

Écrire, composer, créer

Composition...

Qu'attend-on d'une classe de composition ? Espère-t-on y trouver les clefs qui permettent de passer de l'écriture, apprise avec méthode et application, à ce stade un peu mystérieux – et mythique pour certains – de l'œuvre personnelle et libérée de règles ou de contraintes scolaires ?

Lorsque, à l'école, on apprend à lire et à écrire, on commence par articuler des mots pour d'abord produire des phrases simples et fonctionnelles, puis on ajoute peu à peu adverbess, conjonctions, propositions, etc., afin de nuancer les propos jusqu'à être en capacité d'écrire une "rédaction" ; c'est l'écriture. Dans l'enseignement secondaire, on apprend à analyser, hiérarchiser, formaliser, jusqu'à savoir rédiger des dissertations ; c'est l'étude. Enfin, maîtrisant l'ensemble de ces pratiques, constituées tant de techniques assimilées et de savoirs divers, d'ingéniosité et de virtuosité, que de la capacité à concevoir, structurer, organiser et donner sens à son projet, l'auteur aborde alors le roman, la nouvelle, l'essai, le poème ou la pièce de théâtre.

En musique, ces phases d'apprentissage existent, mais rendues confuses par d'insidieux et très répandus glissements sémantiques. Ainsi, des classes d'écriture s'assimilent à celles de composition. Des processus systématiques ou de simples assemblages instrumentaux ou électroniques de séquences-jeu sont élevés au rang d'œuvre. Des cours de technique informatique sont dits "de composition". Une pièce d'écriture faite de montages, quoique soigneusement ajustés, passe du statut d'étude à celui de création musicale... Pourquoi vouloir brûler les étapes plutôt que de s'y exercer pas à pas en différenciant mieux ce qui ressort de l'écriture, de l'étude et de la composition ? En franchissant ces paliers un par un, méthodiquement, l'étudiant s'exerce grâce à des propositions et des instructions qui incitent à dépasser usages et inclinations par trop restrictifs. Il apprend à concevoir, énoncer et réaliser un projet musical engagé. Il acquiert un savoir faire riche, imaginatif et ouvert, non limité par le seul cheminement intuitif, et se prépare à investir le champ de la création avec une conscience, un métier et une distance qui lui permettent de se projeter dans le long terme.

Il est vrai qu'en amont, au sein de conservatoires, d'universités et dans des livres, on constate nombre

d'approximations qui n'aident pas à donner une idée claire de ce que serait la composition. Quand j'enseignais au Conservatoire national de région de Lyon¹, un professeur d'harmonie assurait qu'écrire une fugue c'était composer. Le sérialisme aussi s'affichait comme une technique de composition alors que ce n'est qu'un système d'aide à l'écriture utilisant la « série des douze sons », confondant au passage son et note. La musique spectrale est également présentée comme une méthode de composition. Des logiciels informatiques, utilisés pour transformer les sons ou les séquencer, sont dits de composition, etc. Que de malentendus lorsque ce mot n'est revêtu, presque exclusivement, que des attributs de la technique quelle qu'elle soit, instrumentale, électronique, combinatoire ou procédurale ! Bien sûr, la technique n'est pas oubliée, mais elle se place sur un tout autre plan. Bien que nécessaire, elle n'est pas l'objectif premier d'une classe de composition. En explicitant et appliquant clairement cette distinction, les étudiants ne seraient-ils pas moins tentés de confondre démonstration technique et composition, illustration sonore et expression musicale, expérimentation et élaboration, académisme et création ?

Électroacoustique...²

Une équivoque persistante s'est installée sur ce qu'on nomme classe de composition électroacoustique. En 2011, un jeune étudiant en composition de la très prestigieuse Academia Nazionale di Santa

1. Fin 1980, je fondai la classe de composition du CNR de Lyon avant de remonter, en 1995, celle du Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Perpignan. En 2007 je créai celle du CRR de Paris et, depuis 2010, j'enseigne également au Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB).

2. « L'électroacoustique recouvre l'ensemble des genres musicaux faisant usage de l'électricité dans la conception et la réalisation des œuvres. Ainsi sont électroacoustiques les œuvres de support (que j'identifie à l'art acousmatique), les œuvres mixtes (mêlant instruments et piste sonore fixée sur support), les œuvres 'live electronic' (synthétiseurs ou ordinateurs en direct, corps sonores et instruments avec dispositifs de transformation électronique ou numérique...), les œuvres pour instruments acoustiques et transformation en temps réel préprogrammée, les œuvres pour instruments ou corps sonores amplifiés (à condition que cette amplification intervienne de manière décisive dans l'esthétique et les choix de composition), les installations sonores interactives, etc. » [D. Dufour, *L'Art acousmatique dans sa totalité* in Revue Licences N°1, éd. Licences, Paris, 2000].

Cecilia de Rome et candidat à un échange Erasmus dans ma classe du Conservatoire à rayonnement régional de Paris, nous écrivait : « *j'aimerais commencer à travailler avec vous sur un sujet de recherche dans mon domaine d'expertise : création de softwares en Max Msp, Javascript, Processing pour le live electronic* » ! Sur certains CV d'étudiants sortants, on peut lire qu'ils sont compositeurs titulaires d'un « master d'acousmatique » après avoir suivi une formation universitaire aux métiers du son où, au-delà d'apprentissages essentiellement techniques, ils n'ont abordé que des rudiments de la composition en studio. Deux exemples parmi tant d'autres touchant autant des étudiants, que des professeurs ou des membres d'équipes de direction. Et l'adhésion tardive de la France au système européen LMD (Licence-Master-Doctorat) n'a pas aidé à clarifier la situation. En effet, jusqu'à la création des pôles supérieurs d'enseignement artistique, les élèves n'avaient que les CNSMD³ de Lyon ou Paris pour poursuivre des études supérieures de composition. Ceux qui souhaitaient se consacrer uniquement à la composition acousmatique, faute de cursus organisé dans ces établissements, ne pouvaient obtenir au mieux dans les autres conservatoires qu'un DEM⁴ de niveau secondaire non reconnu à l'étranger. Afin de leur éviter l'exil en Belgique, en Angleterre ou au Canada, certains d'entre nous les amenions, et les amenons toujours, à une pratique de niveau supérieur, mais sans le diplôme correspondant. Depuis l'arrivée en octobre 2010 d'une formation de Création musicale au sein du PSPBB, les étudiants ont la possibilité d'obtenir en trois ans un DNSPM⁵, mais ni master ni doctorat. Cependant, cette option électroacoustique à dominante acousmatique n'est accessible qu'à très peu d'élus, un seul étudiant en moyenne par an. Pour y être admis, le candidat doit justifier d'un DEM de composition électroacoustique, soit entre trois et cinq ans d'études spécialisées dans la discipline, et réussir un concours d'entrée concocté pour des postulants à la composition instrumentale. Fort heureusement, en octobre 2013, le CNSMD de Lyon a mis en place une filière pour des candidats à la composition acousmatique avec concours d'entrée

3. Conservatoire national supérieur de musique et de danse.

4. Diplôme d'études musicales obtenu à l'issue d'un troisième cycle dit spécialisé et délivré uniquement dans les conservatoires à rayonnement régional ou départemental (CRR ou CRD).

5. Diplôme national supérieur professionnel de musicien, adossé à une licence de musicologie passée en université.

adapté et possibilité de continuer au-delà de la licence.

Toutes ces restrictions et discriminations dont la France est coutumière envers la création acousmatique poussent parfois nos élèves à emprunter d'autres chemins. Par exemple, l'un d'eux est parti du CRR de Paris vers les Pays-Bas grâce aux échanges Erasmus afin d'y accomplir sa deuxième année d'études. Et l'année suivante, resté dans le pays d'accueil, il intégrait directement un Master. Il a ainsi évité d'avoir à passer chez nous un DEM puis un DNSPM, gagnant de ce fait cinq à six ans d'études. L'harmonisation européenne n'est pas pour demain semble-t-il. Tout ceci pourrait n'avoir aucune incidence pour des compositeurs qui n'ont nul besoin de diplôme pour créer, si la question du recrutement des professeurs de composition électroacoustique n'était d'actualité. Dans les conservatoires règne le plus grand flou dans la définition des compétences et des contenus de formation où tout semble se valoir : MAO, électroacoustique, composition électroacoustique, nouvelles technologies, et même parfois musiques actuelles ou techniques du son. Le détenteur d'un Master de quoi que ce soit s'apparentant de près ou de loin à quelque chose en lien avec le matériel électro-acoustique⁶ ou la technique pourrait-il bientôt prétendre à enseigner la composition électroacoustique ? On assiste d'ailleurs en ce moment à une course aux diplômes de toutes sortes.

Lorsqu'en 2007 j'ai fait créer la classe du CRR de Paris, j'ai opté pour l'appellation composition électroacoustique afin de signifier que j'y enseigne la composition dans les domaines tant acousmatique qu'instrumental. Cependant, il est des lieux où il est manifeste, même si ce n'est pas explicitement dit, que la composition est l'affaire exclusive du professeur de composition instrumentale, celui de composition électroacoustique ne s'occupant que de former aux diverses techniques informatiques.

6. Avec le trait d'union, le mot électro-acoustique est utilisé lorsqu'il est associé à la technique et au matériel. Et c'est ainsi qu'il est écrit dans divers textes, dictionnaires et encyclopédies. Adopté après débat voilà plus de cinq décennies par les acteurs de cet art, le mot électroacoustique (sans trait d'union) est utilisé, par convention, pour désigner la musique électroacoustique savante. On parle parfois simplement d'électroacoustique. Mais ce raccourci reste ambigu car la suppression du mot musique a permis aux détracteurs d'une création électroacoustique fixée sur support audio de rejeter cette discipline artistique dans un domaine purement technologique. Ainsi on parle de « nouvelles technologies appliquées à la composition » instrumentale, ou encore de techniques du son.

Cette séparation entre création et technique appliquée à la composition est même tellement ancrée dans les esprits que lorsque mes étudiants ont pu séduire par des partitions instrumentales bien écrites, des acteurs du milieu musical cherchèrent à savoir avec qui ils les avaient travaillées. Ils ne m'attribuèrent par principe que le suivi de la partie électroacoustique de leurs œuvres. Serait-ce parce qu'au sein de plusieurs groupes et instituts, les compositeurs ne réalisent leurs pièces nécessitant des moyens électro-acoustiques que grâce à la présence d'un assistant ou d'un « réalisateur en informatique musicale » ?

Finalement à quelle pratique s'entraîne-t-on dans une classe de composition électroacoustique ? Techniques du son, histoire des machines, fonctionnement des outils électro-acoustiques, acoustique, écriture, orchestration ? La question peut paraître naïve, mais l'est-elle vraiment quand il est si souvent rabâché que « la composition ça ne s'apprend pas », corroborant ainsi l'idée qu'on ne pourrait rien transmettre d'autre que le maniement des outils, l'obéissance à des règles et l'adhésion à des systèmes ?

Et de quelle électroacoustique parle-t-on ? Celle qui permet de manipuler en direct ordinateurs, synthétiseurs, corps sonores amplifiés et appareils divers ? Ici on se rapproche, le plus souvent, de ce qu'on nomme maintenant musique expérimentale, appellation sans rapport avec celle du début des années 50 en France, et dont la pratique s'apparente essentiellement à celle de l'improvisation.

Ou bien celle qui apporte à l'instrument acoustique et à l'interprète prolongement et élargissement de son jeu sur scène grâce au développement de nombreux logiciels et interfaces qui, depuis le début des années 80, ont pris la suite des outils électroniques d'antan ? Ces derniers sont d'ailleurs toujours utilisés en raison de leur qualité sonore et de leur fiabilité. Dans ce cas l'enseignement est bien celui de la composition instrumentale auquel s'ajoute une formation technique pour maîtriser – ou au moins comprendre – les quelques procédés de transformation en temps réel auxquels on pourra faire appel.

Ou encore parle-t-on de l'électroacoustique qui tire parti des possibilités offertes par la captation de sons enregistrés, travaillés et organisés en studio avant d'en fixer le résultat sur un support audio ? C'est une discipline qui nécessite un enseignement à part entière et adapté, car ses bases ne sont pas acquises en conservatoire. Ce n'est pas le cas de la composition instrumentale dont les professeurs

n'ont pas à se charger de la formation musicale, de l'histoire de la musique, de la théorie, de l'analyse, de l'organologie, de l'écriture et de l'orchestration, toutes matières confiées à des enseignants dédiés. Ceci explique sans doute que « l'électroacoustique » soit majoritairement considérée comme une spécialité de plus, complémentaire de la discipline dominante que serait la composition (forcément instrumentale).

Beaucoup de centres, de classes et de professeurs s'occupent déjà de musique instrumentale électroacoustique (mixte ou avec transformations en direct). Aussi, dans la suite de cet article je ne parlerai explicitement que d'art acousmatique⁷. Cependant, hormis les aspects purement techniques, ce que je dis du processus de création est en tout point semblable à mon enseignement de la composition instrumentale, qu'elle soit acoustique ou électroacoustique. Par ailleurs, pour appuyer mes propos, j'ai choisi de citer Jean-Philippe Rameau dont nous venons de fêter les 250 ans de la disparition et avec qui je me suis trouvé depuis bien longtemps déjà de nombreuses affinités, et pas seulement musicales. À ce sujet, j'ajoute deux précisions afin d'en actualiser ses écrits : « l'expérience », terme dont il use souvent, correspondrait de nos jours à ce que nous appelons expérimentation. Et, lorsqu'il parle des « anciens » et de « l'ancienne musique », je suggère de

7. J'ai commencé à utiliser l'expression art acousmatique fin 1983 dans le cadre de la classe d'acousmatique du Conservatoire de Lyon, puis lors de conférences et présentations. À partir de 1986, les programmes des concerts Acore (1983-1995) que j'y organisai portaient la mention concert d'art acousmatique. Dès le début, en l'affirmant comme un genre à part entière, j'ai appliqué cette appellation à toute musique composée en studio et fixée sur support quelle que soit l'origine des sons utilisés et quelle qu'en soit l'année de réalisation (y compris, donc, *Wochenende* [1930] de Walter Ruttmann) tant dans les nombreux autres concerts que je coordonnai que dans les programmations du festival international d'art acousmatique Futura fondé en 1993 par Robert Curtet, Jean-François Minjard et moi-même. C'est à partir de 1990, à l'occasion d'articles et d'entretiens publiés, que j'ai peu à peu donné de l'art acousmatique cette définition ouverte qui le situe au-delà du seul terrain musical : « L'art acousmatique regroupe les musiques concrètes ou acousmatiques, les créations radiophoniques et Hörspiele, les musiques acousmatiques d'application (pour le théâtre, la danse, le cinéma, la vidéo...), les installations sonores travaillées sur support audio diffusé sur haut-parleur (dont la conception visuelle n'installe pas de rapport direct de cause à effet avec le résultat sonore entendu), certaines réalisations de poésie sonore pour celles qui se rapprochent de la création radiophonique. » [D. Dufour, *L'Art acousmatique dans sa totalité* in Revue Licences N°1, éd. Licences, Paris, 2000].

rapporter cette notion aux débuts de la musique concrète/acousmatique qui nous occupe ici.

Enseigner la composition acousmatique

Rameau, inventeur de l'harmonie et de la basse fondamentale, prit le temps de mettre au point, tester et roder sa découverte avant de se lancer à déjà 50 ans dans la composition d'œuvres avant-gardistes majeures. De même, après l'"invention" de la musique concrète en 1948 et la réalisation de quelques études et œuvres pour en explorer le potentiel et expérimenter les mécanismes de l'écoute et de la perception, Pierre Schaeffer traça la voie d'une recherche patiente et rigoureuse sur le son avant d'imaginer passer « du sonore au musical ». Mais une compréhensible impatience de ceux qui constituaient l'équipe du GRM l'emporta sur la poursuite de cette quête de fondation d'un nouvel art doté de son "solfège" et de ses règles d'écriture, d'organisation et de composition. Le *Traité des objets musicaux* à peine publié, chacun se mit à creuser son sillon indépendant, s'employant à se distinguer, à se forger un discours personnel exclusif, à occuper le terrain et épuiser les possibles sans véritablement passer le relais de cet héritage aux générations suivantes. On peut s'en désoler sans toutefois aller jusqu'à penser que des pionniers aient pu souhaiter voir ce chapitre se clore avec eux, après qu'ils aient largement profité du formidable apport schaefferien toute leur vie durant. Pourtant, au milieu des années 90 où je commençai à mener des actions d'envergure pour la diffusion du répertoire acousmatique international, le directeur du GRM de l'époque pensa freiner mon élan en m'assurant que la musique concrète n'était qu'un « moment éphémère de l'histoire de la musique, comme le cubisme le fut pour la peinture ». Au sujet de la pédagogie, il avait rendu un "hommage" peu courtois aux enseignants de composition acousmatique, présents au colloque organisé en 2010 à Paris pour le centenaire de la naissance de Schaeffer, en les qualifiant non de professeurs mais d'« animateurs ». Encore tout récemment en Belgique, il déclarait à de jeunes compositeurs que la musique instrumentale était « supérieure » à celle sur support...

Il n'est pas étonnant que, dès la fin des années 60, Schaeffer prit ses distances avec le groupe qu'il avait fondé et s'exprima ainsi lors du séminaire du 21 mai 1969 au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris : « Ne tombez pas dans l'erreur, qui a été constante au GRM, d'essayer d'expliquer le musical par la typo-morphologie des objets sonores. Le *Traité* n'est qu'un début ; il

s'achève sur le sonore et s'ouvre sur le musical »⁸. Pauline Nadrigny, docteur en philosophie, ajoute que « ce dernier, dans certains textes, a pu affirmer qu'à son *Traité des objets musicaux* aurait dû suivre un traité des articulations musicales »⁹. À cause des orientations prises par le groupe et faute d'une deuxième phase de recherche sur l'écriture des sons, de Schaeffer on ne retint le plus souvent comme méthode d'écriture et de composition que deux aspects qu'il n'a pourtant jamais préconisés : la démarche intuitive, confondue semble-t-il avec la démarche concrète¹⁰, et l'heuristique, extension probable de la fameuse "trouvaille" des débuts de la musique concrète. Qu'une découverte fortuite, comme cela arrive parfois dans la recherche scientifique, ouvre une piste prometteuse, c'est indéniable. Mais cela ne suffit pas, à plus ou moins long terme, à élaborer des architectures musicales variées et savamment organisées, et surtout à propulser un art absolument neuf, radicalement différent de ce qui s'est façonné durant des siècles avec les instruments acoustiques joués sur scène.

8. Pierre Schaeffer, Séminaire du 21 mai 1969 au CNSM de Paris, in *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, p. 69, Marc Pierret, éditions Belfond, Paris, 1969.

9. Pauline Nadrigny, *De l'art d'articuler les sons*, Implications philosophiques, espace de recherche et diffusion, Internet, Paris, juin 2011.

10. « C'est l'aspect expérimental de cette démarche – où, en un constant aller-retour du faire à l'entendre, la composition est fondée sur l'écoute directe du résultat à partir de sons créés ou captés et transformés – allié à une manipulation de sons bruts, déjà trouvés, qui pousse Pierre Schaeffer en 1948 à forger le terme fort évocateur de musique concrète. Il renvoie explicitement à celui de musique abstraite instrumentale qui se conçoit, elle, "à la table" de manière théorique, c'est-à-dire en dehors de tout contact direct avec le matériau, et dont la conception passe par l'abstraction d'une codification, d'un langage : le solfège. » [D. Dufour et Thomas Brando *À propos du genre acousmatique*, Gabriele/Perséphonie Livre-CD M197003, collection MotusAcousma, 1997, Manas, & L'Éducation Musicale N° 486, p. 20-23, éditions L'Éducation Musicale, 2001, Paris]. Comme pour le peintre qui voit son tableau prendre forme au fur et à mesure qu'il le peint, la démarche concrète s'applique essentiellement à l'écriture du support – articulations, mélanges, équilibres, etc. – et ne désigne aucunement pour Schaeffer une méthode de composition qui serait fondée sur la seule intuition. Avec le temps, les technologies électroniques analogiques puis informatiques ont désormais largement influencé la pensée et modifié les pratiques de conception et d'écriture des nouvelles générations de compositeurs de musique instrumentale. Aussi, les différences entre les démarches des uns et des autres, pour peu qu'ils pensent le son dans toutes ses dimensions, se sont largement amenuisées.

Il en va de la conquête du monde des sons comme de celle d'une terra incognita. À la période pionnière, exaltante, riche de rencontres, d'inventions et de révélations, mais aussi de destructions, de pillages et de profits à court terme, succède le temps d'une meilleure compréhension des découvertes et des œuvres de nos prédécesseurs, des chemins qu'ils ont ouverts, des pistes qu'ils n'ont pas ou que peu explorées, des frontières qu'ils n'ont pas franchies. Trop nombreux sont ceux qui croient encore à la nouveauté impérative et au retour de la prodigieuse et étonnante trouvaille des premiers temps, confondant trop fréquemment innovation technique avec création artistique, expérimentation avec composition. Pour bénéficier encore longtemps de l'immense potentiel de l'art acousmatique, il est peut-être nécessaire d'admettre que *« l'expérience [l'expérimentation] et les règles qu'elle dicte, voie longue et perplexe, méthode qui ne donne les choses que très lentement, avec laquelle on n'est point sûr de les avoir toutes, qui n'éclaire jamais que sur un cas particulier à la fois et dont on ne peut guère généraliser les indications sans donner beaucoup au hasard et s'exposer à des erreurs, l'expérience, dis-je, fut la ressource des anciens. [...] Nos prédécesseurs ont été obligés de travailler à la perfection de l'art presque comme s'il eut été tout neuf. Les prodiges qu'opérait l'ancienne musique nous furent transmis à la vérité ; mais il ne parvint jusqu'à nous aucune des règles qu'observaient les auteurs pour opérer ces prodiges. Que fit-on pour réparer cette perte ? [...] On se mit à faire des expériences, à tâtonner, à compiler des faits, à multiplier des signes. L'on eut, après beaucoup de temps et de peines, le recueil d'une certaine quantité de phénomènes sans liaison et sans suite, et l'on s'en tint là. Cependant la connaissance de ces phénomènes n'est presque d'aucune étendue : l'usage en est tellement arbitraire que celui qui les possède le mieux n'en est guère plus instruit. Tel était l'état des choses lorsqu'étonné moi-même des peines que j'avais eues à apprendre ce que je savais, je songai au moyen de les abréger aux autres et de leur rendre l'étude de la composition plus sûre et moins longue »*¹¹.

Ceci aurait pu être écrit par le Schaeffer de la fin des années 60 évoquant devant son équipe, quelque peu déçu, l'invention et les recherches du Schaeffer des années 50 qui avait aspiré à plus de rigueur et de respect pour ce nouveau monde. Cela le fut par Jean-Philippe Rameau au mitan du siècle des Lumières. Deux esprits libres et indépendants, tous deux reconnus, à la fois soutenus et combattus, et

dont les prises de position furent peu appréciées de leurs contemporains pour avoir eu trop souvent le tort d'appeler un chat un chat, de pointer du doigt paresse, manque de courage, approximations, convenances personnelles et routines de spécialistes cramponnés aux certitudes établies.

Au stade où en est la pratique mondiale de la composition acousmatique, il n'est plus possible de penser et agir comme d'éternels défricheurs de terres déjà conquises. C'est comme bâtisseur que l'enseignant, connaissant et maîtrisant ses outils intellectuels et artistiques, ses matériaux et l'histoire qui l'a porté, se doit d'élaborer et transmettre les moyens d'acquérir vocabulaire, syntaxe et méthode. N'aidera-t-il pas mieux ses étudiants à développer un discours riche et subtilement complexe révélant ce que chacun peut exprimer de vraiment personnel au-delà des standards, effets de mode et formules complaisantes encouragés par une technologie envahissante ? Nombre de professeurs sont encore dépositaires d'un savoir et d'une tradition de musique dite "savante". Alors pourquoi ne proposerait-on aux élèves qu'un cheminement hasardeux comme soi-disant méthode : "prends un son ou une technique qui te plaît, avance au fur et à mesure de tes trouvailles, de tes expérimentations, laisse-toi guider par ton intuition..." ? Dans le domaine du son, que peut-on expérimenter de vraiment neuf depuis les années 80 si ce n'est sa propre capacité à savoir tourner des boutons, réaliser des patches, exploiter des logiciels, développer des programmes ? Est-ce utile de suivre des cours de composition pour cela et pour s'auto-satisfaire d'avoir extirpé des machines toutes sortes de gazouillements, tintamarres, bruissements, grognements et autres borborygmes empilés en couches et enchaînés par collage ? Est-il besoin d'un professeur pour s'adonner à la magie de la sacro-sainte intuition et de la supposément libre et créative spontanéité ? Une création contemporaine n'a-t-elle pas mieux à offrir à ses auditeurs que de seulement exhiber l'agrément et le plaisir personnel qu'on y a pris ? N'avons-nous pas pour tâche, dans les établissements spécialisés d'enseignement artistique de niveau secondaire ou supérieur, d'enseigner l'art de dire par le sonore et le musical, l'art de s'adresser à l'humain et non à la machine ou à ses sbires ?

Être pionnier, ce fut un projet en soi qui exigea le courage d'affronter l'inconnu, de parier sur le futur et de risquer l'impasse ou l'engloutissement. Dans la mesure où les pionniers ne se complurent pas dans l'attrait de la nouveauté facile, ni ne se contentèrent

11. Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, p. 6-7, chez Durand, Pissot, Paris, 1750.

du seul profit à court terme généré par cette manne sonore, leurs œuvres révèlent tout à la fois bouillonnement, fébrilité, rudesse, radicalité, jouissance et mille et une manières propres à leur statut d'aventuriers conquérant un nouveau territoire. Et pour les auditeurs ce fut la découverte de l'inouï, du déferlement, de l'immersion, de l'invisible et de l'inattendu. Mais le terrain a été largement exploré et les cartes en ont été dressées. L'écoute a évolué, la perception s'est adaptée, l'attrait de la nouveauté à tout prix s'est émoussé. N'étant pas ou plus des pionniers, il nous incombe de former les étudiants à une écriture plus fine et variée, une organisation polyphonique plus élaborée et un travail sur la perception plus précis. En les encourageant aussi à actualiser leur langage plutôt qu'à suivre les modes, nous pouvons les amener à dire autrement pour élaborer des formes imaginatives et libres, et surtout à donner sens et contenu à chaque projet de création dont la fonction ne peut plus reposer uniquement sur l'acte fondateur de la musique concrète.

Pour cela la période est idéale : nous avons le catalogue de tous les possibles grâce aux œuvres de nos prédécesseurs. Nous avons intégré la palette complète des matériaux sonores du plus abstrait au plus anecdotique. Nous parvenons même à répertorier et classer émotions et ressentis éprouvés à l'écoute de certains moments musicaux. Les oreilles se sont formées et habituées aux stimuli les plus divers. Les situations et conditions d'écoute se sont diversifiées et développées. De très nombreuses œuvres sont accessibles en disque et sur Internet, et les auditeurs sont au rendez-vous au concert ou à domicile. Nous disposons d'une lutherie électro-acoustique abordable, variée et fiable. Enfin nous sommes loin d'avoir épuisé les écrits, la pensée et les prémonitions de Schaeffer qui, entre science, art, société et communication, reste encore à ce jour le plus complet, le plus ouvert, le plus vivifiant et le plus inspirant des précepteurs dans le domaine qui nous intéresse ici. Face à une telle situation d'abondance où sons, signes, fonctionnalités, symboles, évocations, signaux et toute une gamme de perceptions internes suscitées par le sonore nous sont accessibles, incitons avant tout nos étudiants à investir leurs projets d'une pensée et d'une sensibilité humaine vraiment personnelles tournées vers le public. Quel intérêt y a-t-il à se produire en salle avec des démonstrations techniques, de la trame au kilomètre, des expérimentations où trop souvent on n'expérimente pas grand-chose d'autre que sa propre capacité à

refaire des gestes mille fois éprouvés ? À l'opposé, l'art acousmatique s'enrichit-il de constructions standardisées avec force explosions et motifs musclés en tension-détente ou en tenue-rupture, sertis d'une froide plastique sonore impeccablement modelée et soutenus par des basses profondes et cavernueuses très design, tout juste bonnes à gagner des concours ? Avoir un projet n'est pas énoncer ses processus et sa petite cuisine de compositeur, ni dresser la liste des machines et logiciels utilisés, ni non plus se confronter à l'angoisse de la fameuse page blanche – dont je n'ai d'ailleurs jamais compris ce que cela signifiait. Si on a quelque chose à dire, on le dit avec ce qu'on a appris et ce qu'on sait faire. S'il n'y a rien à dire, alors pourquoi vouloir s'adresser publiquement à ses contemporains ? Qui aurait idée de monter sur scène pour donner une conférence sans savoir quoi exprimer ? Le projet est ce qui met les humains en relation, il prend ses sources dans la vie, tout simplement, ce qui n'exclut ni démarche conceptuelle, ni abstraction, ni recours à d'autres sciences, ni attitude savante. Xenakis écrivait que *« pour définir le sens de la musique, il faudrait revenir aux notions simples de sens, de messages-signaux à ces sens, et de pensées véhiculées par ces signaux. Le point donc de départ et d'arrivée est l'homme. La musique étant un message (véhiculé par la matière) entre la nature et l'homme ou entre les hommes entre eux, elle doit être apte à parler à toute la gamme humaine de perception et d'intelligence »*¹².

C'est à partir de toutes ces données, de tout cet héritage, que, dès mes débuts de professeur fin 1980, j'ai construit ma pédagogie. Schaeffer avait souhaité qu'on étudie la musique concrète à travers un « solfège généralisé ». À cette fin des exercices furent proposés pour apprendre à écouter, décrire et comprendre les sons, et à travers eux les mécanismes de la perception, puis à les transformer et les enchaîner selon leurs caractères pour ensuite les associer à un projet conçu, réfléchi et préparé en amont de sa réalisation (étude ou composition). Le sujet de recherche était l'objet sonore, mais cela n'empêchait en rien d'utiliser des matières et de trames plus continues pour construire la durée. Ce que ne reflètent d'ailleurs pas plusieurs écrits et thèses qui affirment que la musique concrète n'était, jusqu'à la fin des années 60, qu'une « musique d'objets » n'ayant d'autre recours que la boucle ou le « collage » son à son pour assurer la progression temporelle. Se souvenant de ses débuts

12. Iannis Xenakis, *La Crise de la musique sérielle*, in *Gravesaner Blätter* n°1, Ars Viva Verlag, éditeur Hermann Scherchen, Gravesano, 1955.

d'enseignant au CNSMD auprès de Pierre Schaeffer, même Guy Reibel a pu écrire que « *composer à partir d'objets bloquait l'imagination, paralysait l'invention, et conduisait, en général, à des assemblages maladroits, simplistes face à la richesse des objets composants* »¹³. Un discours très surprenant si on écoute les œuvres composées au GRM et dans son entourage jusqu'au milieu des années 70. Élève moi-même de 1974 à 1976 (le cursus durait alors seulement deux ans), j'ai appris la composition électroacoustique avec Pierre Schaeffer et Guy Reibel sur la base d'exercices centrés uniquement sur l'objet sonore. Ce n'est que durant ma deuxième année que ce dernier introduisit la notion de séquence-jeu (voir plus bas le paragraphe traitant de ce sujet).

À la rentrée 1976-1977, année où je fus leur assistant au CNSMD, la séquence-jeu fut placée au cœur du dispositif pédagogique, devenant peu à peu le seul socle d'apprentissage¹⁴. Cette nouvelle approche, aux vertus éducatives avérées, suscita un réel intérêt car elle redonnait une place au jeu instrumental dans l'exploration des corps sonores et apportait une meilleure conscience temporelle dès la phase d'enregistrement. Mais, fin des années 70, l'enthousiasme de certains se métamorphosa en dogmatisme, pour ne pas dire fanatisme, entraînant une grande majorité d'étudiants dans la grisaille et l'infécondité musicale. Malgré le grand talent de pédagogue de Guy Reibel, la pratique exclusive de la séquence-jeu à tous les niveaux de l'écriture, de l'orchestration et de la composition, doublée de divers interdits tels qu'expression dramatique, pulsation régulière, sons anecdotiques ou boucles, finit par paralyser de nombreux jeunes compositeurs arc-boutés sur les infimes détails de leur jeu et entraîna l'arrêt au milieu des années 80 de la classe de composition électroacoustique du CNSMD. Il n'y subsista que les classes de composition instrumentale et une classe de « nouvelles technologies appliquées à la composition » (instrumentale bien évidemment !). Cet abandon, renforcé par la lutte fratricide entre les deux successeurs de Schaeffer, l'un à la tête de la classe

13. Guy Reibel, *L'Homme musicien - Musique fondamentale et création musicale*, p. 337, Édisud, Aix-en-Provence, 2000.

14. La pratique du synthétiseur, dont j'avais vécu l'arrivée dans le studio de la classe du CNSMD de Paris et pour lequel nous avions imaginé quelques exercices pour son apprentissage et sa pratique, participa également à la propagation de la séquence-jeu, tout comme le fameux « jeu vocal » initié et porté avec beaucoup d'ardeur par Guy Reibel.

de composition électroacoustique du CNSMD, l'autre du GRM alors partenaire de cette classe, entérinait le renoncement déjà ancien à une recherche sur l'art et la manière d'articuler les sons. Guy Reibel, devenu professeur de composition instrumentale, assignait de facto l'électroacoustique à un usage essentiellement technique et accessoire. François Bayle, dédaignant la pédagogie, poursuivit les orientations de recherche sur les outils électroacoustiques au détriment de celle sur le discours musical et sur la transmission des savoirs. Ainsi, « *quelque progrès que la musique ait fait jusques à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en approfondir les véritables principes à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet art ; de sorte qu'on peut dire que la raison y a perdu ses droits tandis que l'expérience [l'expérimentation] s'y est acquise quelque autorité* »¹⁵.

Fort de ma tardive formation à la musique, de ma propre expérience d'étudiant, de l'humanisme et de la rigueur de Schaeffer, du modèle pédagogique reibelien, de l'écoute des œuvres que je découvrais au concert, de mon constat d'un manque certain, dans les classes de composition instrumentale comme électroacoustique, de clefs d'initiation à une réelle démarche de création musicale, je fondai la « classe d'acousmatique » du CNR de Lyon. Je mis en place un cycle d'études de trois ans et commençai en janvier 1981 à enseigner à un groupe de sept élèves parmi lesquels Louis Chrétiennot, Gilles Grand, Philippe Le Goff et Jean-François Minjard. Pour l'apprentissage de l'écriture acousmatique j'élaborai deux parcours d'exercices centrés l'un sur l'objet sonore, l'autre sur la séquence-jeu, assez proches de ce que j'avais moi-même appris. En 1983, relevant leur peu d'habileté à utiliser des matériaux autres que ceux plutôt abstraits de l'objet et de la séquence, j'ajoutai une troisième série sur les sons anecdotiques, évocateurs et réalistes. Une fois accomplis ces trois parcours, ils poursuivaient en deuxième année avec la réalisation d'études puis, en troisième, avec la composition. Ce n'est qu'à la fin des années 90, afin de se conformer au schéma directeur des conservatoires, que nous ajoutâmes une quatrième année leur offrant la possibilité d'approfondir et de consolider leur réflexion et leur savoir-faire, DEM à la clef.

Le cursus pédagogique et ses énoncés ont constamment évolué au fil de mes observations, de la jeune histoire de l'art acousmatique et de son

15. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Préface, J.B.C Ballard, Paris, 1722.

essor, des modifications de l'écoute et de la pensée, des variations de comportement dans la société et chez les étudiants, de mes expériences accumulées de compositeur, de professeur et d'organisateur de concerts. Mais l'objectif est toujours resté le même : former les élèves à savoir concevoir et développer pour chaque œuvre un projet qui, en relation avec la vie, s'adresse à l'humain. Pour ce faire je les invite, durant toute leur première année d'apprentissage, à travailler sur une série d'énoncés précis et simples, reliant la pratique à la perception et la perception à la réflexion, et à réaliser progressivement que l'art est « *le sport de l'homme intérieur. [...] Comme le sport, l'art est un travail sur soi-même : de la perception sensorielle à la consommation spirituelle, des cinq sens à la triple conscience intellectuelle, affective et active* »¹⁶. Si l'apprenti créateur s'exerce à l'écriture acousmatique en expérimentant toutes sortes de configurations les plus variées et ouvertes possible, il sera en capacité de traduire son projet – non l'illustrer – en proposition musicale. Il saura ensuite collecter la matière sonore la plus apte à exprimer l'univers à partir duquel il réalisera enfin son œuvre.

Toutefois, mon enseignement ne consiste pas à tout dire aux étudiants de ce que j'ai moi-même recherché et parfois trouvé, ni à leur mâcher le travail en leur livrant des recettes. Je m'emploie à leur éviter de croire qu'ils vont revivre les joies de la découverte comme si tout était encore inouï et inédit, de répéter les mêmes gestes et les mêmes explorations qu'il y a soixante-dix ans comme si rien ne s'était passé, de penser que l'usage des nouvelles technologies les exonère d'un véritable engagement spirituel et qu'elles leur garantissent originalité et modernité. En réalité, mon souhait est de les pousser au plus haut d'eux-mêmes par des séries d'exercices qui les fassent accéder dans des zones où, seuls, ils n'auraient pas eu idée de se rendre, qui leur fasse approcher les bords extrêmes de leur propre pratique, de leur imaginaire, de leur perception et de leur psychisme. Et, par là, tenter de les soustraire à une normalité soporifique, un confort étrié ou un suivisme ennuyeux. Car, pour créer, « *il faut être fou, c'est être sauvé que d'être fou. Les gens trop raisonnables ne durent pas. [...] On n'en sait jamais trop sur soi pour aller à la rencontre de l'inconnu* »¹⁷. Enfin, en complément de la pratique, sont dispensés des cours de théorie, analyse,

répertoire et histoire de l'art acousmatique ainsi que de maniement des appareils et logiciels.

Écriture acousmatique

« *Si les musiciens modernes s'étaient appliqués, comme ont fait les anciens, à rendre raison de ce qu'ils pratiquent, ils auraient fait cesser bien des préjugés qui ne sont pas à leur avantage, et cela les aurait même fait revenir de ceux dont ils sont encore remplis et dont ils ont beaucoup de peine à se défaire. L'expérience [l'expérimentation] leur est donc trop favorable, elle les séduit en quelque manière puisqu'elle est cause du peu de soin qu'ils prennent de s'instruire à fond sur les beautés qu'elle leur fait découvrir chaque jour ; leurs connaissances ne sont propres qu'à eux seuls, ils n'ont pas le don de les communiquer. [...] Ce reproche est un peu vif, je l'avoue ; mais je le rapporte tel que je le mérite moi-même, malgré tout ce que j'ai pu faire pour m'en mettre à couvert.* »¹⁸ Dans le cadre pédagogique, l'étudiant est guidé pas à pas grâce à un ensemble d'exercices gradués et bénéficie d'un retour sans complaisance du professeur comme de ses camarades. Ainsi il s'entraîne continuellement à l'observation et à la réflexion sur ce qu'il a expérimenté et apprend peu à peu à établir le lien entre ses intentions et ce qu'il produit réellement. Il pénètre les arcanes de l'écoute et de la perception, et, face aux contraintes, développe sens critique et faculté d'adaptation tout en accumulant savoirs et réflexes. C'est alors, qu'affranchi de ses conditionnements passés, se reconnaissant dans les solutions qu'il a découvertes plus que dans les sons qu'il a créés, dans sa maîtrise des conduites de l'écoute plus que dans le contrôle d'un savoir-faire technique, il se retrouve dans des gestes et attitudes qu'il ne se connaissait pas auparavant. Il accède ainsi à une plus grande liberté pour concevoir un projet, en élaborer le plan, choisir ses matériaux et décider d'une écriture appropriée avant de passer à la réalisation de l'œuvre.

Il est arrivé qu'on me reproche de brider la spontanéité et l'inventivité des étudiants, de les priver de leur soif de créer en les faisant commencer par le b.a.-ba de l'écriture acousmatique et en les maintenant toute une année dans ce seul apprentissage de l'objet sonore, de la séquence-jeu et du son anecdotique, associés à des exercices de captation, de montage, de mixage et de transformation. Évoquant en 1969 les deux années de formation au solfège généralisé, le journaliste et

16. Pierre Schaeffer, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, p. 74, Marc Pierret, éditions Belfond, Paris, 1969.

17. Thomas Brando, *Agnus Dei de la Messe à l'usage des vieillards*, musique de Denis Dufour, Paris, 1987.

18. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Préface, J.B.C Ballard, Paris, 1722.

écrivain Marc Pierret pensait que c'était « *psychologiquement long, quand on est à ce point entravé sur le plan de la créativité* », exprimant aussi son scepticisme sur l'idée « *d'inventer sur commande* ». Pierre Schaeffer lui assura que « *ces exercices qui ont l'air scolaires, de loin, exigent beaucoup plus d'imagination, de sensibilité, d'esprit d'invention que vous ne le pensez. Des stagiaires qui seraient dépourvus de telles qualités seraient incapables de les mener à bien... Essayer de se plier à une discipline qui s'oppose à ses penchants, même si on n'y parvient qu'imparfaitement, c'est un des seuls moyens de libération que je connaisse... Je n'ai absolument aucun respect pour cette liberté sacrée des artistes qui n'est, en fait, que la liberté d'obéir aveuglément à leur conditionnement antérieur, ou à la mode. Que fait un compositeur novice au moment où il croit exercer sa prétendue créativité ? Il se jette dans les erreurs que j'ai moi-même commises à mes débuts, que je vois se répéter, au moins à l'état de velléités à chaque génération, et que je n'ai donc aucun mérite à pouvoir prédire* »¹⁹. Certes, nous ne sommes plus dans les années soixante, mais l'apprentissage reste l'apprentissage. Et si dans toutes sortes de domaines on continue d'enseigner toutes sortes de disciplines en prenant le temps qu'il faut, pourquoi en irait-il autrement de la composition électroacoustique dont les classes ne sauraient être ni des garderies pour cinglés du son, ni des showrooms pour fondus de technologie audio. Maintenant comme autrefois et ici comme ailleurs « *pour vouloir trop se presser, on perd tout : imitons ces enfants qui, sans savoir qu'en marchant très lentement ils parviendront à courir, et qui n'osent se presser parce qu'ils sentent bien qu'ils tomberaient ; mais la patience échappe, on veut arriver, on n'arrive point ; on a pris de fausses routes, on se fatigue à vouloir les continuer ; soins inutiles ! on perd un temps considérable, à la fin le désespoir s'en mêle, et pour se consoler on attribue à la nature des défauts qui ont pris racine dans de mauvaises habitudes* »²⁰.

Objet sonore

En quoi consistent donc ces exercices ? La pratique acousmatique commence dès que le compositeur place un casque sur ses oreilles pour contrôler le son qu'il capte, quelle qu'en soit l'origine : acoustique, synthétique, numérique... Commencer ses premiers enregistrements par l'objet sonore

permet de fixer son attention sur les moindres détails de ce qui le constitue, échappant par la même occasion au paramètre du temps. En effet, l'objet sonore, qu'il dure un quart de seconde ou quarante, est comme un instantané dans la mesure où son déroulement revêt un aspect qui apparaît comme fidèle à sa propre nature. Il n'est pas soumis à un travail d'écriture et, par conséquent, à un cheminement temporel construit. Et comme il est enregistré de très près, quelques millimètres entre le corps sonore et le micro, les paramètres de l'espace topographique et du contexte anecdotique sont également écartés, le situant dans un domaine davantage (sinon exclusivement) abstrait. Ainsi, réalisé en dehors de toute idée d'écriture ou de composition, cet objet sonore devient un projet en soi, ramassé, isolé, mais investi de tout l'engagement, de toute l'énergie et du corps entier de celui qui l'a pensé, voulu et produit, comme un musicien "classique" qui travaille sa sonorité et les figures musicales sur son instrument. Tout y est soigné, de la façon de commencer le son, de l'entretenir ou de le laisser filer, à la manière de l'arrêter ou de le laisser finir. C'est la maîtrise d'un geste jouant le jeu du naturel associé à la volonté de l'artiste imprimant sa marque qui fait de cet objet quelque chose de personnel, et bien plus qu'un simple son. Chaque instant compte, le plus bref soit-il, depuis les trois ou quatre premières millisecondes qui orientent l'écoute (sensation de fragilité ou de fermeté ou d'hésitation...) jusqu'à la fin qui va confirmer ou rectifier la perception de l'objet entier selon qu'elle sera sèche, suspendue, amortie ou accidentée. Conserver ou non toute l'attention de l'auditeur, même sur une durée aussi courte, est une question de cohérence et d'équilibre obtenus seulement grâce à une bonne entente entre l'exécutant (son oreille, ses aspirations, son intelligence, sa capacité de réaction et d'adaptation) et le corps sonore qu'il aura choisi (ses caractéristiques, son potentiel, ses limites). C'est dans cet accord conscient et réfléchi, libéré d'un volontarisme trop pesant et aveugle, que se révèlent l'objet et son auteur. Ainsi, plus que le son lui-même, c'est la compréhension de ce que sont l'écoute et la perception qui constitue le but essentiel de l'ensemble de ces exercices.

L'étape suivante consiste à procéder à diverses opérations sur ces objets sonores enregistrés de tous types, qu'ils soient amortis, entretenus, résonants, stables ou fluctuants, percussifs ou effleurés, itératifs ou continus, en accélération ou décélération, crescendo ou decrescendo... Ces opérations conduisent l'étudiant à œuvrer sur les

19. Pierre Schaeffer, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, p. 73, Marc Pierret, éditions Belfond, Paris, 1969.

20. Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique et Méthodes*, p. 15, Imprimerie royale, Paris, 1760.

seuils de perception et, par là, à prendre conscience de notions de psychoacoustique en créant hybrides, chimères et autres déclinaisons par des exercices variés de montage. De la même façon, grâce au mixage, il effectue un travail d'orchestration, de transmutation et d'optimisation en superposant, synchrones ou décalés, deux objets sonores pour en produire un nouveau. Enfin, diverses modifications, parfois radicales, lui permettent de mieux saisir comment l'écoute réagit à des transformations plus poussées telle que fortes variations du profil dynamique, mélodique ou temporel, manipulation du spectre harmonique ou de l'espace, etc. Concernant chacun des énoncés, une dizaine à raison d'un ou deux par semaine, l'étudiant part toujours d'un objet sonore brut (non déjà modifié) auquel il n'applique qu'une seule opération à la fois afin d'expérimenter et comprendre chaque décision, chaque geste, chaque résultat. Une chose après l'autre, « *point d'impatience surtout, attendons que ce qui vient d'être recommandé soit bien inculqué dans la mémoire avant que de passer outre : fallût-il un mois [de plus] pour cela, on y gagnerait infiniment ; l'intelligence de toute façon en dépend. Quand une fois deux objets nous préoccupent, ils se détruisent l'un l'autre et nous tiennent toujours en suspens. Plus on a de goût pour la chose, plus on est avide ; mais plus on se presse, plus on s'éloigne du but* »²¹. L'objectif, en effet, n'est ni d'empiler les transformations "pour le plaisir" sans réaliser vraiment le pourquoi et le comment de ce qui se produit à l'arrivée, ni de s'émerveiller devant telle ou telle technique, tel ou tel plug-in. Il s'agit toujours d'obtenir des objets bien caractérisés, avec une approche musicale et personnelle résolument engagée, cherchant à chaque fois, par l'expérimentation, l'observation et la réflexion, les solutions les plus cohérentes et les plus significatives. Chaque objet sonore généré doit s'imposer comme une évidence. Et c'est en formant un dessein pour chacun de leurs sons à venir que, peu à peu, les élèves s'entraînent à trouver les moyens de concrétiser leurs intentions et, ainsi, apprennent à mettre leurs acquis techniques au service d'un projet, et non l'inverse.

Des articulations

À la fin de ce premier parcours sur l'objet sonore – captation, montage, mixage et transformations –, munis de ce bagage, ils sont invités à écrire une phrase afin d'amorcer un travail sur les articulations.

21. Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique et Méthodes*, p. 5-6, Imprimerie royale, Paris, 1760.

Mais « *quelle est donc la solution pour articuler des objets sonores ? Cette solution repose sur un préalable nécessaire : une analyse de l'élémentaire qui doit pouvoir perdre son caractère anecdotique et complexe pour livrer des paramètres déterminés, paramètres qui peuvent s'articuler en une relation à la fois claire et abstraite. Il s'agit, pour reprendre l'expression de Pierre Schaeffer, "d'isoler l'en soi du phénomène sonore"* »²². C'est donc là que les étudiants commencent à rechercher ce qui peut relier musicalement (ne devrait-on pas dire perceptivement ?) les objets qu'ils auront façonnés, tout en soignant par ailleurs le contour général de leur séquence, autrement dit le phrasé. Ces enchaînements peuvent trouver leur justification dans les possibles correspondances entre deux sons dès lors qu'ils en analysent les caractères. Par exemple, on peut imaginer aisément que deux objets sonores puissent se succéder assez naturellement si le rebond régulier de l'un et le vibrato du second sont de même vitesse. Deux allures de vitesse semblable comme point commun, c'est un peu comme pour l'harmonie tonale où l'enchaînement de deux accords s'établit fréquemment à partir des notes qui leur sont communes... Il en ira de même à chaque fois que l'on s'attachera à déterminer quel critère (comme ceux, entre autres, décrits dans le *Traité des objets musicaux*) pourra être partagé par deux sons que l'on souhaiterait associer.

Cependant, « *n'étant pas du côté de l'activité musicale mais de la description du matériau, le Traité ne saurait traiter des articulations musicales.* »²³. Aussi, pour se préserver d'entrer dans des logiques d'écriture trop prévisibles et à la plasticité passe-partout, les étudiants sont conviés à se tourner également vers d'autres types d'agencement fondés sur la perception d'ensemble. Dans l'expression objet sonore, le premier terme ne renvoie-t-il pas à la perception (objet de perception) ? Pour y parvenir, la mise en œuvre d'une intention assumée précédant la réalisation – tout le contraire de la seule intuition – ajoute des possibilités d'articulations plus inattendues et néanmoins pleinement justifiées par cette intention initiale. Dans certaines situations cela se joue sur la totalité de la structure temporelle de l'objet sonore avec ce qu'il porte de sens et de

22. Pauline Nadrigny. *De l'art d'articuler les sons*, Implications philosophiques, espace de recherche et diffusion, Internet, Paris, juin 2011.

23. Pauline Nadrigny. *Le concept d'objet sonore : le problème de la perception dans la recherche musicale schaefferienne*, p. 473, Thèse de doctorat en philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, juin 2014.

fonctionnalité tandis que, dans d'autres, les solutions se manifestent dans les infimes variations de ce qui l'organise. Les notions de "macro" et de "micro" ici évoquées le sont non pour opposer l'enveloppe spectro-spatio-dynamico-etc.-temporelle de l'objet sonore aux "atomes" qui le constituent, mais pour davantage sensibiliser aux données perceptives, psychoacoustiques et psychiques qui animent l'écoute et soutiennent l'attention de façon soit claire (consciente), soit imperceptible – voire subliminale. Ce point de vue a pour objectif d'éviter aux étudiants de se fixer de façon exclusive, et donc réductrice, soit sur une logique de conception spectromorphologique par trop démonstrative et d'une efficacité quasi mécanique, soit sur un système micro-sonique où le trop d'écriture occulte la conception d'ensemble, où l'excès de détails et de combinatoire lilliputienne annule la perception de l'écriture elle-même.

L'enseignement de la création musicale (c'est du moins le nom du département auquel appartient la classe dont j'ai la charge) va bien au-delà de la récolte de sons, de leur assemblage, de leur transformation, de l'écriture – et même de la composition, au sens premier d'organisation. On touche ici à un ensemble de domaines qui relèvent plus de l'apprentissage d'un comportement de créateur qu'à celui du seul savoir-faire artisanal. C'est pour cela que je ne fais aucune différence entre les sons, leurs qualités, leurs origines (acoustiques ou synthétiques), les outils employés (analogique, numérique), les types de synthèse utilisés. Car il s'agit de produire des œuvres qu'écouteront non des spécialistes mais des auditeurs dont nous ne savons rien et qui n'ont que faire des derniers appareils ou logiciels sortis, ni des techniques employées.

Bien que cela semble être considéré comme un vestige du passé, j'ai toujours continué d'enseigner la pratique et l'usage de l'objet sonore comme élément de construction possible parmi tant d'autres ; ce qui, concernant leur articulation, pourrait venir compléter (de façon rétroactive et réactualisée) ce qu'avance Horacio Vaggione quand il écrit dans les années 90 que « *la distinction opératoire entre micro-temps et macro-temps nous permet de dépasser le paradigme du champ unique, qui était celui de la musique conçue seulement comme déploiement de structures macroscopiques, n'accordant au "sonore" aucune possibilité d'articulation compositionnelle. Faire cette distinction constitue, j'estime, un acte d'une importance capitale, si l'on veut se poser le problème d'une syntaxe compositionnelle*

du sonore, et donc qualifier celui-ci comme domaine musical à part entière. »²⁴. Serait-ce à partir de ce type de constat, entre autres, que des compositeurs et commentateurs ont voulu distinguer ce qui dans l'art acousmatique était musical et ne l'était pas, ce qui relevait de l'abstrait (détaché de l'écriture instrumentale au passé indiscutable !) et de l'anecdotique (reliquat suranné des débuts de la musique concrète !), de la musique et de l'art radiophonique, du pur (objectif ?) et de l'impur (subjectif ou illustratif... ?)²⁵. On se souvient de concerts du GRM où le directeur d'alors ne prédisait aucun avenir, lors de leur création en 1973 et en 1987, au *Requiem* de Michel Chion ou à ma propre *Messe à l'usage des vieillards* ! Trop dramatique et trop expressif ? Matériau sonore trop reconnaissable, syntaxe trop grossière et sons non assez travaillés ? Simple surdité ou stratégie d'exclusion ? Nous n'étions vraisemblablement pas assez "purement" musical ! À ce sujet, Francis Dhomont dit qu'il préfère présenter son travail comme de l'art acousmatique, « le terme 'art' désignant une discipline pluraliste et un champ beaucoup plus ouvert que celui de 'musique' auquel restent attachées de trop nombreuses connotations esthétiques et historiques »²⁶.

24. Horacio Vaggione, *Son, temps, objet, syntaxe, Vers une approche multi-échelle dans la composition assistée par ordinateur*, pp. 169-202, in *Cahiers de philosophie du langage* n°3 'Musique, rationalité, langage, L'harmonie : du monde au matériau', L'Harmattan, Paris, 1998.

25. « Si la notion de musique 'pure' ne nous mène pas très loin, c'est que, pour désigner son antipode, on ne parle pas volontiers de musique 'impure'. Or, cette appellation me paraît d'autant plus importante que le domaine qu'elle embrasse est celui-là même par lequel la musique méritera d'être considérée comme un langage de l'homme. Mais de ce fait nous ne chercherons qu'à élargir le plus possible le concept de musique 'impure', que certains fanatiques de la musique 'pure' voudraient enfermer dans d'étroites limites. Nous dirons donc qu'il y a musique 'pure' tant qu'une composition se suffit à elle-même et obéit à un ensemble de règles esthétiques qui sont propres à l'art musical. D'autre part, il y a musique 'impure' dès que la personnalité du musicien intervient dans l'oeuvre, y dérange l'ordre établi en y apportant un trouble tonal, une suite d'altérations qui modifient la structure de la composition. Car c'est par le désordre que l'émotion se communique. [...] Nous paraissions ne nous attacher ici qu'à l'aspect harmonique, mais les autres aspects de la musique y sont pareillement impliqués. En outre, la règle du jeu musical est d'être "diverti" de la tonalité, pour y être ramené, selon un itinéraire qui est aussi celui de l'homme, lequel "varie" et s'écarte de lui-même tant qu'il vit. » [Jean Matter, *Les Saisons de la musique*, p. 78-79, éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1969].

On pourrait également croire que certaines méthodes et manières de faire, conservées de l'époque du tourne-disque, du magnétophone et autre appareil analogique, limiteraient la capacité de l'artiste à établir le lien compositionnel avec les auditeurs, à contrôler et à écrire l'en dedans du son dans la mesure où « *d'une manière générale, la différence entre les techniques analogiques et numériques de manipulations sonores consiste en ceci : tandis que l'objet sonore de la musique concrète analogique est opaque en relation à sa micro-structure, l'objet sonore numérique est transparent, c'est-à-dire, il peut être ouvert afin d'offrir l'accès à sa structure interne, et par conséquent permettre une écriture directe de la matière sonore elle-même* »²⁷. Mais pourquoi donc chercher à tout prix à ramener le son à une discrétisation du signal sonore, à l'atomiser en quelque sorte pour en resynthétiser à loisir le spectre ? Un son capté par microphone ou joué au synthétiseur et conservé tel quel ne serait-il pas lui-même une « matière sonore » qui s'écrit, parfaitement contrôlée dans son détail, prête à l'emploi et tout autant apte à s'insérer dans une « syntaxe compositionnelle » ? À ce stade, la structure interne et les caractères propres d'un objet sonore auraient-ils moins de valeur musicale qu'un grain de son ? Organise-t-on une chorégraphie à partir des molécules qui constituent les corps ? Les architectes ont-ils nécessité de mettre la roche en poudre pour concevoir et bâtir des monuments avec la pierre ? N'écrit-on un texte qu'après avoir réduit les mots à des phonèmes ou à des lettres ? Certes ce sont des options possibles, mais bien loin d'être les seules, et grand est le risque d'uniformité par excès d'attention portée aux micro-détails dans lesquels l'auditeur a toutes chances de se perdre. Pourquoi vouloir penser le son en dehors des réalités qu'il véhicule ?

La traditionnelle note de musique produite par l'instrumentiste est-elle donc si abstraite qu'on veuille en trouver un équivalent dans le champ électroacoustique ? N'est-ce pas faire peu de cas de la relation qui s'établit entre le musicien qui émet

très concrètement cette note et l'auditeur ? S'il est vrai qu'il joue techniquement des notes, ce n'est pas d'elles que vient la musique mais de son interprétation d'un texte articulé en phrases musicales. Certes il est légitime de penser que le solfège expérimental « *n'est pas d'abord un solfège des articulations des objets (comme c'est le cas pour le solfège de la musique occidentale classique et romantique). Le solfège traditionnel donne la note dans un système de relations : la gamme. Le solfège de la musique expérimentale, lui, commence par l'objet et les différents paramètres qui le déterminent comme objet perçu. L'objet sonore se constitue ainsi dans une certaine syntaxe, mais cette syntaxe n'est plus celle, externe, des articulations entre des notes. Il s'agit d'une syntaxe interne, puisque l'objet se constitue comme un faisceau de critères, typologiques et morphologiques* »²⁸. Et pourtant c'est à partir de l'analyse de la « syntaxe interne » propre à chaque objet que peuvent ensuite s'opérer les choix d'articulation qui permettent de les enchaîner en une « syntaxe externe ». L'erreur a été et est toujours fréquente de vouloir comparer la note de la musique instrumentale à l'objet sonore. Puisqu'il est formé d'un ensemble d'éléments déjà structurés, il serait plus juste de situer cet objet sonore entre le motif et le thème instrumental. Car, dans l'œuvre instrumentale, cellules et figures ne se constituent-elles pas dans leur succession « comme un faisceau de critères, typologiques et morphologiques » ? D'où vient cette croyance tenace que le compositeur instrumental construit sa musique en alignant des notes les unes après les autres ? Chacun sait bien que dès le départ il élabore et travaille ses thèmes, figures, motifs, couleurs, etc., pour ensuite les varier, les transformer et les assembler en une composition qui joue des énergies, des élans, des tensions, des densités, des contrastes et de tous autres aspects qui en font des objets complexes, ni neutres ni forcément abstraits. Peut-être cette note est-elle "abstraite" pour le compositeur quand il l'inscrit sur le papier ou sur l'écran de l'ordinateur puisqu'elle n'est qu'un signe simplifié et incitatif, mais il sait fort bien que c'est la transmission par l'interprète qui donnera corps à la totalité de ces notes dans le monde vivant – notes qui dès lors n'en sont d'ailleurs plus vraiment, pas plus qu'une miche de pain serait de la farine.

26. Francis Dhomont, *Abstraction et figuration dans la musique... et autres considérations*, révision 2013 pour une conférence (TES 2013, Toronto Electroacoustic Symposium) et une publication (eContact! 16.3, Montréal, décembre 2014) d'un texte publié en 2008 à Wien.

27. Horacio Vaggione, *Objets, représentations, opérations*, Revue Ars Sonora n° 2, Paris, 1995, adapté, révisé et augmenté à partir de *On object-based composition*, in 'Composition Theory, Interface-Journal of new music research' volume 20, Issue 3-4, pp. 209-216, O. Laske Ed., 1991.

28. Pauline Nadrigny, *De l'art d'articuler les sons*, Implications philosophiques, espace de recherche et diffusion, Paris, juin 2011.

Séquence-jeu

Au deuxième trimestre, le parcours d'apprentissage s'appuie sur la séquence-jeu, pratique introduite par Guy Reibel dans son enseignement de la musique électroacoustique au CNSMD de Paris à partir de 1975 afin de proposer, tout en redonnant vie au geste instrumental, une alternative à l'écriture par montage d'objets sonores et à l'utilisation de trames informes ou lancinantes. Grâce aux énoncés graduels simples du premier parcours et aux procédures sauvages de jeu sur le son, le travail de l'objet sonore a agi sur l'inhibition, restitué fraîcheur et sensibilité à l'oreille, rendu souplesse et liberté à la main et au corps, délié l'acte musicien de ses stéréotypes et favorisé l'acquisition d'une faculté d'émerveillement critique. Le nouveau parcours place l'étudiant, fort de ces expériences et de ces acquis, sur un tout autre registre. Il va l'amener à réinvestir de façon fine une forme de jeu instrumental soutenu par une intelligence quasi intuitive de la temporalité.

Pour y parvenir, corps sonores et dispositifs de synthèse doivent être choisis pour leur aptitude à répondre efficacement aux sollicitations de l'exécutant, à interagir avec lui. Ils doivent donc être suffisamment riches pour, en quelque sorte, lui donner la réplique comme s'ils étaient doués d'une vie propre. Cela facilite d'ailleurs un peu sa tâche car ainsi, du début à la fin de son jeu, il sera stimulé par de subtils apports et incitations non totalement intentionnels mais néanmoins logiques et cohérents. En même temps ce n'est pas si simple car il lui faudra beaucoup de concentration, de rigueur, de vivacité et d'à-propos alliés à une forme de lâcher-prise, la volonté devant parfois céder devant ce que le corps sonore offre en retour. Cet état, l'exécutant l'atteindra, pas immédiatement certes, en s'appliquant à écrire le temps (ce dont il n'eut pas à se préoccuper avec les objets sonores) et à se tenir à une modalité de jeu bien affirmée, à un registre précis, sans oublier d'y associer un tempo, élément trop souvent négligé à ce stade. En réalité, il s'agit d'une forme d'improvisation très resserrée dans ses contraintes et dont les règles sont si définies que, si l'étudiant est véritablement à l'écoute et conscient de la corrélation entre ses gestes et ce qui est perçu, les solutions se présenteront à lui tout naturellement au fur et à mesure de son jeu.

Une fois choisi son dispositif, le casque sur les oreilles, il commence par expérimenter longuement toutes les ressources du dispositif de synthèse muni de ses accès de jeu ou bien du corps sonore en

recherchant le meilleur emplacement possible du micro. À l'affût du moindre détail et après de nombreux essais, il détermine le paramètre dont il va tirer, par des gestes maîtrisés, une écriture variée. Puis, *« l'oreille une fois remplie d'une infinité de routes, et les doigts accoutumés à les exécuter, l'imagination fécondée d'un bon goût n'en suggèrent pas plus quelques-unes que ces doigts les exécutent dans l'instant : penser et agir ne font qu'un pour lors. C'est ainsi que se sont formés les plus grands organistes, ou joueurs de quelques autres instruments... »*²⁹. Respectant le principe de permanence-variation propre aux instruments traditionnels, il joue sa phrase selon un déroulement exempt de toute velléité de construction arbitraire et de tout langage établi, et porte toute son attention sur le seul paramètre choisi, les autres n'évoluant naturellement ou accidentellement qu'en fonction de celui-ci. Il s'agit en quelque sorte d'un impromptu très cadré, non pensé comme une composition mais comme une écriture, où le détail des inflexions, des appuis, des élans et des profils (mélodique, rythmique, dynamique) forme un phrasé comparable à celui d'une ligne de contrepoint ancien (ou d'école) que nulle répétition, nulle stagnation, nul parti-pris arbitraire ne viendraient freiner, rompre ou dévier de sa trajectoire.

Pour résumer, une séquence-jeu est une phrase musicale d'une minute-et-demi à trois minutes, obtenue de façon spontanée par une continuité d'exécution à partir d'un mode de jeu unique sur un seul corps sonore et dont le déroulement toujours renouvelé respecte les caractéristiques naturelles du dispositif. De la même façon que pour le travail sur l'objet sonore, ce parcours s'adresse à l'intelligence créatrice de chaque étudiant en les incitant à n'agir qu'après s'être donné une intention, un projet. Loin d'ôter la spontanéité de leurs gestes et de leur jeu, cette contrainte préalable leur apporte le confort d'un objectif à viser et d'une direction à prendre. De manière pratique, il leur est proposé d'enregistrer plusieurs séquences, chacune exécutée d'un seul tenant et sans aucun raccord, en ne choisissant qu'un seul mode de génération sonore par séquence parmi les quatre formes d'entretien que sont souffle, frottement, percussion et électricité. Dans ce dernier cas, le rôle de l'exécutant s'inverse puisque son apport d'énergie consiste non à produire le son mais à en contrôler le débit, le freiner, le moduler, le trouer, le stopper. La séquence-jeu revêtant le plus souvent – on l'aura

29. Jean-Philippe Rameau, Code de musique pratique et Méthodes, p. 185, Imprimerie royale, Paris, 1760.

deviné – un caractère plutôt austère, elle n'en constitue pas moins une excellente formation pour accéder à plus de concentration et de suite dans les idées, se libérer du bavardage compulsif et de l'éparpillement, gagner en cohérence d'écriture, en contrôle de soi, en économie de moyens jusqu'à atteindre la rareté, et même s'aventurer à la lisière du silence.

Si on s'y emploie avec simplicité et humilité, créer des séquences-jeu s'apparente à un authentique exercice spirituel qui amène progressivement à une plus grande connaissance de soi, car on y découvre comment s'accordent imaginaire et action, intention et réalisation, volonté et instinct, raisonnement et intuition, ressenti lors du jeu et sensation à l'écoute du résultat. Avoir conscience de ce va-et-vient continu entre ce que l'on désire et ce que l'on obtient contribue à l'acquisition d'un recul qui s'avérera si nécessaire et indispensable à la production des œuvres à venir. Concevoir pour chaque séquence un dessein, si minime soit-il, permet d'imaginer comment la commencer et où la finir. Bien sûr cela ne présage ni de sa durée, ni du détail de sa progression, ni même de la forme exacte qu'elle prendra une fois achevée. C'est rigoureusement le même processus qui est à l'œuvre lorsque nous souhaitons exprimer une idée par la parole : nous savons ce que nous voulons dire, nous avons en tête tout un argumentaire, nous pressentons les mots avec lesquels nous pensons débiter notre propos et nous sommes sûr de ce qui se révélera au final, sans toutefois savoir précisément en combien de temps. Et pourtant, prenant en compte le dispositif (circonstance et interlocuteurs) et ses réactions, jonglant avec notre plus ou moins grande richesse de vocabulaire et de syntaxe, réajustant constamment notre psychisme à la situation, adaptant nos mouvements corporels au discours, nous nous lançons avec assurance dans une "improvisation" où la plupart des mots viennent d'eux-mêmes, où les arguments se combinent en temps réel, où nous modulons débit, intonation et intensité. Il en va ainsi de la séquence-jeu, de ce qu'elle peut transmettre et de son accomplissement grâce à cette recherche d'équilibre entre incertitude et détermination, écoute et intention, car si « *d'un côté le sens [l'oreille] est notre unique arbitre, de l'autre il ne peut rien sans le secours des opérations de l'esprit ; mais sur quoi fonder ces opérations, si le sens n'avertit point du plus ou moins de perfection entre des rapports qu'on apercevra ?* »³⁰.

30. Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'encyclopédie*, p. 122-123, chez Sébastien Jorry, Paris, 1755.

Par la suite, à partir de ces enregistrements les étudiants sont invités à mettre en œuvre, comme pour le parcours sur l'objet sonore, les trois manipulations fondamentales du studio – montage, mixage et transformation – en gardant à l'esprit que le résultat doit toujours être une séquence musicalement autonome et cohérente. Et là encore, leur est communiquée une dizaine d'énoncés, très précis, à pratiquer chacun indépendamment de l'autre sur des séquences à chaque fois brutes d'enregistrement. C'est une nouvelle occasion pour eux de faire preuve d'imagination, de présence d'esprit et d'invention pour rechercher comment rehausser, colorer et enrichir d'aussi ascétiques moments sonores. Il leur est suggéré d'y apporter un éclairage qui souligne le phrasé, accentue ou adoucit les mouvements à l'aide de substitutions microscopiques, d'incrustations infinitésimales, de fines interpolations ou d'inversion de brefs instants. Malgré la simplicité de ces moyens et la sobriété des opérations effectuées, ils peuvent tout autant aboutir à une altération bien plus radicale non de la réalité sonore de la séquence, toujours reconnaissable, mais de la perception qui en découle. En expérimentant ces modifications si économes, plutôt que de foncer tête baissée vers les nombreux et tentants plug-ins, les étudiants sont placés très directement face à une dimension davantage artistique. En effet, ne profitant pas d'une toute-puissance technologique aux effets immédiats et souvent illusoire, ils sont incités à faire beaucoup avec peu et à trouver sens et efficacité dans l'écriture-même.

Après ces exercices de montage, ils sont conviés à superposer, quasi synchrones, deux séquences, une forme de contrepoint qui va incidemment leur faire prendre conscience de la constance de leurs gestes et de leur propre rythme intérieur. S'ils ont réalisé leurs séquences-jeu de la manière la plus investie et la plus authentique, ils s'apercevront grâce au mixage qu'elles vont souvent bien ensemble, que se révèlent d'heureuses coïncidences dans la superposition, que les moments les plus intenses de l'une et de l'autre se correspondent, alors qu'elles furent jouées et captées à des moments différents sans intention de les mêler ultérieurement. On pourrait finalement qualifier de tic ou de systématisme ce fait que, lors de l'enregistrement, crescendos, raréfactions, accumulations ou accents arrivent toujours à peu près au même moment. En réalité, ce constat est une nouvelle chance pour l'étudiant d'en apprendre encore un peu plus sur lui, d'entrevoir quelques éléments de ce qui fait son

style et, surtout, de pouvoir jouer de ses involontaires manies et de les dépasser. Ce dernier point est important car, s'il l'intègre bien, cela lui évitera plus tard de produire des œuvres se ressemblant trop, avec toujours les mêmes procédés d'écriture, les mêmes articulations, les mêmes effets, les mêmes durées. Ayant programmé des 'concerts-portrait' dans les différentes organisations que j'avais mises en place, j'eus l'occasion d'observer qu'après l'écoute des deux ou trois premières œuvres de certains compositeurs, les auditeurs manifestaient désintérêt et ennui du fait d'un manque de diversité dans la conception et la réalisation des morceaux suivants...

Enfin, après avoir testé d'autres types de mélanges par imbrication et interpénétration, continuant à l'occasion de s'initier à quelques notions d'orchestration acousmatique, ils vont passer à des manipulations qui affectent l'espace, la vitesse, le spectre et le déroulement-même de la séquence. Dans l'ensemble de ce parcours comme dans celui sur l'objet sonore chaque énoncé aborde une manière différente d'opérer. Il incite à trouver à chaque fois une solution nouvelle et permet d'observer le rapport entre les actions et leur incidence sur la perception. Enfin, il amène à rechercher avec méthode les décisions les meilleures et les plus adaptées même s'« *il est vrai qu'il y a de certaines perfections qui dépendent du génie et du goût, auxquelles l'expérience [l'expérimentation] est encore plus avantageuse que la science même. Mais cela n'empêche pas qu'une parfaite connaissance ne doive toujours nous éclairer, crainte que cette expérience ne nous trompe ; quand ce ne serait que pour savoir appliquer à leur véritable principe les nouveautés qu'elles pourraient nous faire produire. D'ailleurs cette parfaite connaissance sert à faire mettre en œuvre le génie et le goût qui sans elle deviendraient souvent des talents inutiles. C'est pourquoi j'ai cru devoir chercher les moyens de procurer plus facilement et plus promptement cette perfection...* »³¹. Ainsi, semaine après semaine, l'étudiant agrandit la palette des ressources tant sur le plan artistique et psychoacoustique que sur celui des techniques musicales et sonores telles que variété et description des sons, articulation, hybridation, mise en forme, écriture, orchestration, maîtrise du jeu sur les corps sonores, du tempo, de la durée, du spectre harmonique et de son évolution dans le temps, de l'espace interne, d'un

usage raisonné du montage, du mixage et des transformations.

Sons anecdotiques

Dernière étape du parcours, celles des sons anecdotiques, évocateurs et réalistes. En réalité, il s'agit ici d'orienter l'étudiant sur des chemins et des attitudes forts différents de ce qui s'est fait avec l'objet sonore et la séquence-jeu. Jusqu'ici, d'une part, les microphones étaient placés au plus près du corps sonore afin que l'exécutant puisse réduire son attention et son écoute aux seuls caractères (abstraits) du son ; de l'autre, les gestes devaient s'accorder aux "penchants" (potentialités et qualités) du dispositif pour en tirer le meilleur parti et en déduire un jeu le plus naturel possible. C'est paradoxalement ce "naturel" qui garantit son abstraction au résultat apparemment débarrassé de toute impression d'intervention volontariste et visible de la part de l'exécutant qui risquerait sinon de laisser poindre par quelque geste maladroit ou déplacé le contexte et la causalité, éléments gênants si l'on veut rester du côté du pur musical. Évidemment, hormis les spécialistes qui s'intéressent au cheminement de la création, cet aspect concerne seulement les compositeurs que la compréhension des phénomènes sonores, de l'écoute et de la perception renseigne, stimule et guide pour l'élaboration de leurs œuvres. Car du côté de l'auditeur, ni écoute réduite, ni abstraction, ni anecdote, ni objet sonore, ni séquence-jeu, ni montage, ni mixage, ni transformation, ni logiciel..., mais une proposition artistique où toutes ces notions et bien d'autres s'entremêlent indifféremment dans son imagination, son inconscient, ses sentiments et sa pensée.

Donc, pour cette étape, les microphones vont être éloignés de la source pour capter également ce qui l'environne. L'étudiant est amené soit à laisser venir ce qui se présente (du moins devra-t-on le croire), soit à intervenir ostensiblement dans l'histoire sonore qui va se raconter. Pour que le son devienne anecdotique il ne suffit pas qu'on en identifie la cause, sinon beaucoup de nos objets et séquences seraient déjà anecdotiques. Il faut qu'il évolue dans un contexte – un espace, un cadre, un "fond" – qui lui aussi se fasse entendre afin que l'attention se porte autant sur les deux et qu'ainsi se reconnaissent une situation, un récit, une intrigue, ce qui n'empêche toutefois pas qu'on puisse y déceler de-ci de-là quelque abstraction. En bref le preneur de son fait en sorte que l'auditeur ne soit pas tenté de restreindre son écoute à un unique élément supposément abstrait. On le voit, l'équilibre à

31. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Préface, J.B.C Ballard, Paris, 1722.

trouver ne répond à aucune règle bien définie puisque la frontière entre ce qui est ou non anecdotique s'avère flottante.

Il est proposé aux élèves une quinzaine d'énoncés pour expérimenter toutes sortes de configurations depuis la captation, en intérieur ou en extérieur, de moments pris sur le vif ou bien de scènes reconstituées de toutes pièces (comme pour le cinéma) avec tous les artifices du studio d'enregistrement, jusqu'aux diverses opérations de transformation. Tous les coups sont permis pour créer de l'anecdotique, depuis le tournage réaliste en décors naturels (un événement phonographié à l'insu des sujets ou bien un tableau savamment mis en scène) jusqu'aux "bruitages" évocateurs de situations qu'elles soient identifiables ou énigmatiques. On peut également rendre anecdotique un phénomène sonore abstrait si, lors de l'enregistrement, on fait volontairement voir la main qui le joue ou entendre le corps qui agit (main maladroite pour déclencher un son ou tourner un bouton, bruit de vêtement ou respiration...). Quant à la temporalité, elle est encore d'une autre nature que celle mise en œuvre pour l'objet sonore qui se vit comme une sorte d'instantané hors-temps, ou celle de la séquence-jeu au temps relativement linéaire pour une phrase le plus souvent en progression évolutive. Avec les sons anecdotiques, qui généralement font entendre plusieurs espaces et plusieurs temps simultanément, chaque proposition sera un cas particulier et, par conséquent, un sujet d'étude à chaque fois différent. Ces enregistrements pourront être, selon la circonstance, aussi courts qu'un objet sonore ou aussi longs qu'une séquence-jeu.

Tous ces tournages sonores vont résulter de choix opérés par un observateur attentif au monde qui l'entoure, une oreille curieuse, un explorateur patient, perspicace et doué d'un point de vue qui, bien sûr, n'appartient qu'à lui. Dès lors, on comprend que le plus captivant et le plus formateur, dans ce troisième parcours, est de se confronter aux phénomènes sonores dont on ne contrôle plus tout à fait l'ensemble des constituants. On va donc devoir rechercher le meilleur cadrage, la meilleure profondeur de champ, la meilleure lumière et le meilleur moment. Comment décider du début et de la fin d'une séquence dans laquelle on n'est que peu ou pas acteur ? Comment provoquer ce petit bruit accidentel et aléatoire qu'on a repéré auparavant et qui, s'il veut bien se reproduire, ferait tout l'intérêt de la prise ? Comment approcher une source sonore sans qu'elle

se dérobe aussitôt ? Comment réaliser une séquence anecdotique ou évocatrice au synthétiseur ? Et comment forcer le microphone à pratiquer l'écoute réduite afin d'éviter tous ces sons qui parasitent une scène si délicate ? Autant d'interrogations et de défis à relever pour l'étudiant qui va constater qu'un son qui est anecdotique pour lui ne l'est pas forcément pour ses auditeurs ; qui va également s'apercevoir bientôt qu'un son anecdotique peut perdre cette qualité quand il est mis en présence d'autres sons au sein d'une phrase ou d'une composition ; ou, à l'inverse, qu'un son originellement abstrait devient évocateur comme, par exemple, un glissando descendant synthétique lisse et régulier (figure plastique neutre et plutôt standard) qui, mixé à une phrase aux allures chaotiques et explosives, se transforme de facto en piqué d'avion. Ce qui revient à admettre que l'effet de contexte joue dans les deux sens, déjouant souvent les pronostics.

Puis, à ces instants sonores on appliquera des opérations comme la transposition, l'inversion, la fragmentation, le filtrage, la contraction ou l'extension temporelle, etc. Ces transformations s'avéreront ici beaucoup plus "expérimentales" que lors du travail sur les objets et les séquences dans la mesure où il est plus téméraire et incertain d'en prévoir puis d'en apprécier le résultat. Ce peut être en partie à cause de leur complexité (plusieurs strates, plusieurs espaces...) où chacun des constituants ne réagit pas de la même manière à un même procédé de traitement du son, ce qu'on a pu déjà entrevoir séparément lors des deux parcours précédents. Mais cela peut aussi être dû à la nature bien plus subjective, voire affective, de la présence parfois non dissimulée (audible ou non) de celui qui tend le micro, qui se souvient et sait exactement ce dont il s'agit, alors que l'auditeur peut entendre et comprendre tout autre chose. À ce stade il est essentiel que l'étudiant trouve la distance nécessaire pour oublier l'avant et l'après de son enregistrement et s'abstraire de l'atmosphère vécue in situ qu'il est le seul à connaître. Belle expérience du "regard" des autres, bel apprentissage de la diversité des significations face à la pluralité des perceptions, belle introduction à un détachement psychoaffectif devant sa propre production.

Autres propositions avec un retour au travail sur les articulations : comment enchaîner par montage deux moments anecdotiques, toujours choisis bruts d'enregistrement ? Il est demandé à l'étudiant de justifier ces agencements de deux façons distinctes. Pour la première, il recherche un caractère abstrait

qui leur soit commun et suffisamment pertinent pour masquer le niveau figuratif de ces deux histoires qui, une fois réunies, n'en font plus qu'une (ou bien en livrent une séquence devenue abstraite). Pour la seconde, au contraire, il joue sur leurs significations anecdotiques pour les combiner en un même récit. C'est donc l'anecdote qui légitime ce type d'assemblage. Dans cet art du montage qui se justifie par toutes sortes de paramètres, réalistes, fonctionnels ou esthétiques, le cinéma propose de multiples exemples dont les compositeurs acousmatiques, trop souvent arc-boutés sur les modèles et les "valeurs" de la musique instrumentale écrite, pourraient s'inspirer bien davantage. Ensuite, l'étudiant est appelé à poursuivre ce jeu des ambiguïtés en tentant la superposition par mixage de deux séquences afin d'observer comment ce mélange provoque des coïncidences de sens ou d'écriture, comment il peut créer des effets de perspective lorsque leurs divers espaces s'entremêlent. Enfin, il s'essaye à l'écriture de trois moments, toujours à partir des enregistrements bruts : une phrase non anecdotique constituée de sons plutôt brefs articulés selon leurs caractères abstraits – le pendant de ce qu'il fit au terme du premier parcours avec des objets sonores qui, eux, n'étaient ni pensés ni perçus comme anecdotiques ; puis un ensemble figure sur fond avec lequel il s'exerce à la mise en valeur d'un motif par une ambiance, un espace, une atmosphère... (ce qui est toujours mieux, plus original et plus personnel que faire appel, par exemple, à un banal plug-in de réverbération) ; enfin l'élaboration d'un fragment d'histoire, d'un tableau, d'une petite scène par juxtapositions, enchaînements et superpositions, ce qui revient à imaginer une courte fiction dont le récit n'est d'ailleurs pas obligatoirement explicite, illustratif ou réaliste.

Une année scolaire entière pour parcourir et prospecter ces trois contrées riches en expérimentations, découvertes, enseignements et connaissances, est-ce trop long quand au bout du voyage on dispose d'un potentiel aussi ouvert et d'une déjà estimable conscience du son, de l'écoute et de la perception ? Quand également on en sait peut-être un peu plus sur soi ? Ces exercices s'enchaînant semaine après semaine il est demandé aux élèves non de les réussir nécessairement mais de les pratiquer comme des expériences. Chacun est incité, à son rythme, à chercher ses propres solutions. Les cours sont collectifs, tous partagent les mêmes données et tous profitent des observations et commentaires sur les trouvailles

des uns ou sur les errements des autres. Ceci facilite grandement les échanges et a pour effet de renforcer l'intégration par tous d'un ensemble de possibilités, ferments de développements ultérieurs. Ces propositions, mises en œuvre en une progression mesurée, n'incitent jamais à se réfugier derrière la technologie, ne donnent lieu à l'énoncé d'aucune recette, d'aucun précepte idéologique, et ne constituent en aucune manière les fondements d'une quelconque école. Elles ont pour objectif de faire entrevoir ce que l'art acousmatique, genre à part entière et encore neuf, peut leur offrir pour communiquer avec le monde et comment il est encore possible de s'y exprimer (pour longtemps) librement et en toute indépendance, dans la mesure où on n'en gaspille pas les ressources et où on n'en cautionne pas la dilution, le pillage et la destruction. On pourrait dire finalement qu'il s'agit de relancer un processus de développement durable déjà entamé avec lucidité par Pierre Schaeffer en 1958 qui, reprenant en main son invention, pensait que « *toute tentative de production prématurée, en vue d'applications hâtives par exemple, mange le blé en herbe. Tout enseignement improvisé, tout accueil trop généreux de stagiaires dont le talent ne peut remplacer l'assiduité, apporte des déboires. Tout enseignement enfin ne doit être conçu qu'en fonction de trouvailles mieux assurées, de méthodes mieux définies, d'un équipement adéquat* »³².

S'il m'apparaît si essentiel de fournir aux étudiants un ample bagage préalable où s'entrecroisent la pratique, l'observation et la réflexion, c'est bien pour que, initiés pas à pas au monde des sons et de leurs probables effets sur nos perceptions, ils soient en mesure de concevoir et maîtriser à minima une syntaxe avec laquelle, s'y reconnaissant, ils seront prêts à aborder la création de la manière la plus libre et la plus authentique souhaitable. Dès lors ils saisiront mieux nos encouragements à garder toujours présent à l'esprit que c'est à l'humanité qu'ils s'adressent et que, « *en un mot, l'expression de la pensée, du sentiment, des passions, doit être le vrai but de la musique. On n'a guère encore songé qu'à s'amuser de cet art ; l'oreille s'y contente de quelques fleurs semées par ci, par là, de la variété des mouvements [...]. On peut espérer qu'insensiblement [cette] musique deviendra pour nous quelque chose de plus que le simple amusement des oreilles* »³³. Aussi, avant de concevoir de telles œuvres, depuis l'envie

32. Pierre Schaeffer, *Le Groupe de recherches musicales de la Radiodiffusion-Télévision française*, p. 49, in 'Expériences musicales', La Revue Musicale, éditions Richard Masse, Paris, 1959.

de départ jusqu'au résultat final, à même de dépasser le divertissement éphémère ou la démonstration technique, tout ce qu'ils auront pressenti, pratiqué puis intégré au long de l'année viendra leur rappeler que « *les objets sonores, les structures musicales, lorsqu'elles sont authentiques, n'ont plus de mission de renseignement : elles s'écartent du monde descriptif, avec une sorte de pudeur, pour n'en parler que mieux aux sens, à l'esprit et au cœur, à l'être entier, de lui-même enfin. La symétrie des langages s'établit ainsi. C'est l'homme, à l'homme décrit, dans le langage des choses* »³⁴.

Composition

Lorsque j'ai moi-même commencé à étudier la composition en 1974, sans bagage préalable, issu d'un milieu où le concept-même de compositeur n'existait pas (leurs seuls exemples étaient morts depuis des décennies, voire des siècles), j'ai beaucoup observé la façon dont les créateurs parlaient de leur travail, rédigeaient leurs notices de présentation, répondaient aux questions lors d'interviews ou s'exprimaient dans des livres. J'avais rapidement écarté tous écrits et toutes paroles où il n'était question que de technique (celle des machines autant que celles des systèmes combinatoires) et qui ne m'apportaient de réponse, au mieux, que sur les moyens, l'écriture et la structure de leurs œuvres, mais rien sur le processus de création. Assez vite, j'ai constaté que dans la grande majorité des cas il y avait un projet extramusical en amont, une pensée, une référence, un vécu, un imaginaire... même si beaucoup proclamaient encore l'art pour l'art (était-ce un effet tardif de l'après-guerre où la reconstruction était le grand projet implicite, avec son lot d'inventions et de pionniers qui n'estimaient peut-être pas nécessaire de revendiquer quoi que ce soit d'autre ?). Il n'empêche que rien ne m'indiquait comment donner du contenu, du sens, de la profondeur aux œuvres instrumentales tout autant que celles électroacoustiques que j'allais réaliser. Je ne croyais pas aux fées ni au bon génie qui se seraient penchés sur mon berceau et je n'étais pas non plus très partant pour laisser le hasard guider mes pas. Bien sûr, le discours ambiant, déjà ancien mais toujours actuel, était de décréter que la création c'est un don, qu'il y a les gens de talent et les autres, que l'inspiration vient d'on ne sait où et

que la composition ne s'enseigne pas. D'accord. Alors pourquoi tant de professeurs de composition instrumentale comme électroacoustique s'il n'y a rien à transmettre ? Ne serait-ce qu'un titre honorifique pour se hisser un peu dans l'échelle sociale ? Ne devrait-on pas intituler nos classes plus humblement classe d'écriture ou classe de technique (sonore ou musicale) ou classe d'informatique musicale ?

J'ai donc cherché comment, en partant d'une envie exprimée par des mots, il était possible de mettre en œuvre un processus qui permette de les traduire en idée musicale, puis comment de l'idée passer aux matériaux, et enfin de quelle manière j'allais réussir, en les combinant, non à illustrer le propos mais à le dire. Je passe sur les diverses phases de mes investigations et de mes essais qui, éclairées par mes expériences de vie et une longue observation de la nature et du vivant, m'ont conduit à proposer aux étudiants des stratégies pour apprendre à composer et à se façonner une attitude qui s'accorde à la création, tout en leur précisant qu'« *observer régulièrement tout ce qui sera prescrit est un sûr moyen d'arriver au but ; en négliger la moindre partie, c'est risquer de s'égarer, vouloir critiquer avant que de tout savoir, c'est s'exposer à ne jamais sortir du labyrinthe ; en un mot beaucoup de confiance, c'est tout ce que nous demandons* »³⁵.

Ainsi, pour mieux comprendre ce qui se produit lorsque le compositeur acousmatique crée une œuvre, puisqu'il en est tout à la fois le concepteur, le producteur des sons qui la composent et le réalisateur, je leur propose de distinguer chaque étape du processus et de les traiter séparément, ce qui permet de dissocier problèmes et difficultés. D'abord, leur motivation initiale – autrement dit un sujet, un événement, un sentiment qui les inspirent, ce qu'ils observent dans leur vie, dans le monde – qu'ils vont décrire en termes littéraires et à laquelle se greffent éventuellement une ou deux autres envies plus techniques, contraintes complémentaires qu'on peut se donner par goût du jeu et des défis. Puis arrive le temps de la réflexion pour mieux en préciser l'idée, la nourrir, en élargir le champ en laissant venir à l'esprit tout ce qui peut la soutenir ou l'environner, y compris ce qui a priori semble éloigné, voire incongru (l'inconscient révèle souvent des rapprochements inattendus néanmoins fertiles). Car l'idée a toujours besoin d'un contexte

33. Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique et Méthodes*, p. 170, Imprimerie royale, Paris, 1760.

34. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, p. 662, éditions du Seuil, Paris, 1966.

35. Jean-Philippe Rameau, *L'Art de la basse fondamentale*, 3e Préface, § 62, 1734-1740, Rouard, Paris, 2001.

pour se situer et d'un espace plus large pour se dire, s'épanouir, et mûrir.

Ce n'est qu'après ces longs moments de spéculation, de rêverie, de lectures, de pensées, réalistes ou utopiques, de graphies – dessins, mots et phrases – que l'apprenti compositeur commence à faire l'inventaire de tout ce que ce simple point de départ a pu drainer de concepts, notions, chemins, images, allégories, symboles, métaphores, allusions et surprises. Ensuite, parcourant toutes ces éléments disparates, bien qu'en lien et en cohérence avec la motivation première, ils sont invités à les classer par famille, analogie, affinité, caractère, de les hiérarchiser pour en faire surgir des éléments qui leur semblent primordiaux, d'éliminer ceux qui ne leur parlent plus, de resserrer enfin le propos à la juste mesure de leurs ambitions. De tout ce cheminement de l'esprit (de la raison, du fantasme, du délire...) émergent immanquablement, applicables quasi directement à l'art sonore, des données évoquant temps, durée, matière, épaisseur, densité, couleur, énergie, tension, contraste, agencement, ordre ou chaos, haut et bas, nombre, multiplicité ou unicité, croissance ou déclin, statisme ou mobilité, etc. Le projet peut dès lors être énoncé, sa conceptualisation explicitée, sa formalisation dessinée et sa structure définie (au moins dans les grandes lignes et non forcément en termes mesurés ou calculés), et de manière bien plus riche que si on ne s'attache qu'au premier degré de l'intention originelle. En résumé, cette première phase constitue l'essentiel du travail de composition : avoir une idée, préciser sa pensée, élaborer un projet, le traduire en concept qui parle la langue de l'art ici pratiqué. Au final, rien de bien différent de ce que font presque tous les réalisateurs de cinéma, écrivains, chorégraphes et toute personne souhaitant fixer le fruit de sa méditation pour l'offrir au monde en un discours construit et cohérent.

Selon la substance de la motivation initiale, la détermination, l'intensité de l'investissement et la disponibilité, cette étape peut durer des mois ou quelques jours. Et, de la même façon que l'auteur maîtrise son vocabulaire, sa grammaire et sa syntaxe, ou que l'architecte connaît les matériaux dont il peut disposer ainsi que leur résistance et leur mise en œuvre, l'étudiant a en tête et dans les doigts une déjà longue pratique acquise lors des nombreuses expérimentations opérées sur une abondante variété de phénomènes sonores. Le fait qu'il s'y soit exercé indépendamment de tout projet d'œuvre a pour avantage de ne pas avoir lié trop tôt

son travail des sons et de l'écriture à son activité de création, d'où une meilleure disposition à prendre du recul et à lâcher prise. Il est alors prêt à se lancer en toute connaissance dans ce qui, au départ, pouvait lui paraître abstrait et par trop mental (comment mettre en musique un paysage qui nous a intrigué, un événement qui nous a bouleversé ou une conviction particulière ?). Cette méthode s'avère en réalité bien plus ludique et exaltante, car rêver, jouer avec les concepts, l'imaginaire, les mots et les phrases, est à la portée de tous, tout comme les rassembler en listes, former des associations d'idées, classer et trier pour en tirer un principe d'écriture, un système, une organisation, des perspectives de développement, des logiques singulières, des motifs et des combinaisons. Pour l'étudiant, « *trouver une méthode pour guider l'imagination, c'est déjà beaucoup ; mais en trouver une sur laquelle les choses imaginées sont nécessairement établies, et par laquelle le fond de toutes ces choses se rend de point en point dans l'ordre où elles ont été dictées, je crois que c'est là le grand nœud* »³⁶. Il sait désormais ce qu'il veut dire, de quelle façon, avec quels moyens, dans quel ordre, sur quelle étendue et dans quel esprit. Le cadre de sa composition est donc arrêté, il en a décidé l'organisation, les parties, il a une idée de la manière dont cela va débiter et devrait finir, mais vraisemblablement pas encore des sons avec lesquels elle se fera entendre, ni de sa durée exacte, même s'il a en tête la manière dont tout ceci devra "rendre". Car s'il est porteur d'un projet – qu'il sait exprimer par les mots – son travail de créateur n'est pas de le décrire ou de l'illustrer, mais bien de transmettre par une réalisation sonore ce que ce projet peut provoquer, évoquer, déclencher, inspirer comme ressenti, comme imaginaire ou comme réflexion chez l'auditeur.

Réalisation

Étape suivante, il s'agit dès lors d'entrer au studio et d'amorcer une concrétisation du projet appelé à devenir une œuvre accessible à l'écoute. Pas d'inquiétude, pas d'angoisse de la page blanche, l'étudiant-réalisateur ne se risque pas au hasard puisque tout est en place : le synopsis est prêt, le preneur de son, le décorateur, le costumier, l'accessoiriste, le responsable des effets spéciaux et le monteur sont au rendez-vous. Il ne reste plus qu'à auditionner les acteurs avant de pouvoir tourner, monter, mixer puis étalonner. Certes, il y aura quelques imprévus, des hauts et des bas, les aléas

36. Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique*, p. 216, Prault, Paris, 1737.

de l'humeur et du climat, des solutions à trouver si un phénomène (sonore) défaille ou n'assure pas correctement le rôle qu'on lui a confié, et bien sûr les caprices du réalisateur et les pressions de la production. Le temps est compté mais l'aventure est stimulante, même s'il faudra parfois improviser, s'en remettre à la personnalité de tel ou tel, trouver une doublure à la dernière minute, même s'il sera nécessaire de renoncer à une scène, d'en raccourcir une autre... L'étudiant va alors se lancer dans la recherche, la captation et la collecte des matériaux sonores qui peuvent être très divers et dont, peut-être, certains ont déjà été enregistrés auparavant (et dont l'un d'eux, pourquoi pas, a même été à l'origine de sa motivation). Mais pour être plus assuré que ses sons répondent parfaitement aux exigences et à l'esprit de son projet, il est important qu'il en réalise un maximum à ce stade, ce qui ne veut pas dire qu'ils doivent être illustratifs, ni que leur éventuel aspect anecdotique entretienne un lien littéral avec le concept de départ. Et, selon les besoins, le matériel est constitué autant d'objets sonores, de séquences-jeu, d'improvisations ou de séquences-reportage captées à la volée, que d'échantillons, de sons informels, de trames libres ou encore de citations prises dans des disques. Ces matériaux sont de toutes provenances, sans distinction de sources, qu'elles soient acoustiques, électroniques ou numériques, identifiables ou non.

Imprégné de son sujet, pleinement engagé, immergé dans son film, l'étudiant va pouvoir procéder aux enregistrements en ayant en tête et dans le corps entier tout l'univers et le ressenti de l'œuvre à venir. De ce monde qu'il s'est inventé, qui restera le sien tout le temps de sa création, il fait surgir un grand nombre de motifs, personnages, figures, formules, tirades, décors et ambiances qui auront à y jouer leur rôle ou plus simplement à y assumer une tâche fonctionnelle. Acteur totalement investi dans son projet, il s'y emploie avec application et enthousiasme de la même façon qu'« *un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre ; et comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont les plus intéressés ; être bon déclamateur, au moins en soi-même ; sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser plus ou moins, pour y conformer sa mélodie, son harmonie, sa modulation et son mouvement* »³⁷. C'est pourquoi,

37. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p. 143, J.B.C Ballard, Paris, 1722.

durant les séances d'enregistrements, chaque réglage de synthétiseur, de patch ou de corps sonore, chaque placement des micros, chaque cadrage, chaque geste, intention, inflexion et variation de tempo, sont préparés et joués spécifiquement pour le projet avec la plus grande liberté et la plus grande diversité possible. C'est exactement comme l'instrumentiste soliste qui, après avoir analysé forme et contenu d'une œuvre nouvelle, en déchiffre et travaille la partition mesure par mesure, phrase par phrase, partie par partie avant d'en donner une interprétation à la fois libre, expressive et respectueuse du texte grâce à son engagement, sa sensibilité et sa maîtrise du jeu. L'étudiant doit aussi penser à produire plusieurs versions et déclinaisons d'un même son, d'une même séquence, tourner plusieurs fois la même scène, ce qui lui offrira des alternatives pour lui éviter le recours à des transformations à répétition et à un usage immodéré de plug-ins somme toute communs.

Le moment est maintenant venu d'écouter, nettoyer, sélectionner, trier, classer et nommer tout ce minerai. Si au moment de les enregistrer il a pu, pour ceux les plus évocateurs, obéir à un scénario ou à une trame narrative, l'étudiant n'a plus à tenir compte de ces références lorsqu'il entreprend leur toilettage et leur arrangement temporel, leur applique d'éventuelles modifications et transformations basiques et en redessine les contours dynamiques avant de les optimiser. Dès cet instant, il ne s'attache plus qu'à leurs caractères abstraits, ou purement musicaux, qui deviennent ses seuls guides pour opérer ses choix (une écoute réduite de circonstance en quelque sorte). Car quel que soit le type de son, tout ce qu'il y a mis sera maintenu : le sens véhiculé demeurera, l'allusion à une causalité subsistera, le malaise provoqué persistera, la possible émotion suscitée continuera de se transmettre et les sons neutres ou libres de toute attache émotionnelle le resteront (du moins tant qu'ils seront isolés, car tout peut changer en fonction du contexte). Puisqu'il devra ensuite écrire et combiner tous ces matériaux en un langage propre à exprimer son projet, il lui est plus aisé dans un premier temps de les rassembler méthodiquement par catégorie, par fonction et par usage, un peu comme le sont les mots dans un dictionnaire dotés chacun d'un sens en soi qui ne dit rien de particulier tant qu'ils ne sont pas réunis en une phrase ou mis en situation.

Considérer désormais son matériau avec détachement, dans la mesure où il l'a produit avec passion, est l'occasion pour l'étudiant de lâcher prise

et d'acquérir toujours plus de recul. La confiance qu'il place dans les éléments qu'il a lui-même fait naître, et dont il ne devrait plus douter du caractère et de la personnalité, l'aide à ne pas les entacher d'une charge affective trop encombrante et souvent préjudiciable à leur emploi. Je dis souvent à mes élèves qu'une fois choisis leurs sons, ils ne doivent plus trop les aimer afin de se sentir libre si besoin d'en baisser sans regret le volume, de laisser recouvrir et disparaître l'un d'eux par l'arrivée d'un autre, de les arrêter au moment où cela s'impose musicalement, voire de ne pas les utiliser s'ils ne trouvent pas leur place (il est parfois des sons auxquels on tient tellement qu'on ne parvient pas à décider de leur retrait alors qu'ils surchargent l'écriture !). Aussi, il ne faut pas craindre d'avoir beaucoup plus de sons que nécessaire même si tous ne participeront pas à l'entreprise, car il est bien plus facile d'avancer avec l'abondance et le choix qu'avec la pénurie. Et puis, stopper la réalisation de son œuvre pour partir en quête de ce qui pourrait manquer interrompt l'élan, le fil des idées et de la mise en forme du discours. La profusion dont je parle est celle d'un matériau sélectionné et ciblé, totalement compatible avec le projet. Ce n'est pas celle des milliers de possibilités obtenues en plongeant, en cours de réalisation, le moindre petit bruit dans la marmite des plug-ins et dans laquelle il est si piégeant de sauter au risque d'y perdre son temps, son originalité, son âme et la fraîcheur de son oreille en même temps que l'esprit et la singularité de l'œuvre.

En général, quand il a acquis de l'expérience, l'élaboration du projet et la récolte des matériaux occupent l'étudiant plus longtemps que la réalisation elle-même qui, osons-le dire, pourrait presque apparaître comme une formalité tant les autres étapes, qui exigent temps, perspicacité et discernement, balisent le terrain et procurent une bonne visibilité de l'œuvre à venir. Tout en accomplissant patiemment et systématiquement ce travail minutieux et méthodique, il continue de préciser et d'éclairer son projet au fur et à mesure qu'il découvre par l'écoute le potentiel de tous ses matériaux devenus bien réels. Costumés, maquillés, débarrassés des parasites inopportuns et assortis au cadre et à la nature de son ouvrage, les voici prêts à l'emploi. Acteur et réalisateur tout à la fois, la tête réinvestie de ses pensées originelles, il commence donc à combiner ses sons comme en un jeu de construction. Il les conserve tels quels ou les modifie pour les ajuster les uns aux autres, les développe ou les transforme pour les déployer en

flux, les superpose en de subtiles orchestrations, joue avec leurs particularités et leurs caractères, s'amuse de certains alliages aux effets insoupçonnés, crée du sens par détournement, trace des lignes de contrepoint, tisse des progressions harmoniques, forge des modulations surprenantes. D'ailleurs, sauf si cela sert son propos, il n'est pas nécessaire qu'il prenne en considération les aspects anecdotiques, narratifs ou littéraires de ses matériaux car ils portent déjà en eux l'expression et l'esprit du projet. Puisqu'ils parlent d'eux-mêmes, il ne lui est plus vraiment utile, au moment de la réalisation, d'ajouter du sens supplémentaire à ce qui en est déjà chargé de l'intérieur.

Son écriture, libre dans son déroulement et ses articulations, il la façonne, comme l'écrivain ses mots et ses phrases, avec spontanéité et fantaisie. Poursuivant son objectif initial sans s'égarer, il obéit à la feuille de route qu'il s'est fixée et s'accorde à la structure définie lors des premières étapes de son projet. Aussi il n'a pas à craindre d'associer deux sons qui semblent n'avoir rien à faire ensemble car, en réalité, appartenant au même monde, au même champ littéraire, à la même gamme d'émotions, ils entretiennent entre eux un rapport qu'on pourrait qualifier de spirituel. S'il le faut, il peut encore justifier leur cohabitation en la légitimant par des jeux d'articulation et de combinaison à partir de données essentiellement abstraites. Par données, il faut entendre tout ce qui touche à la constitution des sons dans leur approche tant morphologique qu'expressive : énergie, forme et mouvement, espace, vitesse, esprit, fluctuation mélodique, charge émotionnelle ou anecdotique, tessiture et spectre, mobilité, glissement, variation dynamique, élan et suspension, contraste et statisme, masquage ou transparence, gravité ou légèreté, etc.

Enseignant la création, non la recherche musicale, leur apprenant de ce fait à mettre la technique et l'écriture au service du contenu et non l'inverse, je n'engage pas les étudiants à penser et produire leur musique à partir d'intentions technologiques, ni ne les encourage à faire de l'écriture l'objectif premier de leurs ouvrages. C'est pourquoi l'apprentissage de l'écriture revêt une telle importance dans le parcours de la première année dont la finalité a été de les placer face à la plus grande diversité possible de moyens et de solutions afin qu'ils sachent, sans tâtonner à perte de vue, assembler en une même unité musicale des phénomènes sonores souvent hétéroclites. Munis de tout ce vocabulaire sonique et de cette expérience syntaxique, ils sont beaucoup moins tentés de faire de l'écriture un but et mieux

armés pour savoir comment traduire en langage sonore et musical ce que le projet – imaginé, élaboré et décidé dans la sphère mentale – exprime par les mots et les pensées.

D'ailleurs ce ne sont pas tant les sons en eux-mêmes qui importent que leur capacité à accompagner et soutenir le projet dans ce qu'il véhicule de signifiant, de conscient et de sensible. Ainsi, canalisés par tout un réseau de contraintes à la fois strictes et élastiques, les sons trouvent peu à peu leur place, les strates s'accumulent et l'œuvre prend forme. Elle est le fruit d'un équilibre habile entre structure affirmée et écriture aux articulations diversifiées, entre intuition et rigueur, précision et fantaisie, tous éléments inspirés du germe initial. Le propos, l'organisation et les calculs qui en ont découlé (pas forcément en termes mathématiques ou physiques) sont respectés et développés dans toutes leurs composantes. Et, à ce stade, rien ni aucune sublime trouvaille qui n'appartiendrait pas au projet ne peuvent faire dévier le compositeur de la trajectoire tracée en amont. Par exemple, ne serait-il pas saugrenu que je veuille à tout prix placer le mot « étrésillonner » dans cet article sous prétexte que, en cherchant une indication pour la rédaction de ce texte, je l'ai découvert et trouvé très beau, alors qu'il ne fait vraiment pas partie du sujet ici traité ?

Enfin, parallèlement, l'étudiant travaille à organiser la diversité des significations possibles de certains assemblages, des éventuelles ambiguïtés de passages évocateurs ou supposés tel et des niveaux perceptifs (ce qui se passe après le franchissement de l'oreille). Il ouvre ainsi son œuvre à un plus large éventail de lectures possibles. S'il a respecté ses décisions de départ qui l'ont guidé pour définir son projet, déduire sa structure, rassembler ses matériaux sonores puis les combiner entre eux, il arrive au bout du chemin. Et « *il ne faut pour cela que confiance, constance et patience, surtout prendre la peine de n'en point prendre ; la grâce en dépend ; elle est incompatible avec la gêne* »³⁸. Ainsi, il franchit dans l'ordre, de façon calme et ludique, chacune des six étapes sans mélanger les difficultés propres à chacune d'elle, ce qui le place dans une situation bien plus confortable pour se consacrer à l'essentiel de ce qu'il a à dire. Mais s'il ne tient pas son cap, revenant en arrière sur l'une des phases ou en modifiant des données en cours de route, il a toutes chances de se perdre et, comme Pénélope sa

tapisserie, de détricoter chaque jour ce qu'il aura élaboré la veille pour n'aboutir à quelque chose de fort éloigné qu'au bout d'un long temps d'interrogation et de doute.

La tradition musicale s'est construite pendant des siècles sur le relais entre compositeur et interprètes. L'œuvre se résumant à un ensemble de signes portés sur une partition, le premier connaît bien l'importance des seconds pour le rendu de son ouvrage. Cette habitude s'est transmise, dans la pensée et le comportement, à de nombreux compositeurs de musique électroacoustique qui ont pris tout naturellement la bande magnétique ou l'écran de l'ordinateur pour un équivalent de la partition. Or, pour l'œuvre fixée sur support audio, aussitôt achevée aussitôt accessible aux vivants, il n'y a pas cet interprète qui produit le son directement devant le public. C'est à son créateur d'être concepteur du projet, producteur et interprète du matériau sonore, réalisateur en studio et, enfin et surtout, artiste sensible et "scénographe" qui lui donne vie avant de la fixer définitivement. Dans ma très longue pratique d'enseignant et de programmateur de concert, ayant écouté des milliers d'œuvres, j'ai entendu des pièces qui, bien que les grandes lignes du projet soient perceptibles et les intentions apparentes, manquaient totalement de vie. Elles n'avaient pas bénéficié de ce que les interprètes de la musique instrumentale savent rajouter, à savoir phrasé, respirations, légers ralentis ou accélérés, fluctuations de tempo, mobilité, rubatos et nuances diverses. C'est la toute dernière étape, trop fréquemment oubliée par qui s' imagine que le travail en studio consiste uniquement à mener techniquement à bien son projet. C'est comme si on se contentait de faire jouer une partition instrumentale par une machine sans aucun aménagement.

Satisfaits donc d'avoir réalisé avec soin et la plus parfaite fidélité ledit projet, certains en restent à ce stade qui est finalement davantage un équivalent de la partition à exécuter que l'œuvre donnée à entendre. Elle ne peut s'offrir pleinement au public, privée d'une partie de sa dimension sensible et humaine. Et c'est encore plus vrai lorsque des compositeurs faisaient, et font encore, élaborer leurs œuvres électroacoustiques par des assistants sans intervenir ni physiquement ni même musicalement sur l'entièreté du son, de la phrase et de la forme finale, la structure seule étant en général respectée. Mais la structure n'est pas la forme. Donc, une fois qu'il pense avoir abouti son projet, l'étudiant doit s'acquitter d'une ultime

38. Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique et Méthodes*, "Plan de l'ouvrage" p. XI, Imprimerie royale, Paris, 1760.

démarche : écouter, écouter de nouveau et réécouter son œuvre avec le plus de détachement et de recul possible (surtout pas assis devant l'ordinateur à regarder défiler les ondes sur l'écran) et, tour à tour, la vivre avec son corps, la faire voyager dans des espaces imaginaires, la recevoir de manière légèrement inattentive, se la représenter dans la situation d'une écoute par un public qui n'en connaît ni les sons, ni la cuisine de fabrication, ni les motivations. De cette manière, un peu comme un chef d'orchestre, il va assez rapidement et facilement repérer les endroits où il est nécessaire d'ajouter du silence, de prolonger une résonance, de refaire une articulation, d'augmenter un contraste, d'accélérer le débit d'une séquence, de modifier le tempo d'un passage, de réduire le volume d'une phrase, d'accorder un fragment pour qu'il fonctionne mieux harmoniquement ou encore de retenir davantage le début d'un crescendo. Une fois opérés ces changements, l'œuvre peut enfin vivre dans l'espace réel et être proposée à l'écoute.

Cet écrit semblera peut-être sévère à certains. Il n'est le fruit ni d'un prétendu élitisme, ni d'un soi-disant intégrisme, ni d'un supposé goût du pouvoir, ni d'un présumé désir de former des clones. Il est le résumé d'un parcours pédagogique qui s'adresse à tous ceux qui s'inscrivent dans un conservatoire pour y apprendre vraiment à composer et, plus encore, à créer. S'il y a mille manières de faire de la musique, beaucoup n'ont nul besoin d'enseignement. Combiner des trames sur quinze ou vingt minutes, confectionner des séquences par collage de sons, produire un mixage de musiques préexistantes, capter des moments de la vie et des paysages sonores..., tout ceci est aisément atteignable sans suivre de cours et peut se faire sur le tas pour peu qu'on dispose d'un attrait pour le son et la musique, d'un peu d'équipement (désormais relativement abordable), éventuellement de quelques modèles ou références (qui ne manquent pas sur Internet) et, bien sûr, d'une oreille – encore que ! Or oui, la composition ça s'apprend et c'est bien plus que savoir faire sonner instruments ou corps sonores, aligner notes ou sons, élaborer séquences ou phrases... et infiniment plus que faire tourner des appareils, des logiciels ou des patches, les plus sophistiqués soient-ils. Tant de notices livrent au public, qui n'en peut mais, d'indigestes listes d'appareillages, de programmes logiciels et de formules, associés à des biographies qui déclinent par dizaines titres honorifiques et prix – un vrai cauchemar pour l'organisateur de concert

désireux d'offrir au public un programme de salle qui informe sur une démarche, une pensée artistique et un contenu sensible...

Composer c'est être capable, à partir de concepts, d'élaborer des projets et de savoir les dire en s'adressant à l'autre dans la langue des sons et de leurs représentations auditive, visuelle, tactile, kinesthésique et émotionnelle. C'est aussi apprendre à développer sens de l'observation, faculté d'adaptation, recherche de solutions pour faire aller ensemble les matériaux sonores dans des configurations toujours renouvelées quelles que soient les contraintes. Le fondement de mon enseignement est de former les étudiants à composer l'écoute plus que les sons, élaborer une œuvre à partir d'un schéma cohérent et avoir à l'esprit que le résultat est finalement et seulement une œuvre d'art qui n'exprime rien d'autre que ce que l'auditeur peut comprendre à travers elle de son propre vécu et de ses sentiments, et de ce qu'il peut en accepter. Ce texte en beaucoup d'endroits mérite plus d'explications, d'exemples et de développements, et c'est le travail qu'il me reste à faire car « *ce n'est ici qu'un abrégé, qui cependant pourrait bien passer pour une méthode complète auprès des personnes capables d'application, et que les premières difficultés ne rebutent point. Nous serons d'ailleurs trop satisfaits si l'on peut en tirer quelques inductions favorables. Tout ce que nous demandons seulement c'est de bien examiner avant que de conclure. Souvent nous n'attribuons à la chose un défaut qui ne vient que de notre peu de pénétration, ou du moins de notre négligence ; nous nous laissons de chercher, et ce que nous n'avons pu trouver, nous imaginons qu'il n'existe pas* »³⁹.

Denis Dufour
Décembre 2014

Musique et technologie - Éveiller, enseigner, créer. Portraits polychromes n° 22. Hors-série thématique. Pages 103 à 136. Ina. Paris. 2015. ISBN 978-2-86938-236-7

39. Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique*, p. 214-215, Prault, Paris, 1737.