



Journée d'étude du réseau thématique « Le geste acousmatique »

**Jeudi 06 mai 2004
Salle 211 (Bâtiment Extension, Musicologie)**

Le réseau thématique *Le geste acousmatique* est la cristallisation d'une multiplicité d'approches et de regards sur la musique électroacoustique, qui convergent vers la mise en place d'une politique culturelle commune développée par les studios participants, afin de promouvoir et de stimuler la création, la diffusion, la recherche et la pédagogie de cette expression musicale particulière. En outre, ces studios ont convenu d'associer leurs efforts de recherche en vue de réaliser une approche comparative et systématique de la musique électroacoustique européenne et américaine, afin de dégager les influences d'ordre culturel, géographique, socio-politique, esthétique et technologique dont cette expression artistique est porteuse. Le contrat de collaboration ainsi constitué n'est pas clos puisqu'il a la prétention de devenir un carrefour international de recherches sur le phénomène électroacoustique et projette d'associer prochainement de nouveaux studios membres.

Dans le cadre de cette collaboration scientifique et artistique, le Centre d'Étude des Arts Contemporains (C.E.A.C.) de l'Université de Lille III met en place une journée de présentation du réseau *Le geste acousmatique* où chaque studio explique sa spécificité : Lille III, la recherche en analyse, médiologie et esthétique, la recherche transdisciplinaire ainsi que la création musicale électroacoustique ; l'IPEM — qui détient l'un des fonds d'archives de pièces les plus importants d'Europe —, la recherche gestuelle et les fonds documentaires électroacoustiques ; la Musikhochschule de Cologne, la composition musicale, en particulier la *Sprachkomposition* et les *Hörspiels* ; le conservatoire de Mons, la composition ainsi que l'interprétation et la diffusion de la musique électroacoustique.

Conformément à la philosophie du C.E.A.C., pour laquelle les activités d'ordre théorique et spéculative sont toujours confirmées par la réalisation pratique, la journée sera complétée par le concert intitulé "espace acoustique, espace acousmatique", diffusé par l'Acousmonium Motus.

Ricardo Mandolini

PROGRAMME DE LA JOURNÉE

8h50 Réception des intervenants membres du réseau thématique
Présentation par le Prof. Dr. Ricardo Mandolini

Studio de Musique électroacoustique du Nord

- 9h - *Pour une médiologie musicale* par le Dr. Vincent Tiffon
- *Entre épigonisme et passéisme, le concept d'oblicité comme vecteur d'esthétiques nouvelles* par Aurélien Dumont
- *La création musicale sur les réseaux : la "Computer Network Music"* par Sandrine Baranski
- *L'expérience acousmatique* par Mickaël Masclet
- *Une écriture électroacoustique de la citation musicale* par Benjamin Chalal
- *L'esthétique du matériau : quelques propositions alternatives* par le Prof. Dr. Ricardo Mandolini

Conservatoire Royal de Musique de Mons

- 10h40 - *Présentation de la section musique électroacoustique* par Annette Vande Gorne
- *Pour une méthodologie de l'interprétation spatialisée des musiques acousmatiques* par Annette Vande Gorne

Musikhochschule de Cologne

- 14h - *Présentation du Studio de musique électronique : la Sprachkomposition* par le Prof. Hans Ulrich Humpert et l'Ing. Marcel Schmidt (en langue allemande/ trad. Joseph Kolbl)

IPEM, Université de Gand

- 15h30 - *Activités de recherche à l'IPEM* par le Prof. Dr. Marc Leman (langue à déterminer)
- *La musique mixte à l'IPEM de 1963 jusqu'à aujourd'hui* par Lucien Goethals
- *La voix de quelqu'un, la voix de personne, 100 000 voix. Oralité et poly-poésie à l'aube du XXI^e siècle* par Jelle Dierickx

17h Fin des interventions

CONCERT

18h30, Amphithéâtre G, Bâtiment B, Université de Lille-3.

Hans Ulrich Humpert, *Petrarca meets Babel* (1995) - 11'13"

Lucien Goethals, *Contrapuntos* (1966) - 9'30"

Graciane Finzi / Ricardo Mandolini, *Romanza a la muerte de un ave*
pour clarinette en si bémol et support électroacoustique (2002) - 13"

Rainer Quade, *Die Enden der Parabel* (2000) - 12'04"

Mario Mary, *Signes émergents* (2003) - 15'

Graciane Finzi, *Paroxismes* pour clarinette solo (1998) - 6'30"

Annette Vande Gorne, *Ce qu'a vu le vent d'Est* (2003) - 8'

INTERPRETE DE L'ACOUSMONIUM : JONATHAN PRAGER

CLARINETTE : SYLVIE HUE

RESUMES DES INTERVENTIONS

Pour une médiologie musicale

Vincent Tiffon

Plutôt que d'interpréter les œuvres – ainsi que nous pourrions le faire par ailleurs dans le cadre d'analyses des musiques électroacoustiques, comme celles réalisées sur les œuvres de Jean-Claude Risset, John Chowning, François-Bernard Mâche, Bernard Parmegiani, Ake Parmerud, Jonathan Harvey, Marco Stroppa ou Philippe Mion – nous infléchirons le travail musicologique vers une médiologie musicale, qui recherche la « réverbération »¹ des traces mémorielles observables. Nous serons ainsi amenés à reconstituer les itinéraires, les scénarios de l'émergence d'un genre, les chemins de sa contagion. En procédant à « l'examen raisonné des interactions unissant techniques de transport, productions symboliques et pratiques sociales »², on orientera la musicologie vers une discipline de l'observation, une sorte de « médiographie »³ musicale ; il s'agira en effet de recenser des observations accessibles, à commencer par l'enregistrement, nouvelle mnémotechnique qui engendre une nouvelle médiasphère.

Entre épigonisme et passéisme, le concept d'oblicité comme vecteur d'esthétiques nouvelles

Aurélien Dumont

Après une brève présentation de mon parcours artistique et universitaire, je tenterai de mettre en regard mes recherches doctorales avec les techniques de composition électroacoustique. Ce sera l'occasion de présenter et de définir le *concept d'oblicité* -au cœur de mes recherches-, qui se veut être un prolongement de *l'oblique* tel que le définit François Paris, vers les contrées extramusicales. *L'oblique* serait de ce fait à la base d'une réflexion présente chez certains compositeurs dans des domaines esthétiques radicalement différents. Ces domaines, tout en refusant les dogmes « épigonistes » et la démagogie passéiste, dessinent une troisième voie où les problèmes musicaux sont appréhendés dans un souci d'intégrité et d'originalité qui ne se soustrait pas à la question de l'héritage. Par prolongement, *l'oblicité* rentre en jeu et tente de trouver dans d'autres disciplines, de nouvelles réponses possibles aux problèmes musicaux de la forme, du langage, et d'esthétique... La composition électroacoustique, en plaçant la perception au centre du geste créatif, participe pleinement à l'émergence de nouvelles formulations des problèmes musicaux, et ouvre le champ des réponses qui s'y rapportent.

¹ Leonard B. MEYER, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago, The University of Chicago, 1967, p. 67, 2nd éd., 1994.

² « La bicyclette », *Les Cahiers de médiologie n°5*, Paris, Gallimard, 1998, 4^e de couverture.

³ Régis DEBRAY, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 21. Yves Jeanneret prône également l'usage de ce terme dans « La médiographie à la croisée des chemins », *Les Cahiers de médiologie n°6*, Paris, Gallimard, 1998, p. 93-104.

La création musicale sur les réseaux : la "Computer Network Music"

Sandrine Baranski

J'effectue actuellement un travail de recherche sur la *Computer Network Music*. Il s'agit d'un nouveau genre musical qui s'est développé de façon spécifique à partir du réseau informatique considéré comme outil de création musicale. La prolifération du réseau Internet depuis les années 1990 a contribué au développement de cette forme originale de création musicale et de nombreux projets tels que *Faust Music On Line* de Sergi Jordà, *Brain Opera* de Tod Machover ou *Cathedral* de William Duckworth, témoignent d'une activité créatrice manifeste sur Internet. Cependant, cette forme de création artistique reste une activité marginale et n'est pas encore connue des grandes institutions musicales ni du grand public.

Au cours de mon intervention lors de la Journée d'étude du réseau thématique, j'exposerai une partie de cette recherche, et je présenterai les conditions d'émergence de la *Computer Network Music*, notamment avec les premières expériences réalisées par la *League of Automatic Music Composers* dans la Baie de San Francisco, à la fin des années 1970. Situé à la confluence de l'informatique musicale et des esthétiques musicales de l'avant-garde américaine issue des années 1950, ce groupe de compositeurs a développé une conception de l'activité musicale tout à fait originale.

L'expérience acousmatique

Mickaël Masclet

Avec comme approche l'idée du concert unique permettant à l'auditeur de s'ouvrir sur son propre imaginaire et mettre l'accent sur les différentes connexions qui se produisent finalement lorsqu'un auditoire privé du visuel reçoit des vibrations à la fois par l'intermédiaire de ses oreilles mais aussi par l'intermédiaire de tout un corps.

Enfin, je m'interrogerai sur l'éventuelle fonction symbolique de ces musiques : celles-ci peuvent en effet être absorbées à un autre niveau que celui d'une pure indicialité mais bien à un échelon supérieur qui toucherait alors le sens et l'expérience. Un retour aux sources qui fait alors prendre conscience...

Une écriture électroacoustique de la citation musicale

Benjamin Chalot

En référence à mon expérience personnelle de la création, je proposerai en introduction de cette intervention une méditation sur les enjeux de l'activité démiurgique du compositeur de musique électroacoustique. Après avoir présenté une classification des sons selon trois familles – sons de synthèse, sons environnementaux et citations musicales –, ceci afin d'explorer la problématique de la citation musicale, nous nous demanderons dans quelles mesures la nature d'un son invite le compositeur à l'emploi d'un traitement spécifique. Par l'étude de l'œuvre *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen ainsi que du 3^{ème} mouvement de la *Sinfonia* de Luciano Berio, nous définirons l'écriture de la *métacitation*, qui se révélera être un art de la décontextualisation.

L'esthétique du matériau : quelques propositions alternatives

Ricardo Mandolini

Selon Daniel Teruggi, « nous avons probablement développé les algorithmes essentiels du traitement sonore – de nombreux spécialistes pensent qu'il est difficile d'inventer de nouveaux algorithmes qui pourraient proposer des traitements du son totalement nouveaux –, mais nous pouvons imaginer des traitements plus puissants et une action moins destructrice sur le son »¹. Si cette affirmation est juste, le travail futur sur les algorithmes devrait se contenter d'un approfondissement de la recherche déjà réalisée. Or, plusieurs d'entre eux s'avèrent extrêmement typés du point de vue de la « couleur ». Ceci est valable pour les filtres en peigne, pour l'effet de brassage aléatoire du signal, pour la prédiction linéaire, pour l'effet *vocodeur*, pour l'effet *Harmoniser*...

Voilà, à mon sens, le véritable défi que doit relever aujourd'hui le compositeur de musique électroacoustique : la recherche sonore pure semble avoir atteint ses limites. Le créateur doit travailler avec des outils qui deviennent de plus en plus standardisés et en dégager une expression personnelle. L'utopie de l'électroacoustique comme source inépuisable de nouveaux matériaux sonores a vécu et une question essentielle se pose : utiliser un son déjà connu est-il si répréhensible ? Attendrait-on d'un compositeur de musique instrumentale qu'il évite à tout prix la reconnaissance des instruments qu'il utilise dans ses œuvres ? Pourquoi en serait-il autrement pour l'électroacoustique ? En revanche, si le compositeur électroacousticien pouvait se préoccuper moins de la nouveauté des matériaux que de la pertinence formelle de son œuvre ou de la justesse du geste musical, la musique électroacoustique parviendrait peut-être enfin à maturité.

En électroacoustique, l'exposition a trop longtemps supplanté la composition. Il en résulte une indigence formelle regrettable. Du point de vue de la forme, les pièces n'ont jamais dépassé l'état d'invention du matériau ou du collage, à défaut d'une théorie du timbre cohérente et à la portée de tous. Cela pose la question de la relativité historique du matériau, devenue le problème central de la musique de notre temps. En fait, en électroacoustique comme partout ailleurs en matière de musique et d'art en général, les outils portent en eux un passé qui marque l'esthétique de son empreinte. Il serait illusoire de croire à la possibilité d'une innocence retrouvée de notre oreille. L'émerveillement phénoménologique de l'époque pionnière est révolu. Utiliser un algorithme de traitement du son revient à admettre les circonstances historiques qui l'ont rendu possible. La nouveauté, la surprise et tous les autres caractères de la modernité doivent être désormais relativisés : ils ne fonctionnent plus comme le véritable combustible de la création artistique et le problème de la composition doit être cherché ailleurs.

¹ Daniel TERUGGI, « Quel esprit pour demain ? », *La musique électroacoustique : un bilan*, actes du colloque du 2 et 3 mai 2000, textes réunis par Vincent Tiffon, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles De Gaulle - Lille 3, 2004

Présentation de la section électroacoustique du conservatoire Royal de Mons (Belgique)

Annette Vande Gorne

En 1987, constatant l'absence de locaux et d'équipement au Conservatoire Royal de Bruxelles (études musicales supérieures) où je viens d'être nommée professeur de « musique électroacoustique », et le manque de volonté d'y trouver une solution, je décide d'ouvrir le studio analogique de Musiques & Recherches aux étudiants : quatre machines *studer* stéréo, une machine 8 pistes 1 pouce *studer*, une console 18 voies *Saje*, une réverb *Lexicon* PCM 70. Il y a peu de traitements dans ce studio, afin de maintenir une ligne puriste et musicale de l'écriture sur support (bande à l'époque), basée sur le montage et le mixage, et la tradition schaefférienne, plutôt qu'une orientation technologique.

Très vite, la classe grandit (elle comptera jusqu'à 23 participants) et les étudiants ont aussi accès au petit studio numérique de l'époque : la première station « sound designer » avec sa carte « sound accelerator » et ses deux interfaces analogiques et AES, ancêtre du Pro Tools, sur mac 610, un atari et son interface MIDI, un clavier et un échantillonneur Akai S1000... Ce studio évoluera continuellement au gré des nouvelles technologies.

En 1993, le directeur du Conservatoire Royal de Mons m'invite à y enseigner : la transformation d'une ancienne caserne en centre d'Art et d'enseignement artistique sera l'occasion d'y prévoir des studios. Sur cette belle perspective, je quittai Bruxelles et je dessinai donc les plans des 300m² prévus et construits, mais depuis lors toujours non équipés, faute, semble-t-il, de poste budgétaire prévu à cet effet au ministère de l'enseignement supérieur de la Communauté Française de Belgique.

Entre-temps, en 1996, Musiques et Recherches construit et équipe un studio numérique supplémentaire avec un monitoring multiphonique de qualité (10 HP+nearfield), le premier en Belgique. Il permet l'écriture spatiale des sons ; le mouvement et la situation dans l'espace deviennent ainsi un cinquième paramètre musical et s'intègrent à la structure de l'œuvre.

La classe bénéficie ensuite de l'intervention d'un, puis de deux chargés de cours, mais son diplôme de 1^{er} et de 2^{ème} cycle n'est toujours pas reconnu officiellement.

En 2002, les Conservatoires Royaux de la communauté française de Belgique acquièrent, au prix d'une réforme complète des cursus d'étude, le statut des hautes écoles avec équivalence universitaire. C'est l'occasion de créer, avec l'aide de la direction, une section autonome de musiques électroacoustiques, reconnue par décret, études qui aboutissent donc en cinq ans à un diplôme supérieur, (cf. les grilles de cours), qui pourra se prolonger par un doctorat.

Je reste actuellement toujours l'unique professeur en titre (hélas !) pour les matières spécifiques à la section électroacoustique, avec l'aide de cinq assistants, chacun ayant la charge de matières différentes.

Cette structure organisée, très complète, où l'esthétique, l'orientation « concrète » et « acousmatique », a autant d'importance que les connaissances théoriques et technologiques, sans qu'aucune connaissance solfégique ne soit requise, et où interviennent autant de professeurs spécialisés, est assez unique en Europe. Les cours généraux ont lieu au conservatoire de Mons, les cours « électroacoustiques » spécifiques se déroulent toujours dans les studios de Musiques et Recherches. En 2004-2005, une partie des cours technologiques se donnera dans un des studios de Mons, enfin équipé.

Présentation du Studio de musique électronique de l'Ecole supérieure de Musique de Cologne : la *Sprachkomposition*

Hans Ulrich Humpert et l'Ingénieur Marcel Schmidt
(en langue allemande/ trad. Joseph Kolbl)

Les compositions ayant la langue pour support (*Sprachkompositionen*) obéissent aux normes de la littérature et/ou à celles de la musique. Vues sous l'angle du matériau sonore appartenant à ces deux domaines, ces normes établissent entre elles des rapports inédits. Il y eut d'abord quelques exemples, apparus au début du XX^e siècle, d'une transformation non sémantique et renonçant à la grammaire normative, transformation qui a donné naissance à ce qu'on a appelé des « poèmes sonores » ; et ensuite la poésie fondée dans une large mesure sur des critères musicaux, recourant à l'imitation phonétique et à l'onomatopée – notamment chez James Joyce. Mais l'évolution décisive est intervenue avec la découverte de sonorités de la langue parlée qui seules pouvaient être réalisées à partir de son spectre par des procédés électroniques. Ces sonorités, matériau sonore inconnu jusque-là en musique, sont susceptibles d'être organisées (à partir de 1960 environ) en raison de leur « cryptage » et de leur « atomisation » dans un nouvel ordre acoustico-phonétique et peuvent être utilisées pour réaliser des compositions musicalement cohérentes.

La quasi-totalité des compositeurs qui se consacrent à la composition électro-acoustique basée sur la langue se concentrent sur un certain nombre de thèmes centraux qui sont, la plupart du temps, aisément repérables et faciles à analyser : les uns privilégient la composition utilisant des phonèmes acoustiques, d'autres donnent la préférence aux sons linguistiques transformés électroniquement qui demandent un travail en studio sur des voyelles, des semi-voyelles ou des consonnes... ou sur des combinaisons complexes de tous ces éléments. Tous cependant s'efforcent de trouver des corrélations, inédites pour eux-mêmes et « inouïes » pour l'auditeur, entre les deux extrêmes que sont la sémantique linguistique (dans le sens d'une signification explicite) et les structures musicales abstraites sur la base des sonorités électroniques – librement disponibles – obtenues à partir de la langue ; et tous s'efforcent de les intégrer dans des œuvres homogènes ... souvent en préservant, autant que possible, l'intelligibilité des textes utilisés.

Avec des extraits des compositions suivantes, diffusées en quadriphonie :

Augusto Valente	<i>Triptyque pour l'avenir</i> (1994)
Daniel Chorzempa	<i>Sonnet</i> (1978)
Luis Mucillo	<i>Au-delà des portes d'ivoire</i> (1984)
Ricardo Mandolini	<i>Poema reiterado</i> (1984)
Hans Ulrich Humpert	<i>Candide en chemin</i> (1995)

Le geste dans la perception musicale : les projets de l'IPEM

Marc Leman

La recherche à l'IPEM, Institut de Psycho-acoustique et Musique Électronique du Département de l'Art, Musique et Théâtre de l'Université de Gand, a été orientée, depuis 1987, vers l'analyse du contenu musical du point de vue de la perception humaine du son. Dans ce cadre, l'IPEM est chargé de différents projets dans le domaine des systèmes multi-sensoriels interactifs, de l'annotation et la modélisation des différents aspects du contenu musical à partir du son, soit dans le domaine cognitif (reconnaissance de la hauteur, de la tonalité, de la rugosité, du rythme, de la mélodie, etc., soit dans le domaine de l'émotion (attribution des composantes affectives). Les développements les plus récents montrent que l'analyse du son musical du point de vue de la perception ne peut plus ignorer les connexions entre la perception et l'action, le geste. L'approche cartésienne qui base l'analyse du contenu musical sur des entités de perception prédéfinies ne convient pas et doit être remplacée par une approche plus écologique, empiriste et orientée vers le geste.

La musique mixte à l'IPEM de 1963 jusqu'à aujourd'hui

Lucien Goethals

La musique mixte a été pour moi, dès le commencement, toujours extrêmement séduisante. Combiner deux manières de reproduction musicale, les sons fixés sur un support et les sons vivants d'un ou plusieurs instruments ou même d'un grand orchestre, a été pour moi toujours une énorme source d'inspiration. Un enrichissement de ma manière de penser et d'inventer des timbres sonores et en même temps la possibilité de trouver des nouvelles combinaisons rythmiques. Le déroulement en même temps de deux (ou plusieurs) couches sonores, l'une inexorable (sur support) et l'autre dynamique (par les instruments), crée une tension et une richesse insoupçonnées avant l'invention des moyens électroacoustiques. Le genre mixte n'est pas un genre de transition mais un genre à part entière qui n'a pas dit encore son dernier mot et qui continuera toujours à se développer. Des exemples abondent. Ceci ne veut pas dire que je compose seulement de la musique mixte. J'écris aussi de la musique instrumentale, vocale et de la musique électroacoustique pure (uniquement sur support). Comme compositeur, je ne me suis pas spécialisé dans un seul genre. Pourquoi ne me suis-je pas spécialisé, c'est une question à laquelle je ne peux pas vous donner de réponse rationnelle. Disons que c'est une question de tempérament. J'aime changer régulièrement.

La voix de quelqu'un, la voix de personne, 100 000 voix. Oralité et poly-poésie à l'aube du XXI^e siècle

Jelle Dierickx

Cet essai est la troisième partie d'un cycle concernant la voix et la (poly)poésie du XX^e et du XXI^e siècles, dont la première partie s'intitule *Et la poétique ? Notes sur la relation entre la musique et la linguistique dans l'entourage culturel de la musique contemporaine*. Quant à la deuxième, elle porte le nom suggestif des *Couloirs de Kafka. Voies de recherche à l'intérieur des sons de la poésie*. L'essai actuel propose de réfléchir sur les questions suivantes : comment la voix est-elle utilisée aujourd'hui dans le contexte d'une création ? La tradition orale serait-elle « tombée amoureuse » de la fièvre du multimédia ? Le (cyber)poète, connaît-il encore l'existence de sa propre corporité ? Combien de voix implique cette expression ? Combien de voix utilisons-nous ? Combien en écoutons-nous ?