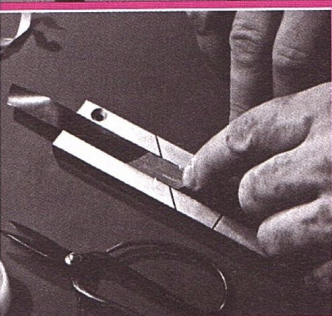
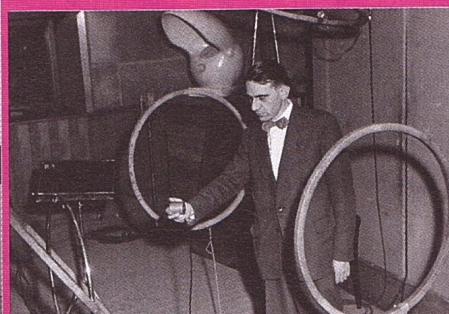
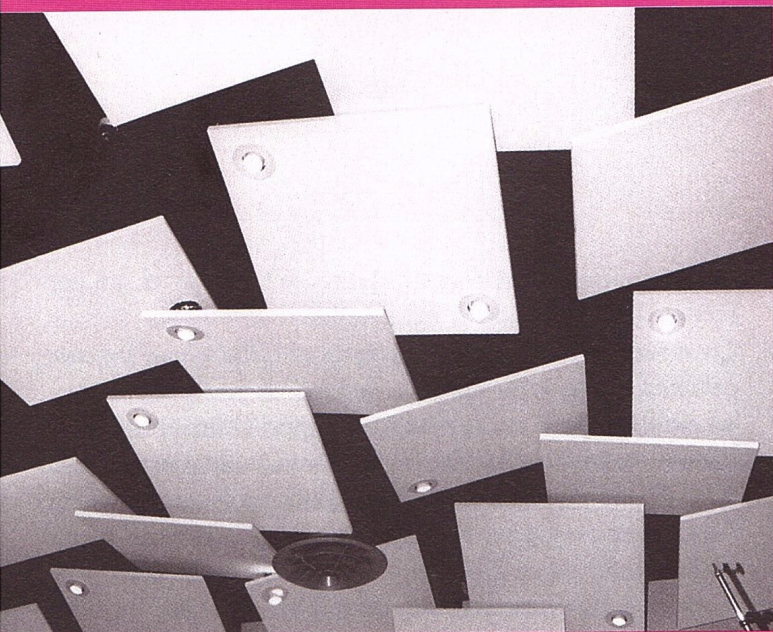
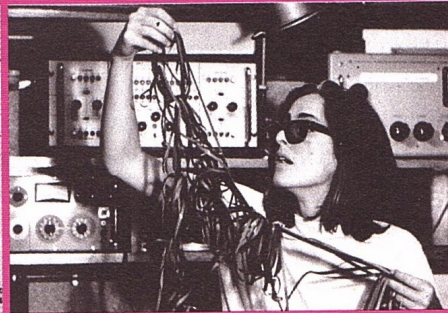
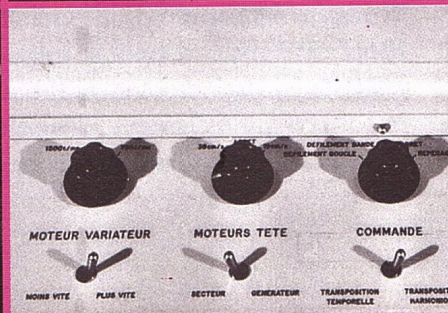
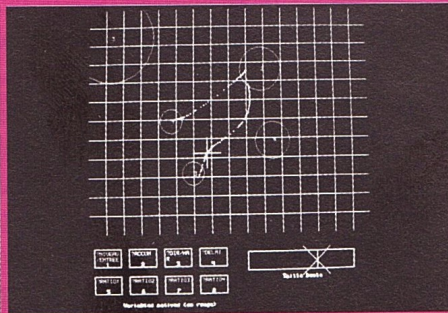




UNE CULTURE DU SON

Fondé en 1958 par Pierre Schaeffer, le GRM fête en ce début d'année ses 50 ans. Lieu de naissance de la musique concrète, où sont passés Luc Ferrari, Michel Chion ou Bernard Parmegiani, le GRM a amorcé, depuis quelques années, un rapprochement avec la scène électronique « pop ».

En 1948, le musicien et théoricien français Pierre Schaeffer accomplit dans un brouillard expérimental solitaire la seule invention musicale qui, dans ce long XX^e siècle parsemé de découvertes, peut de bon droit être qualifiée de « révolutionnaire » : la musique concrète. Dix ans plus tard, le même Schaeffer crée, à la suite du plus éphémère GRMC fondé en 1951, le Groupe de Recherches Musicales, centre dédié à la recherche et la création dans le champ musical nouveau (appelée alternativement électroacoustique ou « acousmatique ») née de la rencontre de la musique concrète, de l'*elektronische Musik* allemande et de la *tape music* anglo-saxonne. Une esthétique dont les lignes fondatrices ne tarderont cependant pas à se brouiller et se complexifier, du fait de l'évolution des pratiques, de la démocratisation des technologies et de l'essor des musiques électroniques d'obédience populaire. Sans toutefois sacrifier de ses exigences fondatrices, le GRM témoigne aujourd'hui de ces mutations en proposant depuis 2005 le festival *Présences électronique*, qui chaque année ouvre ses portes à une nouvelle génération de musiciens appartenant à la scène électronique « indépendante » (Mouse On Mars, Alva Noto, Matmos, Scanner...). Pour débattre de cette question – les éventuels points de convergence, formels ou « spirituels », entre une musique >



Photos : INA/Serge Lido, INA/Maurice Lecardent, Stéphane Ouzounoff, D. R.

➤ électroacoustique que l'on continue d'interpréter à l'aune de critères propres à la musique « savante » et une jeune scène électronique formée d'autodidactes, dont les réalisations témoignent d'une recherche et d'une complexité sonores qui n'ont parfois rien à envier à celles de leurs aînés –, *Mouvement* a réuni quatre musiciens issus de ces différentes scènes, dont le parcours et la démarche nous semblent représentatifs : autour de Christian Zanési (né en 1952), compositeur et directeur adjoint du GRM, Pierre-Yves Macé (né en 1980), collaborateur de la revue, musicologue et compositeur, évoluant entre musique contemporaine et musiques alternatives ; Sébastien Roux (né en 1977), issu de la scène pop, et que son parcours (il travaille à l'Ircam et est l'assistant du compositeur Georges Aperghis, mais publie ses disques sur des labels liés à la scène électronique expérimentale) situe lui aussi à la charnière des deux mondes ; Pascal Baltazar (né en 1976), jeune compositeur qui, après avoir débuté sur la scène rock, s'est tourné vers la musique électroacoustique (une de ses œuvres sera créée lors du prochain festival *Présences électronique*).

P.-Y. M. et D. S.

ENTRETIEN CROISÉ / *Christian Zanési, comment le GRM a-t-il évolué au cours des dernières années, et comment concevez-vous son rôle aujourd'hui ?*

Christian Zanési : « Le GRM occupe une place à part dans le paysage musical. C'est le premier centre conçu dans l'esprit de réfléchir sur le musical en mettant en commun des compétences variées et interdisciplinaires. Cette notion d'interdisciplinarité tient à l'esprit et à la personnalité de Pierre Schaeffer, qui était un homme très pragmatique, qui avait besoin de réfléchir sur ce qu'il était en train de faire. Pour réfléchir, quoi de mieux que d'associer des compétences couvrant différents domaines – la philosophie, la psychanalyse, la musicologie, la technique... ? C'est d'ailleurs de là que découle l'idée de recherche musicale, qui jusqu'alors n'existait pas en tant que telle : on se trouvait devant une sorte d'inconnu, et il s'agissait d'élaborer une manière de le décrire et de l'explorer en mettant en commun des compétences... Aujourd'hui, je vois le GRM comme une sorte de *maison des compositeurs*, dans le plein sens du terme : un lieu où l'on peut non seulement travailler – ce qui n'a plus la même exclusivité aujourd'hui, où la plupart des compositeurs peuvent développer leur travail chez eux, que dans les années 1950 et 1960, où les machines étaient rares –, mais aussi trouver des compétences, et trouver des moyens de diffuser leur travail, que ce soit par des émissions de radio, par des éditions discographiques ou sur Internet, ou par le concert. C'est avant tout un lieu de rencontre où les compositeurs peuvent échanger des idées, nouer des amitiés musicales en toute simplicité, sans être forcément dans le travail achevé... Un système à l'image de la vie :

des rencontres qui se font ou qui ne se font pas, et qui permettent ou non d'aboutir à des projets.

Qu'est-ce qui distingue, par exemple, le GRM d'une structure comme l'Ircam ?

« La différence, je crois, vient du fait que l'Ircam est dans une logique instrumentale. De façon schématique, on peut dire que l'électronique, à l'Ircam, est là pour prolonger, amplifier, développer en quelque sorte l'écriture instrumentale. On part de l'écriture, au sens ancien – certains diraient "noble" : je conteste – du terme, de la partition, et on utilise les outils informatiques pour accompagner et enrichir cette modalité – que ce soit par une assistance à la composition, ou par une synthèse du son qui permette de le prolonger, de l'augmenter. A l'origine du GRM, il y a plutôt l'idée de travailler concrètement sur les sons, et surtout sur les supports (disques, bandes magnétiques, et maintenant ordinateurs). Evidemment, les choses sont plus complexes que ça et ces frontières deviennent elles aussi assez floues. Il y a de plus en plus de compositeurs, dans les nouvelles générations, qui pratiquent indifféremment ces deux modalités musicales.

Depuis 2005, le GRM développe, en marge du festival Présences de Radio France, un Présences électronique qui lui a permis de toucher un nouveau public, issu plutôt du versant « pop » de la scène électronique. Pourquoi ce « festival », et cette ouverture à des musiciens n'ayant pas reçu de formation « classique » ?

« Les raisons sont multiples. En remontant quelques décennies en arrière, on peut observer que Pierre Schaeffer a aussi inventé un nouveau type de compositeur. Des artistes qui n'étaient pas nécessairement passés par les études académiques. Le premier cas, c'est sans doute Bernard Parmegiani (suivi de bien d'autres, dont je fais partie). Bien qu'issu d'une famille de musiciens, il était au départ mime et ingénieur du son ! Son sens inné de la matière sonore a fait des merveilles. D'autre part, depuis les années 1960, il y a eu, dans les pratiques populaires (pop et rock), un gros travail sur le son, sur l'écoute et la fabrication de la matière sonore. A cela s'ajoute le fait que depuis la fin des années 1980, beaucoup de jeunes artistes ont pu s'équiper de moyens de production et ainsi écouter, travailler le son. On peut dire alors qu'une nouvelle culture musicale est apparue dans la deuxième moitié du XX^e siècle : la culture du son. Elle n'a pas annulé l'ancienne – celle de l'écriture – mais s'y est superposée et, d'une certaine manière, l'a enrichie. Des proximités sont alors apparues entre des gens qui se réclamaient du GRM et d'autres qui pratiquaient eux aussi un travail approfondi sur le son. Il nous a paru naturel de rassembler ces gens-là, de croiser leurs expériences.

Pascal, êtes-vous ce type de compositeur, ou bien avez-vous étudié la musique de manière plus « académique » ?

Pascal Baltazar : « Je viens initialement du rock, puis j'ai expérimenté avec ma basse et mes pédales, jusqu'à progressi-

« Pierre Schaeffer a inventé un nouveau type de compositeur, pas forcément passé par l'académisme, l'étude de l'harmonie, de l'écriture... » (C. Zanési)

vement me passer de la basse et ne plus manipuler que l'électronique. Parallèlement, vers 22 ans, je suis entré au Conservatoire de Toulouse, en classe d'électroacoustique, sans vraiment de compétence musicale préalable – au sens académique. Dans mon cas, tout est vraiment né d'une démarche concrète : partir toujours du geste, de la main, du rapport à l'écoute.

Pierre-Yves Macé : « C'est l'apport historique de la musique concrète. Après-guerre, avec la musique sérielle, on était vraiment dans une idée d'abstraction ou de "purification" de l'œuvre (il s'est passé un peu la même chose dans les arts plastiques avec l'art conceptuel) : on est dans l'utopie de l'œuvre complètement déterminée, qui ne laisse aucune place à la contingence, aux choses accidentelles. Avec la musique concrète (qui apparaît à peu près au même moment), c'est l'inverse, on part du contingent et on le détermine grâce au travail sur le support. La musique électro alternative renoue avec certaines de ces choses, avec les toutes premières expérimentations de Schaeffer, qui n'avait pas forcément pour vocation de former des "œuvres" (en tout cas pas au sens conventionnel du terme). Dans la programmation de *Présences électronique*, le côté performance revient alors qu'il était complètement absent dans la musique "acousmatique"...

P. B. : « En effet, j'utiliserai, dans la pièce que Christian m'a commandée pour la prochaine édition du festival (comme dans la précédente, *Pyrogenesis*), un dispositif gestuel composé d'une tablette graphique et de pads ou capteurs de pressions permettant, outre les déclenchements d'échantillons, de moduler par la pression des doigts toutes sortes de paramètres de l'écriture sonore. C'est une interface très rudimentaire, mais qui a ceci d'intéressant qu'elle met en jeu un rapport physique, presque musculaire au son, ce qui est très important pour moi puisqu'à peu près tout y est joué en direct : il y a une forme fixée (ce sont à chaque fois la même trajectoire, les mêmes évolutions, les mêmes espaces), mais les paramètres les plus importants de l'écoute sont joués et interprétés...

C. Z. : « Ce n'est donc pas une improvisation. À mon sens, il y a une grosse différence entre les musiques improvisées et composées. Souvent – pas toujours –, dans le cas d'une musique improvisée, on assiste à un concert, on trouve ça génial, il y a un grand moment de partage, et deux jours après, si on écoute l'enregistrement, souvent on est terriblement déçu. L'improvisation est une modalité de production de la musique qui joue sur le partenariat : quand on improvise en public, on *compose* finalement avec les gens qui sont venus écouter.

P. B. : « Pour pousser le raisonnement jusqu'au bout, je serais tenté de dire qu'il y a une sorte de contradiction à convier des gens à un concert d'improvisation qui va se passer à telle heu-



re, dans telle salle (même si j'apprécie et j'assiste fréquemment à ce genre de concerts). Pour moi, la "véritable" improvisation libre n'existe que lorsque, disons, un musicien se balade dans la nature, se met spontanément à jouer, et qu'alors il y a quelque chose qui sort...

P.-Y. M. : « On n'est jamais vraiment dans de l'improvisation totale. Le grand écueil de l'impro, tous ceux qui la pratiquent le savent, c'est de retomber dans des espèces de schémas ou de tics de gestuelle instrumentale, des choses dont on a l'impression qu'elles nous libèrent parce qu'elles ne sont pas contraintes par une partition, mais qui nous font retomber dans des réflexes. Cela fonctionne également au niveau du collectif, de l'interaction entre les musiciens : on est souvent tenté par l'imitation. Mais tout cela est très compliqué, car on touche ici à la question de la liberté en art.

Où se situerait alors la frontière entre musique « électro » et musique électroacoustique ?

C. Z. : « Il me semble qu'elle est liée au concept d'œuvre. Je me souviens du concert de Robin Rimbaud [*alias Scanner*, Ndlr.], que nous avons invité l'année dernière à *Présences électronique* : il s'est lancé dans sa musique pendant 15 minutes, il avait au préalable défini un cadre plus ou moins précis pour ses sons et le résultat était remarquable. Avait-il commis les *bonnes erreurs*, comme disait Art Tatum ? Après, j'ai parlé avec lui et il m'a dit qu'il avait eu l'idée de cette performance le matin même du concert. Alors qu'un compositeur comme ceux qui viennent au GRM va passer plusieurs semaines ou mois de travail pour faire quinze minutes de musique. Ce sont deux démarches, deux manières différentes de vivre la musique, qui ne sont pas antagonistes : une manière de la vivre au quotidien, en temps réel, rentrer avec ses machines, sentir le moment et faire quelque chose – qui tient un peu de l'improvisation, mais une improvisation un peu préparée ; et une autre manière qui serait la "voie longue", consistant à essayer >

« Quand on fait de la musique fixée, pour bande, il y a cette honnêteté de dire que l'on ne va pas être dans la performance, mais dans l'écoute d'un travail. » (S. Roux)

> de raffiner le travail afin qu'il puisse supporter plusieurs écoutes, à se poser la question de la forme en allant le plus loin possible – à faire une œuvre. C'est une "frontière" que chacun est aujourd'hui libre de franchir dans un sens ou dans l'autre, deux démarches qui sont faites pour se croiser.

P.-Y. M. : « Oui, car cela peut aussi aller dans l'autre sens. Je me demande par exemple si un compositeur comme Pierre Henry ne fait pas, aujourd'hui, un peu la même chose que Scanner. En quelque sorte, son "Grand Œuvre", ce serait son impressionnante bibliothèque de sons. Les "œuvres" qu'il va donner à certains moments sont comme des activations ponctuelles de cette grande œuvre virtuelle. Des constructions "composées" apparaissent forcément avec la façon dont il va agencer ses sons, mais j'imagine qu'il y a quand même une sorte de spontanéité là-dedans...

Dans le domaine de l'électro, ne peut-on pas dire que l'idée d'œuvre est liée à ce support qu'est le disque ?

« C'est vrai que j'imagine que Scanner, par exemple, quand il travaille sur un disque, doit passer plusieurs mois à fixer son travail, comme un compositeur électroacoustique : si, pour lui, le concert est de l'ordre d'un agencement un peu libre de matériaux, le disque est au contraire le moment où la musique se fixe vraiment. Pour ces musiciens, le moment d'interprétation est dans la production sonore elle-même et non – ou alors dans une moindre mesure – dans la spatialisation.

C. Z. : « En même temps, je pense que Présences électronique a eu le mérite de permettre à certains musiciens électro de prendre conscience de ce que pouvait être leur musique lorsqu'elle est spatialisée. Je pense notamment à Amon Tobin qui, en arrivant dans les studios, nous a dit : "Voilà le son que je cherchais depuis toujours !" Dans les années 1970, des groupes comme le GRM ou l'IMEB [Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges, Ndlr.] ont imaginé le dispositif "acousmonium", cette espèce de sono qui semble irrationnelle, parce que constituée d'une multitude de haut-parleurs de types différents : ils réagissent différemment au son, mais toujours dans une modalité organique. Les circulations du son sont alors liées au matériau musical lui-même : un son plus aigu va être mieux rendu par un haut-parleur qui privilégie l'aigu, etc. C'est la grande réussite de l'acousmonium : avec une globalité stéréophonique, on peut très bien avoir des sensations de plans, d'arrière-plans, de côté...

Sébastien Roux : « Je n'ai jamais eu l'occasion – à part lorsque Vincent Epplay et moi avons eu la chance de jouer au GRM – d'expérimenter sur un système du type acousmonium qui soit un peu hétérogène. Du coup, j'ai toujours travaillé en consi-

dérant le haut-parleur comme un instrument qui émet un son : je faisais donc un son pour chaque haut-parleur, sans travail de *paning* [placement des sons sur l'axe gauche/droite de la stéréo, Ndlr.]. C'était ma façon de me dire : chaque son sera placé à un endroit particulier de l'espace. Quand on fait de la musique fixée, pour bande, il y a cette honnêteté de dire que l'on ne va pas être dans la performance, mais dans l'écoute d'un travail. Aller voir en concert quelqu'un derrière deux enceintes et un ordinateur ne présente aucun intérêt, c'est pourquoi faire des concerts m'a vraiment posé un problème. Lorsque je vais voir un concert de musique contemporaine ou classique, par exemple, en regardant l'orchestre, il y a des clés qui me sont données, que je n'ai pas forcément quand j'écoute le disque. Cela me fait songer à la pièce de Xavier Leroy que j'ai vue dernièrement au Festival d'Automne : sa chorégraphie sur le *Sacre du printemps* de Stravinsky, qui s'inspire des gestes du chef d'orchestre Simon Rattle dirigeant la partition, m'a fait véritablement découvrir le *Sacre*.

P.-Y. M. : « C'est un problème dans le cas de la musique complètement fixée. Quand on m'invite à faire un set, j'ai parfois envie de faire quelque chose qui n'a aucun aspect performatif – juste une bande –, et je me retrouve alors dans la légère "hypocrisie" de devoir être sur scène parce qu'il y a une scène et que les gens la regardent : dans ces cas-là, on est encore dans l'image "traditionnelle" d'un concert, avec tout le dispositif qui va avec, mais pour une musique qui se prêterait mieux à une simple "séance d'écoute". Il y a là une survivance du statut de l'interprète "maître de cérémonie devant ses machines", qui n'est pas toujours pertinente ni adaptée à la musique.

P. B. : « Effectivement, dans ce cas, il n'est pas vraiment intéressant de voir quelqu'un devant son ordinateur. Mais à mon avis, dans le cas d'une situation performative, c'est avant tout une question d'interface et de rapports lisibles et visibles entre le geste et le son : que mettre entre le musicien et l'ordinateur ? Il y a également le fait, pour le musicien, de se trouver devant un écran : son rapport au temps n'est pas le même – l'expression "faire écran" n'est pas là par hasard. L'écran complique aussi le rapport au public.

S. R. : « Cela dit, j'ai l'impression que l'explosion de la scène "laptop" a surtout correspondu à un moment, vers la fin des années 1990, où tout le monde a éprouvé le besoin de faire ça, mais que c'est en train de changer, de disparaître.

C. Z. : « Peut-être que maintenant, on ressent le besoin de retrouver des archétypes plus anciens, qui consistent à faire corps avec la personne qui a la responsabilité de ce qui est entendu. J'ai toujours été frappé, en concert, par l'exemple des grands pianistes. Ce qui fait la différence en un grand pianiste et un moins grand, souvent, ce n'est ni la virtuosité (un grand pianiste peut faire des fausses notes), ni forcément

l'extrême intelligence de l'interprétation, mais la concentration, l'engagement du moment. L'interprète arrive, il a l'air d'un être ordinaire, il pourrait être un simple employé de banque, il salue, s'assoit – tout le rituel –, et puis il se met à jouer et d'un seul coup, il arrive à accorder l'écoute, le regard et l'oreille d'une salle de mille personnes. J'ai toujours vu cet instant comme de la pure magie, de la sorcellerie.

P. B. : « Mon postulat, c'est que l'écoute passe par le corps, aussi bien au niveau de la production du son qu'au niveau de sa réception. Pour moi, un son va "sonner" d'autant mieux que le corps sera engagé dans sa production. Lorsque je compose, même sur support, je ferme les yeux, et c'est au moment où mon écoute génère un mouvement, où ça me "prend" physiquement, que je trouve que ça marche.

S. R. : « Pour ma part, je compose visuellement : en blocs, en faisant des agencements formalistes, monochromes. Je me souviens d'un entretien dans lequel Claude Simon expliquait que pour son roman *La Route des Flandres*, il avait assigné une couleur à chacun de ses personnages. Pendant l'écriture, pour voir où il en était, il lui arrivait de poser par terre les feuilles de son manuscrit et de se dire par exemple : "*Là, il faudrait mettre un peu plus de bleu*"; il rajoutait alors quelques pages sur tel personnage. Je travaille un peu comme ça... C'est une idée de "vision" qui n'est pas liée à la *waveform* [la forme d'onde qui matérialise chaque son dans les logiciels de musique, Ndlr.], mais qui est plutôt de nature picturale, consistant à agencer des couleurs et des formes.

P. B. : « Je crois que ce type de représentation du son pose problème, et induit un mode de composition un peu "architectural" ou cérébral, à mon avis. Paradoxalement, ce que mon passage au Conservatoire m'a le plus apporté, c'est le fait d'avoir eu à réaliser, dès la première année, une pièce sur magnétophone à bandes. C'est une expérience incroyable parce qu'on ne voit rien : on manipule une bande, on passe le son à l'envers, à l'endroit, on coupe, on le repasse... Le son, on le connaît par sa matière. Avec un ordinateur, c'est trop facile : on peut couper un son sans même l'avoir écouté...

S. R. : « C'est précisément ce qui me plaît. Je trouve intéressant de lutter contre la dictature du son, de ne pas se laisser séduire ou influencer par la beauté d'un son, car alors on risque de perdre ce que l'on a à raconter. C'est une question que je me pose vraiment.

C. Z. : « Cela dit, quand on travaille et que l'on a écouté deux cents fois un même son ou un même moment musical, la beauté devient très relative. Tu peux arriver un jour au studio avec une pêche d'enfer, l'envie de faire un truc un peu "champagne", et trois jours plus tard, parce que tu as mal dormi ou que quelqu'un t'a énervé, avoir envie de tout massacrer. Composer, ça veut dire justement ne pas travailler à ce

niveau-là, mais à un endroit où les péripéties quotidiennes n'ont plus de prise. C'est pénétrer beaucoup plus profondément en soi, à un niveau qui est celui du "moi" stabilisé. Créer, composer, c'est exprimer cette chose-là qui fait notre différence. C'est aller vers la singularité.

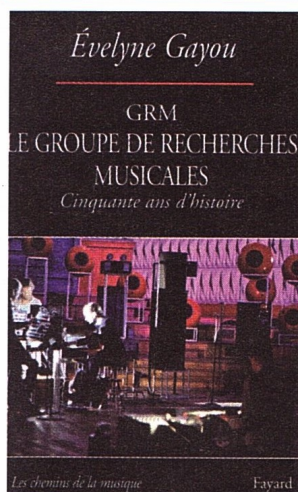
P. B. : « Pour moi, un son, c'est d'abord une énergie. Plus que sa "beauté", c'est son potentiel énergétique qui m'intéresse, et sa confrontation avec d'autres sons et d'autres potentiels, vont créer au final une trajectoire énergétique, c'est-à-dire produire de la musique... ou pas.

C. Z. : « Créer une forme, c'est chercher celle qui sera la mieux adaptée à une fonction dont on n'a même pas conscience. Il y a des sons qui nous touchent, qui sont efficaces, qui en appellent d'autres, qui possèdent une dynamique. La beauté est un sentiment qui vient après. On ne peut pas composer en mettant des beaux sons avec des beaux sons, ça ne veut rien dire.

S. R. : « Je trouve que c'est justement l'un des écueils de la musique électronique actuelle. Avec beaucoup de disques on a l'impression que c'est juste du son, du beau son...

C. Z. : « Oui, une idée sonore, sans travail compositionnel ou formel. Elle s'arrête quand elle s'est épuisée elle-même, et on passe alors à la suivante. Comme si tu avais une scène avec un changement d'éclairages toutes les trois minutes : un tableau, puis un autre. Il ne se passe pas grand-chose, ça bouge, mais pas trop, c'est pas mal, il y a des couleurs, des lumières, et boum, on sent que c'est épuisé, c'est fini. »

Propos recueillis par David Sanson,
avec Pierre-Yves Macé et Magda Kachouche



L'histoire du GRM en livre... et sur mouvement.net

A l'occasion de son cinquantième anniversaire, les éditions Fayard éditent, dans leur collection « Les chemins de la musique », une monumentale histoire du GRM par Evelyne Gayou, membre du GRM depuis 1975, chercheur, compositeur, productrice à la radio, en charge des éditions « papier » du Groupe. Evelyne Gayou nous a fait le plaisir de revenir, pour *Mouvement*, sur

l'histoire de ce Groupe qui, des œuvres de Pierre Henry, Iannis Xenakis, Luc Ferrari, Bernard Parmegiani, François Bayle ou Michel Chion à la production des *Shadoks*, a exercé une influence fondamentale sur la musique du XX^e siècle. Un article à lire sur www.mouvement.net.