaque auditeur pouvant les associer de manière symbolique et les colorant selon son imaginaire.

Ma démarche était nette et réfléchie. Je voulais obtenir quelque chose comme un zapping radiophonique mais qui aboutirait exactement à son contraire par la construction d'une grande forme englobant ces collages. Au fur et à mesure de la réalisation et l'enchaînement des séquences, je m'étonnais moi-même de l'effet insolite que produisait le mélange de sons qui n'avaient à priori rien à faire ensemble et qui pourtant formaient, pour un instant, un tout logique et indissociable ; cela marchait, j'étais guidée par le besoin de rendre sensible et intense le message d'avertissement que je voulais transmettre. Les rapprochements d'éléments sonores étaient déroutants, mais ils tenaient la route et mon émotion en les produisant me confortait dans l'authenticité de mon sujet et la nécessité de lui donner existence.

Je suis très chanceuse dans ma carrière de compositeur ; je n'ai que rarement composé sur commande. Je compose plus généralement une musique dont le thème me tient à cœur, qu'il me faut exprimer. C'est pourquoi ce symbolisme dont j'affecte souvent les sons n'a rien de forcé, de systématique, il me vient de l'intérieur, il est l'expression de mes sentiments, de mes idées, des états d'âme que je veux partager avec les autres. Dans "*Dessus la mer*", j'ai voulu communiquer mon angoisse face à mes craintes sur l'orientation consumériste de la société, j'ai tenté de rappeler à l'auditeur les manifestations humaines authentiques, la beauté et la fragilité des choses, leur lien indéfectible avec notre identité et les menaces qui pèsent sur elles et nous.

Depuis lors, encore quelques musiques réalisées dont trois sur les péchés capitaux. Je ne veux pas m'enfermer dans un système qui me conduirait sûrement à la sclérose, mais il arrive souvent que je veuille utiliser tel son, précisément parce qu'il revient souvent dans mes musiques, qu'il m'est personnellement important, étant devenu une sorte de symbole familier:

par exemple, les vagues me parlent de la respiration, fonction vitale humaine ; les battements de cœur, d'une attente incertaine ; un cri de corbeau, de l'angoisse devant la solitude ; les bruits de rabot de bois, d'une agitation laborieuse, etc...

Quand je commence un projet musical, je réfléchis longtemps à mes intentions, à la thématique de l'œuvre et je mets beaucoup de temps pour réunir les sons. Je les choisis en vertu de différents niveaux d'écoute et de signification, du plus général au plus personnel, au plus secret, mais je les retiens surtout pour ce dont ils me parlent, leur écho dans ma mémoire, dans leur potentialité subjective, l'évocation d'évènements ou d'objets extérieures ou personnels. Je les associe à des souvenirs, des expériences, des rêves ; je les écoute à la fois à travers mon corps, mon affectivité, mon cerveau. Je leur confère une valeur plus souvent subjective qu'objective et je leur affecte une sorte de mission : incarner l'expression musicale que je veux transmettre. Par la place que je leur donne dans le mixage polyphonique, je les « électrifie », les charge, les colorie pour qu'ils satisfassent mon désir d'évasion esthétique, mon besoin de transcendance artistique qui puissent être partagé par mes auditeurs.

Je refuse de chercher à établir une cosmogonie sonore. Je crois seulement qu'il y a eu pour moi, un long chemin inconscient qui a abouti à l'importance prise par la fonction symbolique que j'ai besoin de ressentir pour certains sons. Mais alors, pourquoi ce besoin ? La clé du problème se trouve dans l'énergie propre au son. La double fonction du son – sonore et énergie –, nous l'avons touchée du doigt avec le maniement de l'électronique à partir des années 70. La conscience de l'énergie dans le son est essentiel à qui veut créer avec lui, quel que soit le type de réalisation sonore ou musical. A cette réalité incontournable est venu se greffer récemment ma pratique du Taoïsme. Que tout soit circulation d'énergie, la lumière comme le son, c'est la philosophie taoïste qui me l'a rappelé et fait ressentir de l'intérieur. Je pense de plus en plus que c'est la résonance en moi de la variation énergétique d'un son qui me conduit à lui attribuer une valeur symbolique, à le relier à un aspect de la vie. Il y a beaucoup encore à creuser dans cette direction, mais je dois avouer que je me méfie de la possibilité de m'enfermer dans un système. Je ne veux pas faire de mes intuitions, de mes expériences, de mes acquis, une recette à fabriquer la musique. Je souhaite pouvoir continuer à écouter les sons sur 3 niveaux : sonore, expressif, significatif, et composer la musique pour la jouissance du sonore, l'expression des affects, le développement des formes.

Mes investigations dans le domaine symbolique ne sont pas achevées pour autant.

L'essentiel est de chercher.

Françoise Barrière

1<sup>er</sup> juin 2014

# **Une seconde naissance**

**2016**

## Une seconde naissance

En 1968, j'étais au CNMS et je cherchais des informations sur une formation autre que la classe de composition dont l'enseignement tournait autour de la « musique française » ou autre qu'un enseignement au sérialisme, musique que je considérais comme un système fermé et dogmatique, trop gymnastique intellectuelle, trop artificielle car reliée aux nombres, aux mathématiques et pas assez aux données sensibles (ex de Xénakis corrigeant à 40% la partition sortie de l'ordinateur pour ses musiques stochastiques).

Dans les discussions entre étudiants grévistes du CNSM en mai 68, j'entends parler de la musique concrète. Je n'en avais jamais entendu avant. En octobre, je m'inscris à la classe de musique fondamentale de Schaeffer et au stage du GRM. Deux ans après, je pars pour Bourges et fonde avec Christian Clozier le GMEB. Entre temps, je n'ai rien appris, notamment des techniques électroacoustiques au GRM où François Bayle qui contrôlait le stage nous cantonnait dans des études de sons primaires. Mais j'ai en revanche écouté beaucoup de musiques, électroacoustique, extra-européennes, pop ... et assisté à des conférences de scientifiques, sociologues, écrivains, philosophes aux séances de Schaeffer qui m'ont ouvert l'esprit sur la contemporanéité.

### *(a) musique Shadock*

C'est ainsi que commence ma lente évolution-révolution en matière d'esthétique artistique et plus particulièrement musicale. Il m'a fallu passer d'un univers où seuls les sons instrumentaux, donc toniques, étaient considérés comme porteurs de musicalité, à un univers sonore élargi et libéré où l'espace était entré comme nouveau paramètre musical à explorer, les sons bruiteux à égalité avec les harmoniques, ceux porteurs d'évènementiel que j'appréciais pour leur double valeur : la valeur sonore et la valeur sens.

Au GMEB, nous voulions une musique libérée du dogme de l'objet sonore de Schaeffer (pas d'origine reconnaissable, pas de son « abstrait »), une musique libérée de l'objet convenable (pas de longueur limitée, variation et évolution du son accepté et encouragé comme facteur de vie) et une musique polyphonique (pas 2 sons sur 2 magnétos mixés sur un 3ème), pas de petit train sonore, mais liberté de densité, de texture sonore, couches de sons différents vivants leur vie les uns par rapport aux autres dans l'espace musical.

Cette quête est passé par une chasse permanente aux sons de tous ordres, tous origines, puis leur étude en studio pour les analyser et définir les critères de leur description, (nommer par le langage ces caractéristiques permet de les intégrer, de les mémoriser, de les inscrire dans les mots d'un nouveau vocabulaire sonore, ne pas rester dans le flou, mais construire une cartographie du sonore, à plusieurs étages, comme Christian Clozier a passé 40 ans à la créer. Ce travail de « catalogage » explore le monde sonore pour mieux maîtriser ensuite le mixage des sons dans leurs relations timbre, intensité, espace, durée, vitesse, perception psychologique.

1/ Pour cela, je suis passée, comme mes collègues du GMEB, P. Boeswillwald, C. Clozier, A. Savouret par l'enregistrement, la maîtrise des techniques d'enregistrement (le choix du micro (directionnel, cardioïde, sensible, voix ou volume, intérieur, extérieur,...), le choix du lieu de l'enregistrement (intérieur et acoustique, extérieur et environnement espace), la position du micro par rapport à la source sonore (gros, normal, un peu éloigné, baigné dans l'environnement, de face, de côté, sec, réverbéré, micro fixe ou mouvant...), le tout étant la première étape de la composition, à condition d'avoir un projet un peu précis.

- (b) *feu belle ambiance chaude fin*
- (c) *feu calme en mono*

J'ai ainsi été fascinée par les sons du métro, qui variaient grâce à la caisse de résonance de la station, le mouvement du train approchant qui pulsait des gros graves, les rails et les roues, ... d'année en année. J'étais aussi fascinée par les sons itératifs, les radiateurs par exemple, ou un soir par les voix à peine audibles des deux jeunes gens, ce dont je me suis souvenue plus tard dans Java Rosa

- (d) *rebond court Gmebogosse*
- (e) *Métro NT arrivée et crissement*
- (e') *vibrations graves itératifs*
- (f) *voix étouffées java rosa*

2/ Ensuite, il y a eu la redécouverte du son, une fois enregistré, isolé, analysé, classé par similitude ou par prévision de son utilisation dans telle partie de la composition. C'était un moment où il y avait des surprises, bonnes ou mauvaises et où une première idée de la composition se précisait.

3/ Le traitement en studio : le travail en studio est la deuxième partie de la composition. On corrige le son, on le reconstruit, on le traite, on le transforme. Il faut s'imaginer déjà en ce moment et encore plus durant le mixage comment il sonnera dans la salle de concert, par rapport à la petite salle du studio. Avec le traitement, on le démultiplie, le faisant varier, on fait durant son appréhension sensorielle, mouvoir des glissements de sens : de l'original sonore à sa transfiguration dans un nouvel état décalé, ouvert à l'imaginaire et élargi qui le fait évoluer dans l'univers sensible, affectif, psychologique.

- (g) *les volcans*
- (h) *Equus*

Il y a une découverte de la frontière qui existe entre celui dont à travers ses traitements l'origine est encore perceptible (ça c'est la poésie sonore, l'expressionnisme, l'impressionnisme, son entrée dans le rêve, l'imaginaire, - les traitements sont analogiques - et celui qui est devenu autre, non reconnaissable - détaché de son origine, parfois tout aussi ou plus intéressant - celui que l'application de traitements électroniques ou numériques fait changer de timbre, de forme, de longueur. C'est par exemple avec le modulateur en anneaux, la granulation, Max MSP, la compression ... Les premiers traitements dits effets sonores sont prévisibles souvent dans leur résultat, les seconds promettent pleins de surprises, parfois bonnes, parfois mauvaises, mais avec eux, la richesse de sa distance avec l'empreinte de son origine encore identifiable et évocatrice du réel dans l'irréel a disparu. Le jeu du décalage entre plaisir sonore du reconnaissable décalé sur un autre son n'existe plus, en tout cas dans beaucoup de traitements numériques non similaires aux analogiques.

- (i) *son grave planant*
- (j) *son grave planant warped*
- (k) *photos du studio*

Je m'expérimentai avec passion dans la redécouverte des sons grâce à l'enregistrement et son audition en studio. J'éprouvais souvent de la surprise en percevant un intérêt nouveau, de la richesse insoupçonnée à des sons réputés banaux. La fonction du micro rapproché y était pour quelque chose. Cela se décuplait quand je passais à leur mixage avec d'autres, où assemblés de manière inusuelle, ils changeaient de sens, de signification, ils prenaient des allures étranges, même surréalistes et laissaient dans mon esprit des impressions de chocs d'émotions, des émergences affectives souvent confuses qui plongeait mon écoute dans un jardin fantastique, un paysage poétique, entre réel et extraordinaire.

Au cours de mon travail de compositeur, j'ai fini par relier beaucoup de sons à des sensations, des situations, des rythmes reliés à des pulsations physiques ou au monde de l'esprit.

*(l) des vagues).*

*(m) tic tac d'une pendule, passage de train, porte d'armoire de ma mère*

Le bouleversement des canons de la beauté a été un de mes vécus sonores les plus étranges et significatifs. La puissance du volume sonore par les hp et l'augmentation de l'étendue du timbre audible ont été aussi source de jouissance nouvelle, le ressenti des sons épais ou très minces, enfin l'entrée dans le monde des discordances et de la fascination qu'ils procurent, tous ses facteurs ont libéré, enrichi la palette de ma sensibilité, mon imagination musicale, ont fait reculer les limites du beau jusqu'à un quasi infini, pourvu qu'il ne soit pas gratuit mais l'expression de quelque chose à dire.

*(n) 22 août.*

En même temps, n'oubliez pas que les sons dits inouïs sortis de l'ordinateur ne le sont pas restés longtemps.

Ainsi, je vis le son comme une vibration, une combinaison mouvante, une énergie, et une manière merveilleuse de ressentir notre être à travers nos trois formes d'existence : le physique, le psychique, l'intellect.

*(o) vagues petites*

*(p) vagues et Schubert*

La musique, on l'écoute dans des espaces intimes ou communautaires : chez soi, c'est du concentré qui s'adresse à soi seul ; dans des lieux publics, c'est un ameublement, un mur (restaurant, boutique, voiture...) ; en concert, c'est la vraie dimension et le vrai déploiement spatial pour lesquels le compositeur a conçu la musique, c'est aussi une cérémonie, un moment collectif de partage avec les autres. D'où le travail exceptionnel et copié partout sur la diffusion de la musique électroacoustique avec le Gmebaphone.

*(q) photos du Gmebaphone*

Si l'auditeur est passif, il baigne dans un bain sonore complaisant ou divertissant, si son écoute est active, il communique avec ce que le compositeur a voulu exprimer en y ajoutant sa réception physique et auditif, affective, son état psychique du moment, son appréciation de la forme, de la construction, du dialogue des sons, il y associe ses souvenirs personnels et y projette son imagination, ses rêves, il y mêle son propre univers, l'écoute à travers sa culture (en tout cas pour celui qui diffuse, c'est capital).

Ainsi chaque écoute est une nouvelle approche d'une œuvre.

Françoise Barrière  
Janvier 2016

**Présentation Commentaire**

**de et sur**

**Françoise Barrière**

**par Geneviève Mathon 2018**

## Présentation de Françoise Barrière, Commentaires par Geneviève Mathon

### Pionnière

Françoise Barrière est née le 2 juin 1944. A 5 ans sa mère la met devant un piano. A 11 ans elle obtient sa première médaille de solfège au Conservatoire de Paris, elle en parle comme d'une gymnastique, d'un entraînement phénoménal de la mémoire et de la concentration, d'une virtuosité mentale qui l'accompagnera une vie durant. Après son baccalauréat, elle se consacre d'abord au piano et entre au conservatoire de Versailles dans la classe de Jacques Coulaud, puis suit les classes d'harmonie (Georges Hugon) et de contrepoint (Alain Weber) au Conservatoire de Paris pour pouvoir accéder à la classe de composition.

« Mai 68 » changera sa vie. Les élèves du Conservatoire de la rue de Madrid se mettent en grève après quelques atermoiements. Elle participe de jour comme de nuit aux débats agités qui ont lieu Salle Fauré, où les participants discutent largement de musique et de création musicale, de la vétusté de l'enseignement du Conservatoire et des moyens d'en moderniser le cursus ; elle se rend aussi aux débats à la Sorbonne occupée et ceux totalement informels tenues dans la rue. (« La nuit, dit-elle, on refaisait le monde). Elle organise des concerts dans les usines occupées et différents lieux inédits avec quelques musiciens étudiants et des professionnels extérieurs venus spontanément (dont Ivry Gitlis).

Elle entend parler pour la première fois de la musique concrète et du Service de la Recherche Musicale de l'ORTF ainsi que des musiques non-occidentales. Conséquence et seul apport de « 68 » au Conservatoire, une « classe de musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel » s'ouvre à la rentrée 68 sous la houlette de Pierre Schaeffer. L'avenir de Françoise Barrière se dessine alors très nettement : Alain Weber la contraint de quitter sa classe si elle s'inscrit à celle de Schaeffer et au stage du GRM.

Durant 2 années, elle fréquentera le Service de la Recherche, y croquera d'éminents scientifiques et intellectuels de tous bords, suivra les séminaires sur la communication et les multimédia organisés par Schaeffer au Cinéma du Ranelagh, élargira sa formation intellectuelle, culturelle et artistique. Le stage du GRM assuré par François Bayle n'est guère formateur et concluant d'autant que si elle s'intéresse de plus en plus à la musique électroacoustique, elle est systématiquement écartée des studios et de leur pratique.

Grâce aux cours de Trần Văn Khê à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes et aux conférences du Musée des Arts Populaires, elle apprend à connaître les musiques non-occidentales. Ainsi s'ouvre-t-elle selon ses propres mots « au monde, tant au plan esthétique, sociétal que philosophique ».

En mars 1970, elle s'interroge sur l'orientation professionnelle à prendre. « J'avais 26 ans, le studio de musique électroacoustique, c'était le top ». Mais il est impossible durant ces années-là de posséder seule des machines aussi coûteuses. Son ami Francis Régner qui travaille au GRM comme chercheur avec Henri Chiarrucci lui indique que la Maison de la Culture de Bourges (MCB) vient de s'équiper d'une console de mixage (le GRM s'en dotera d'une assez semblable ensuite). Cette console constitue l'élément pivot d'un possible studio professionnel d'enregistrement pour les musiques des créations théâtrales de Gabriel Monet, directeur de la MCB et tout autant metteur en scène qui en a passé commande en 1968. Mais remercié par la Ville pour son ouverture aux contestataires durant Mai 68, il est nommé directeur de la Comédie de Nice et la MCB cherche à quoi affecter ce prestigieux matériel qui commence à arriver. A la recherche d'une personne compétente, un appel d'offre est lancé.

Alors Françoise Barrière se rend à Bourges et se trouve engagée comme responsable-animatrice de ce studio, encore bien incomplet mais qui avec ses quatre magnétos, ses deux filtres et sa reverb est alors une sorte de rêve pour une jeune compositrice et la base solide pour y développer un véritable studio qui sera conçu et dédié à la musique électroacoustique.

Après 4 mois d'animation dans les écoles et de création dans le studio (*Ode à la Terre Marine* est sa première pièce électroacoustique), elle est rejointe par Christian Clozier qui y compose *La Discordatura*. Ils proposent à la MCB de fonder un groupe de création musicale, indépendant du traditionnel secteur musique classique. Décentralisation oblige, les trois missions de la maison de la culture étant alors : création, animation, diffusion, en y ajoutant recherche et international, cela correspondait à nos idées : « *le compositeur doit sortir de sa tour d'ivoire et être le reflet et un moteur de la société* ». Avec Fernand Vandenberghe qui les quittera au bout d'un an, le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB) naît en octobre 1970.

*“Je rêvais de faire une musique qui serait ancrée dans le temps présent, dans la société, qui aborderait avec ses moyens, les questions philosophiques et politiques, qui témoignerait du monde et de ses événements, qui parlerait aux gens de leur vécu, de leur environnement social, des villes et des campagnes, de l’immensité de la Terre et de sa diversité, des angoisses et des luttes de chacun... Je voulais, et je peux témoigner que cela arriva, pouvoir communiquer et émouvoir par ma musique des gens de toute classe sociale ; je voulais qu’elle leur parle d’eux, mais aussi qu’elle trouve un chemin pour entrer dans leur jardin intérieur, qu’elle fasse écho dans leur mémoire et nourrisse leur imaginaire.”*

### La mémoire des origines

Françoise Barrière distingue de son engagement de compositrice, sa carrière de directrice (avec Christian Clozier) de l'Institut de Musique Electroacoustique de Bourges, centre international prestigieux de création et de diffusion de la musique électroacoustique qui accueille, pendant 40 ans, grâce au festival Synthèse, entre autres manifestations, des compositeurs et créateurs de tous les continents.

Au départ, il y eut la découverte et l'« *exploration passionnée, sans exclusive* » de mondes sonores à portée d'oreille.

*“Ces années-là ont été les plus belles de ma vie artistique. Fascinée par l’écoute des sons dans les nouvelles conditions qu’offrait l’enregistrement sur bande magnétique (grâce aux variations de captation selon le choix du type de micro, sa position et sa distance à l’objet enregistré) et leur réécoute dans le studio, je reprenais conscience du pouvoir magique, sensible et émotionnel du sonore et je découvrais une vocation musicalisable à beaucoup de ceux qu’on qualifie ordinairement de bruit.”*

Le studio « Charybde » analogique jusqu'au début des années 90, puis cas assez unique d'un studio entièrement interconnecté analogique/numérique, offrait un équipement professionnel aux pointes de la technologie et ouvert sur les différentes esthétiques électroacoustiques. Des appareils-instruments y ont été constamment réalisés par l'ingénieur du son et de l'électronique Jean-Claude Leduc selon les projets de développement impulsés par Christian Clozier.

L'expérimentation était perpétuellement au cœur de la composition. Le studio fut équipé spécialement pour retrouver la polyphonie sonore et la liberté dans le mixage ; « *On ne travaillait pas des sons convenables comme ceux imposés par la doxa schaefferienne* ». Les nouvelles techniques de filtrage et de mise en espace des sons conduisirent la compositrice à utiliser, pour susciter l'expression dans sa musique, la notion de « glissement de sens », comme disait Christian Clozier. L'origine du son subissant des traitements était encore reconnaissable (ce qui ne se sera plus le cas à partir de traitements numériques tels que la granulation) mais celui-ci s'écartait progressivement de l'original et parfois au cours d'une manipulation, un résultat inattendu se produisait, générateur de surprise et d'enthousiasme.

*« Mon style musical doit beaucoup à l’usage des glissements de sens sur les sons : dans la polyphonie musicale, ils accroissent le sensible des fondus sonores et des espaces musicaux développés ».*

Equus, de 1993, garde cette mémoire du cheval, de la notion du temps ressenti dans ses allures.

*“Je voulais, en variant 3 sons de pas de cheval, faire une étude systématique et dépouillée des paramètres musicaux. Mais j’ai compris que le résultat des traitements mettait en évidence le lien et l’influence sensitive et sensible des sons sur le corps et l’esprit, les connexions de l’énergie vibratoire sonore avec notre être, l’écho des sons dans les membres et les organes, dans la mémoire, dans l’affectif, dans l’imaginaire, leur lien avec les rythmes corporels basiques... La régularité des 3 pas se poursuit inexorablement dans l’oeuvre, sous-jacente à toutes les textures formées. Ils sont proches des pulsions cardiaques, les évolutions de la matière le sont du ressenti du couple espace/vitesse, de celui hauteur/matière qui parlent à tous, parce que c’est notre vécu fondamental.”*

Il en va de cette même quête avec *Dessus la mer*, inspirée des *Paroles gelées* de Rabelais, et ses citations de musiques enfouies dans la mémoire depuis l’enfance :

*“ Conformément au récit rabelaisien, je décidai que les citations musicales ne seraient pas reconnaissables au premier abord, du fait de leur traitement qui les ferait apparaître comme gelées, puis peu à peu elles « fondraient » pour finalement flotter en suspension entre l’incertain et l’identifiable. Pour communiquer mon angoisse et mes craintes sur l’orientation consumériste de la société, j’ai tenté de rappeler à l’auditeur les manifestations humaines authentiques, la beauté et la fragilité des choses, leur lien indéfectible avec notre identité et les menaces qui pèsent sur elles et nous.*

Dans le droit-fil, elle évoque sa fascination pour les sonorités des pierres, leur richesse, leur variété, selon leur matière, leur forme, leur grosseur, selon qu’on les choque, les frotte ou les roule...

*“ Ces sons qu’on façonne avec un toucher sensible, doivent plonger mon cerveau reptilien dans le souvenir d’une vie antérieure lointaine car ils suscitent toujours en moi un abîme de sensations oubliées, mais vives et familières, comme un retour aux sources, comme si je revivais les sensations originelles de mes ancêtres. A la mémoire des aurignaciens est une évocation de ce qu’il en reste obscurément en nous.”*

Mémoire des sons et quête des origines et des symboles qui y sont liés dans l’esprit humain.

La musique électroacoustique offre pour Françoise Barrière cette possibilité de travailler dans la composition le son pour lui-même et sans intermédiaire, sans passer par les limites techniques et la théâtralisation des interprètes qui en entravent l’écoute pleine ; elle permet de vivre un rapport fusionnel entre le son et le soi. Chaque son enregistré s’inscrit dans un dessein musical. Et parfois le hasard au cours des moissons sonores fait surgir des pépites, « *comme des pierres précieuses, par un bel accident ou une résonance inattendue et savoureuse* ». La place de chaque son dans le mixage l’affectera d’une valeur propre : purement sonore ou réplique de la réalité ou ouverture à l’imaginaire ».

*“Je refuse de chercher à établir une cosmogonie sonore. Je crois seulement qu’il y a eu pour moi, un long chemin inconscient qui a abouti à l’importance prise par la fonction symbolique que je ressens pour certains sons. D’où cela vient-il ? La clé du problème se trouve probablement dans la double fonction du son – sonore et énergie – ; nous l’avons touché du doigt à partir des années 70 avec le maniement de l’électronique. La conscience de l’énergie dans le son est essentielle à qui veut créer avec lui, quel que soit le type de réalisation sonore ou musical.”*

Les concours organisés à Bourges et le Festival *Synthèse* ont permis à Françoise Barrière de découvrir des univers sonores inédits, de comprendre combien les musiques électroacoustiques demeurent imprégnées de la culture nationale des créateurs, à la différence par exemple de la musique sérielle, qui, elle, n’est que pure construction intellectuelle. Enfin elle parle de quelques rencontres enrichissantes avec certains musiciens : Javier Alvarez, Lars Gunnar Bodin, Jack Body, Barry Truax, Knud Viktor, pour n’en citer que quelques-uns.

Geneviève Mathon, juillet 2018, à propos de Françoise Barrière











