

Marsyas – hors série – décembre 1997 regards...

1967-1997, trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France

Marsyas : Revue de pédagogie musicale et chorégraphique [Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse]

ENSEIGNEMENT DE LA COMPOSITION DE MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE

PAR DENIS DUFOUR (AVRIL-MAI 1997)

A la veille du cinquantenaire de la Musique Concrète que Pierre Schaeffer (1) invente en 1948, il est important de rappeler le foisonnement et la diversité des appellations musicales apparus depuis. Même si, à cette époque, l'usage des machines à enregistrer les sons n'est pas nouveau (nombre d'essais avant la guerre le démontrent), c'est Pierre Schaeffer qui a l'idée d'un "art des sons fixés" (2) qu'il expérimente systématiquement tant du côté de la production que de celui de la réception. En 1951, il organise dans le cadre du GRMC (Groupe de Recherches de Musique Concrète) un premier stage ouvert aux compositeurs du moment. C'est ensuite que des conceptions diverses voient le jour quant à l'utilisation des moyens électroacoustiques pour la création musicale. Pour beaucoup, un nouvel art sonore est né, lié aux moyens d'enregistrement (et de communication), engendrant de nouveaux comportements : attitude expérimentale, "démarche concrète", situation d'écoute acousmatique... Pour quelques autres, à la palette instrumentale s'ajoutent de nouvelles possibilités, issues de sources acoustiques ou électroniques, qu'il s'agit de maîtriser afin de les associer au jeu traditionnel et de les conformer aux systèmes musicaux en vigueur, en attendant que les technologies évoluent et que la miniaturisation permette aux machines de transformer en direct, dans le lieu du concert, les sons issus des instruments.

Quelle électroacoustique ?

Ainsi, sous le terme de "musique électroacoustique" trouve-t-on actuellement une immense variété de situations et de dénominations tels que : musique concrète, musique ou art acousmatique, musique électronique, tape music, musique pour bande, musique mixte, musique live, musique interactive, art acoustique, musique expérimentale, etc. autant d'appellations qui, de plus, prennent différents sens selon les personnes qui les emploient ! Un même mot désigne pour l'un une école, pour l'autre un genre... ! D'autres encore se refusent à établir des catégories et parlent simplement de musique, etc. Cependant les cinq premiers termes de cette liste qualifient un genre unique, celui d'un "art de support" où les sons sont enregistrés, fixés (autrefois sur des disques de cire,

aujourd'hui sur les bandes magnétiques des magnétophones ou les unités de stockage des ordinateurs), puis travaillés pour créer des œuvres qui sont ensuite projetées sur un ensemble de haut-parleurs disséminés dans l'espace du concert (3). En somme, un art très spécifique dans son approche, dans sa production comme dans sa transmission. C'est dans cette confusion au niveau terminologique (4) qu'est enseignée, dans les conservatoires et écoles de musiques, l'électroacoustique (terme non encore clairement défini). Confusion apparente seulement, car tous semblent d'accord pour faire la différence entre musique instrumentale (même lorsqu'elle est légèrement sonorisée pour faire entendre des sonorités trop fines) et musique électroacoustique. Dans de nombreux conservatoires, alors que souvent aucun cours de composition instrumentale n'est dispensé, ont été créées des "classes d'électroacoustique" où, d'ailleurs, le mot même de composition est fréquemment gommé. On peut voir ainsi des établissements proposer une simple initiation aux techniques électroacoustiques ou un apprentissage de "l'informatique musicale" quand d'autres offrent un enseignement de la création de niveau supérieur.

Quels professeurs et quels étudiants ?

D'autre part des malentendus persistent sur la qualification des enseignants : nommés pour l'électroacoustique, sont-ils habilités à apprendre à leurs étudiants la composition instrumentale utile à l'élaboration des œuvres mixtes, interactives ou live ? En plusieurs lieux des rivalités se sont faites jour entre professeurs d'électroacoustique, qui ont (presque) tous une formation classique (CA oblige), et professeurs de composition instrumentale, voire même d'écriture. Dans le même temps, des directeurs demandent à l'élève candidat à ce type de cours de posséder un certain niveau de solfège et d'écriture pour entrer dans une classe où ces mêmes directeurs ne souhaitent pas toujours voir enseignée la composition instrumentale ! De plus, les professeurs d'électroacoustique doivent la plupart du temps se substituer aux professeurs d'histoire de la musique et surtout d'analyse qui

n'abondent que très rarement, voire jamais, le répertoire électroacoustique et encore moins celui de l'acousmatique.

Aussi doivent-ils jongler avec toutes ces ambiguïtés auxquelles s'ajoute souvent le problème du "profil" des postulants. Venus d'horizons très divers (classique, improvisation, jazz, rock, arts plastiques...) ils ne présentent pas toujours les caractéristiques traditionnelles de l'élève de conservatoire type tant sur le plan de l'apparence physique que sur celui du comportement. Ainsi, lors du recrutement, il est parfois difficile pour un professeur de faire admettre dans sa classe tel ou tel candidat intéressant.

Enfin, que peut-on ou que doit-on exiger de ces candidats ? Et à quel type de cours se présentent-ils ? S'initient-ils simplement aux techniques ou composent-ils ? Et s'ils composent, sont-ce exclusivement des œuvres acousmatiques ou aussi des œuvres mixtes, live, etc. ? Dans le cas où ils ne désirent apprendre que l'acousmatique, sont-ils tenus de passer des épreuves de solfège, d'écriture... ? A toutes ces questions il semble que les réponses soient plus le résultat d'un compromis entre le professeur et son directeur que l'application d'un cursus commun à toutes les classes d'électroacoustique. C'est ainsi que l'on peut voir des étudiants, attirés par les choix de tel professeur, traverser la France pour aller suivre spécifiquement ses cours.

Finalement lorsque l'on regarde de près l'ensemble des classes d'électroacoustique, il apparaît qu'il n'y en a pas deux qui se ressemblent tant sont différents les publics concernés, liés aux conditions de leur admission (tests d'écoute, examens sur des matières traditionnelles, diplômes exigés, dossiers, connaissances techniques préalables, entretiens avec un jury ou seulement avec le professeur, "entrée libre", etc.), tant la (ou les) matière(s) enseignée(s) et les cursus sont variables d'une classe à l'autre, tant les moyens techniques et financiers sont contrastés, tant les ambitions que nourrissent les professeurs (et/ou les directeurs) pour leurs étudiants sont diverses. Suivant les lieux, les cursus s'échelonnent sur des durées allant de trois à plus de sept ans..., les possibilités pour les élèves de faire entendre travaux et œuvres en public vont de zéro concert à une saison complète, et les niveaux atteints pour le concours de sortie vont du technicien averti à l'amateur éclairé jusqu'au compositeur engagé dans la filière professionnelle.

En outre, il est surprenant de constater qu'un étudiant sortant d'une classe d'électroacoustique de CNR ou d'ENM ne peut poursuivre ses études au CNSM (Paris ou Lyon) qu'à la condition qu'il compose pour les instruments. Celui qui ne souhaite pratiquer précisément que l'acousmatique se doit d'atteindre son

niveau maximum ("supérieur") dans les établissements de niveau secondaire. C'est pourquoi certains professeurs mettent la barre aussi haut dans ces lieux qui théoriquement ne préparent qu'au supérieur. Et pour cela aussi on a vu de fortes inégalités entre des concours où les jurys ne savent plus s'ils doivent sanctionner un bon savoir faire (préparatoire à l'entrée en supérieur) ou bien juger des œuvres abouties de jeunes compositeurs prêts à se lancer. Certes dans les deux CNSM, il se fait quelques pièces acousmatiques, mieux soutenues à Paris qu'à Lyon, mais plus à l'initiative des étudiants ou comme une option annexe que dans le cadre d'un cours d'acousmatique à part entière. C'est à dire qui prend en compte toute les notions propres à cet art : son histoire, sa technique, sa théorie, son vocabulaire, son "solfège" particulier, son mode de fabrication, ses modalités de diffusion, sa projection, ses moyens, son "économie"...

Un peu d'histoire

Avant d'évoquer la pédagogie que j'ai développée d'abord au CNR de Lyon puis à Perpignan, il est bon de rappeler les premières incursions de la musique électroacoustique dans les conservatoires. C'est dans celui de Marseille en avril 1968 que son directeur Pierre Barbizet confie à Marcel Frémot une classe de musique expérimentale d'où naîtra plus d'un an après le GMEM (Groupe de musique expérimentale de Marseille). Puis à la rentrée 1968, au conservatoire National Supérieur de Paris, Pierre Schaeffer prend en charge une "classe de musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel", couplée avec le stage du GRM (Groupe de Recherches Musicales créé en 1958). C'est justement en 1958 qu'il fixe les bases d'une méthode commune de recherches et d'études qui aboutira en 1966 à la publication du *Traité des Objets Musicaux* (5). Certains professeurs, qui enseignent l'acousmatique, continuent d'ailleurs de faire réaliser des "études de compositions" à leurs étudiants, après qu'ils aient expérimentés "l'objet sonore" dans le cadre d'exercices, et avant de les lancer dans la composition libre.

Puis en 1972, directeur du conservatoire de Pantin, Michel Decoust y installe un cours de musique électroacoustique assuré par Fernand Vandenberghe. C'est ensuite au tour de l'Université de Vincennes de créer un "groupe d'informatique musicale", avant que ne s'implante l'Ircam en 1976. Et ce sont les années 80 qui voient, toujours avec le soutien de Michel Decoust dans le cadre de son action au Ministère de la culture, la plupart des classes d'électroacoustique (6) investir les conservatoires et écoles de musique. En plusieurs villes, ces classes sont (ou ont été au début) liées à l'activité d'un studio

de recherche et de création qui mettait aussi son matériel à disposition. En conséquence, les orientations prises par le groupe se sont retrouvées à la base de l'enseignement dispensé. Les options de ces groupes ont parfois changé au fil du temps, au gré des évolutions technologiques, des modes, des choix opérés par les diverses Directions de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture et bien sûr du profil des différents professeurs. L'enseignement de la musique électroacoustique a continué, de plus en plus intégré dans les conservatoires qui ont acquis leur propre matériel pour offrir aux étudiants des studios diversement équipés selon les budgets.

Actuellement le renouvellement du matériel, qui dans certaines écoles a près de vingt ans, n'est pas toujours possible, et ces professeurs doivent enseigner une musique aux allures de modernité avec des machines fatiguées ou insuffisantes à satisfaire un culte trop souvent voué à la technologie. Et nous sommes loin, sauf dans les CNSM, de posséder des outils performants propices à la composition de musiques interactives et live !

Une pédagogie concrète de la composition musicale

Pour ma part, cela ne me semble toutefois pas être un problème. Car j'ai toujours pensé ma classe sous l'angle de la création, non celui de la technique, préférant débiter l'apprentissage des étudiants sur des données musicales plutôt que sur la connaissance des appareils. Je n'ai jamais souscrit à l'idée qu'il faille obligatoirement apprendre un langage informatique (comme certains ont ingurgité le Pascal il y a plusieurs années), ni prendre des cours de "mode d'emploi" pendant des mois pour composer. Cela essentiellement parce que je sais que, s'ils ne sont experts qu'avec les appareils du studio où ils apprennent, les étudiants seront perdus dans un autre studio possédant d'autres outils où ils ne seront à l'aise qu'après un long temps de formation. Et aussi parce qu'après leurs études ils doivent pouvoir continuer de composer par leurs propres moyens, c'est-à-dire avec peu de moyens.

Je préfère alors leur enseigner un comportement général devant les machines, ce qui leur confère une faculté d'adaptation bien supérieure. Ils savent ainsi se débrouiller seuls quelque soit la configuration qu'ils ont face à eux et non pas besoin d'assistant. C'est l'apprentissage de la "démarche concrète".

Aussi je fais une distinction essentielle non entre électroacoustique et instrumental mais entre art de support et jeu instrumental en direct (électroacoustique ou non), classant alors les musiques mixtes (instrument et bande), live et autres dans cette

deuxième catégorie. En effet, c'est le mode de production et de transmission (donc de réception) des œuvres qui détermine ce choix. C'est pourquoi j'enseigne la composition acousmatique d'une part et la composition instrumentale d'autre part (et dans des salles différentes pour mieux marquer la distinction). Les étudiants ne sont pas tenus d'opter obligatoirement pour les deux disciplines, afin que ceux qui ne sont intéressés que par l'acousmatique ne soient pas pénalisés. Viendrait-il à l'idée de demander à celui qui se voue entièrement à la photographie de prendre obligatoirement des cours de dessin et de peinture ? Penserait-on imposer à un scénariste de cinéma d'écrire pour le théâtre ? Je trouve qu'il y a autant de différence entre la musique acousmatique et la musique instrumentale sous toutes ses formes qu'entre cinéma et théâtre ou entre photo et peinture. Ainsi, pour entrer dans ma classe, la connaissance en solfège et en écriture classique n'est pas exigée (7). Une culture musicale intelligente, une attention et un intérêt actif portés à l'ensemble des manifestations sonores et musicales du monde contemporain sont cependant requis.

Un cycle de trois ans

La première année est consacrée à l'acquisition d'un savoir-faire de base, allié à un développement des facultés d'écoute critique : elle correspond à ce qu'en classe d'écriture traditionnelle on appelle "faire son traité" (d'harmonie). La bonne maîtrise des techniques de base du studio (et celles optionnelles de l'écriture instrumentale, de l'instrumentation et des systèmes d'aide à la composition) évite les tâtonnements et les pertes de temps. Outre la connaissance des instruments sur lesquels ils vont travailler - magnétophones, micros, console, ordinateurs, synthétiseurs, appareils de transformation, de réverbération, de filtrage, etc. (ou instruments traditionnels)- les élèves apprennent le travail des sons, "objets sonores", "séquences-jeux" et "images acoustiques" réalistes, anecdotiques ou évocatrices, des modes de jeu (et des possibilités instrumentales). Ils apprennent également à les identifier et à utiliser leurs qualités particulières, leurs morphologies : phrasé, musicalité potentielle, articulation ... C'est l'apprentissage de la démarche proprement "concrète" qui encourage le musicien à tirer parti du matériau dont il dispose, qu'il a accumulé, à travers une analyse et une identification fines de ses caractéristiques et de son caractère : à jouer avec ce qui se présente concrètement à sa sensibilité plutôt qu'à concevoir une musicalité inaccessible. Entièrement orientée sur un parcours d'exercices, cette première année comprends un cours pratique, un

cours d'écoute et d'analyse, un cours théorique intégrant l'aspect historique, un cours de pratique du jeu (sur synthétiseur, en studio, vocal...), un cours de technique et six heures hebdomadaires de travail personnel en studio.

Au cours de la deuxième année (où l'on retrouve le même découpage des matières enseignées, et six à huit heures de travail personnel en studio), on aborde davantage les problèmes spécifiques de la composition, du temps musical : l'agencement des séquences dans la durée, le développement de la phrase musicale, la définition et la pratique de modes de jeu qui induisent peu à peu des idées de "grande forme", et non plus seulement de morphologie. Par le travail de trois études de composition (une par trimestre), les étudiants peuvent mettre en application tout le "savoir faire" appris en première année et commencer à élaborer les éléments d'un style, au fur et à mesure de leurs productions. C'est le rôle du professeur que d'aider chacun à trouver sa "manière", par un travail assidu et rigoureux d'écoute et d'expérimentations personnelles.

La troisième année laisse libre chaque étudiant de mettre en œuvre un ou plusieurs projets de composition de son choix. Des concerts (six par an) sont organisés pour permettre aux étudiants de deuxième et troisième année de faire entendre leurs

travaux en public. C'est déjà pour les futurs compositeurs l'occasion de se confronter à la critique et de se faire connaître dans des conditions totalement professionnelles. Enfin, des compositeurs ou des personnalités du monde musical sont invités régulièrement à parler de leur travail lors de séances avec les élèves.

J'accueille dans ma classe, suivant les années, sept à dix étudiants par an ce qui situe l'effectif total entre vingt et trente personnes effectives, à Lyon (de 1980 à 1995) comme à Perpignan (depuis 1995). A ce jour, sans assistant, avec un matériel très réduit et sans aucun budget d'investissement ni de remplacement, sans possibilité de faire venir des personnalités, la façon d'enseigner que j'ai développée depuis 17 ans me permet pourtant de motiver les étudiants avec les moyens du bord. Je dois apporter mon propre matériel (microphones, magnétophone portable...) pour que la pratique se poursuive. Le soutien sans faille de Daniel Tosi, directeur, permet cependant d'organiser les six concerts dans des conditions optimum. Aussi je compte maintenir le nombre de mes étudiants qui deviennent compositeurs professionnels au taux de réussite que j'ai atteint jusqu'ici, depuis 1980, taux qui dépasse les 30%.

(1) On se reportera au livre de Sylvie Dallet "*Pierre Schaeffer Itinéraires d'un chercheur*", éditions du Centre d'Etudes et de Recherche Pierre Schaeffer, 37 rue Carnot 93100 Montreuil, tél. et fax 01 48 57 57 80.

(2) On doit cette appellation à Michel Chion auteur du livre "*L'art des sons fixés ou la musique concrètement*" publié aux éditions Metamkine/Nota-Bene/Sono Concept Fontaine (38600) 1991. Metamkine, 50 passage des Ateliers 38140 Rives, tél. 04 76 65 27 73, fax 04 76 65 27 74

(3) Pour des raisons de clarté, j'emploierai tout au long de cet article le mot acousmatique chaque fois que seront évoquées les musiques de support.

(4) Sur cette confusion souvent sciemment entretenue, on pourra lire l'excellent article de Michel Chion "*Histoires de temps*" dans *Revue et corrigée* n° 31, mars 1997, pages 8 et 9, édition Nota-Bene 25 rue docteur Bordier 38100 Grenoble, tél. 04 76 49 32 00.

(5) Ce livre fondamental de Pierre Schaeffer, le "*Traité des objets musicaux*" publié aux éditions du Seuil, Paris 1966, est toujours disponible. On pourra y adjoindre la lecture du livre de Michel Chion, le "*Guide des objets sonores*" aux éditions Buchet/Chastel, Paris 1983.

(6) Pour en connaître la liste complète et tous les renseignements s'y rapportant, on peut consulter l'association Ars Sonora (publiant une revue du même nom) qui en a fait le recensement pour la mise en place d'un groupe de travail sur la "pédagogie appliquée à la création musicale". Ars Sonora, CDMC, 16 place de la Fontaine aux Lions 75019 Paris, tél. 01 47 15 49 83, fax 01 47 15 49 89.

(7) Les étudiants sont acceptés dans ma classe de composition instrumentale également sans contrôle de solfège ni d'écriture. J'ai pu mener plusieurs d'entre eux à un haut niveau de composition sur les trois années que dure mon cours alors qu'en entrant dans la classe il ne savaient qu'à peine lire la clef de sol. Ils ont ensuite pu poursuivre leurs études en CNSM ou auprès de maîtres réputés. Sur ce point, je me suis souvent opposé à la direction du CNR de Lyon où mes cours de composition instrumentale ont été officieusement tolérés avant de m'être retirés. Par contre ce problème ne se pose pas à Perpignan.