

## Où en est la musique électroacoustique aujourd'hui? What is the State of Electroacoustic Music Today?

Françoise Barrière

Volume 13, numéro 3, 2003

Électroacoustique : nouvelles utopies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902280ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902280ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrière, F. (2003). Où en est la musique électroacoustique aujourd'hui? *Circuit*, 13(3), 9–18. <https://doi.org/10.7202/902280ar>

Résumé de l'article

L'histoire de la musique électroacoustique du siècle dernier est la plus importante conquête musicale de l'Occident depuis l'époque de Bach. Cette histoire est loin d'être achevée, elle est écrite par d'authentiques artistes, en marge des modes et des produits de consommation. Bien qu'entrée dans les mœurs, la musique électroacoustique reste méconnue et encore majoritairement incomprise. Pourtant, cette situation pourrait rapidement changer, du fait de l'usure générale des produits commerciaux, de l'essoufflement progressif des musiques de variété, de la fin programmée du pillage culturel mondial organisé, de l'épuisement des *vintages* et autres *mix*.

# Où en est la musique électroacoustique aujourd'hui ?

Françoise Barrière

---

M'interroger sur le chemin parcouru, trente-cinq ans après mes premiers travaux en musique électroacoustique, me paraît chose indispensable et opportune. Dans les grands moments de civilisation et de culture, on commence toujours par vivre intensément une grande épopée, puis vient le temps de faire un bilan, d'y voir clair et de dégager de nouvelles bases d'avenir. Christian Clozier, en réunissant dès 1995 compositeurs, chercheurs et musicologues au sein d'une Académie internationale de musique électroacoustique, avait précisément ces objectifs. Depuis lors, les membres de l'Académie se réunissent chaque année à Bourges autour d'un thème particulier de réflexion, ce qui se traduit l'année suivante par l'édition, sous l'égide de l'Institut international de musique électroacoustique de Bourges (IMEB), des revues *Les livres de l'Académie*. En écoutant mes collègues et en lisant leurs communications, une certitude s'est formée dans ma tête : l'histoire de la musique électroacoustique du siècle dernier est la plus importante conquête musicale de l'Occident depuis l'époque de Bach. Cette histoire est loin d'être achevée, elle est écrite par d'authentiques artistes, en marge des modes et des produits de consommation. L'imagination et la sensibilité humaine n'ont pas encore trouvé leurs limites, malgré toutes les prédictions que j'ai entendues dans ma vie.

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

Comme pour toute culture dont on ne possède pas les clés qui permettraient d'en comprendre les fondements, la musique électroacoustique avait la réputation d'être ennuyeuse, sans variation ni finesse. Il ne fallait pas non plus compter sur le monde de la profession, éditeurs, instrumentistes, professeurs et musicologues qui, totalement réfractaires, s'efforçaient de l'étouffer.

Trois décennies plus tard, la situation est totalement différente, les sons « inouïs » sont devenus banals ; la publicité à la TV, les effets sonores au cinéma ont habitué les oreilles du public à ces sonorités et à la diffusion spatiale. Des musiques commerciales ou les courants musicaux *underground* utilisent abondamment les sons électroniques, les traitements et les effets vendus dans le commerce. La musique électroacoustique n'est plus ignorée, mais elle n'est toujours pas vraiment acceptée, son audience n'augmente pas en proportion de son développement et de son institutionnalisation (en France, enseignement dans les conservatoires et, à un degré moindre, entrée dans les cours de musique à l'école). À ses ambitions et ses exigences esthétiques sans concession, elle paie un lourd tribut. Elle semble toujours déranger autant les tenants du conformisme ordinaire que ceux du snobisme artistique. Dès lors, il est commode et facile de s'en débarrasser en l'accusant de développer un discours opaque et élitaire.

Je m'efforcerai de faire ici un bilan sincère, d'éclaircir les ambiguïtés et de dénoncer les leurre qui sont nés depuis quelques années, qu'ils viennent du camp même de la musique électroacoustique ou de ceux qui, au nom des générations rock, rap, hard, ou des tenants du virtuel et de l'interactif, passent pour l'avoir supplantée. L'origine de la méconnaissance de la musique électroacoustique n'est pas à rechercher dans sa nouveauté déroutante où son haut niveau d'ambition artistique qui la rendrait peu accessible au grand public. Pour une large part, elle est à mettre sur le compte des médias, de leur attitude. Les médias restent dans leur grande majorité totalement hostiles et incompetents à en juger, produisent des analyses erronées, superficielles ou négatives et se sont mis depuis quelque temps à faire, purement et simplement, de la récupération, ce qui leur permet, d'une part de reléguer la musique électroacoustique dans un passé révolu, et d'autre part de lui faire justifier des produits commerciaux de consommation à la mode. C'est ainsi que Pierre Henry, à son corps défendant, s'est retrouvé le « grand-père » de la musique techno ! Encore faut-il ajouter que les musiciens rock ou techno ne sont pas responsables de ces raccourcis médiatiques. Ont-ils pressenti ce que la musique électroacoustique avait apporté ? Certains le disent. Malheureusement, force est de constater que la plupart d'entre eux, n'ayant accès qu'à quelques CD dans les bacs des grandes surfaces, ne trouvant dans les revues spécialisées écrites à leur intention qu'une information fragmentaire et peu fidèle, n'ont qu'une connaissance simplifiée et superficielle de la musique électroacoustique et de ses auteurs. C'est ainsi, semble-t-il, sans se douter de rien et avec la bénédiction des journalistes qui ont admis sans réticence le terme dans leurs articles, que la musique techno a « rapté » le terme *électronique* à son bénéfice, le détournant de sa définition première utilisée durant cinquante ans au moins par les musiciens expérimentaux allemands et américains. Le terme, né au studio de la WDR<sup>1</sup> de Cologne pour qualifier les premières réalisations de Eimert et Stockhausen

1. Radio ouest-allemande.

en 1950, a été celui de « musique électronique ». Aux États-Unis et dans tous les pays de langue anglaise, les studios se nomment *Electronic Music Studio* (EMS) de l'université, la radio ou le centre culturel de la ville où il se situe. Le principal courant expérimental aux États-Unis dans les années soixante a pris le nom de *live electronic music* et fait référence à une musique réalisée sur scène en temps réel, produite par des synthétiseurs et/ou des instruments acoustiques traités en direct par des dispositifs électroniques. Pourtant, sans aucune vergogne, la dénomination de musique électronique a été détournée de son identité première et attribuée à une tout autre esthétique, dans l'indifférence totale des médias qui ne pouvaient l'ignorer. Ceci a eu pour résultat d'accroître la confusion dans le public. Les enseignants et responsables de l'éducation française, par exemple, n'y ont pas vu malice et s'en accommodent. Malheureusement, aujourd'hui, le manque de connaissances sérieuses, l'absence de diffusion des musiques électroacoustiques par les chaînes radio et télévision, la rareté des moyens de sensibilisation et de formation du goût du public ne préparent pas du tout celui-ci à une certaine exigence de l'oreille et, à une appréciation réelle de différences profondes entre les courants et les niveaux esthétiques des créations artistiques et ceux du commerce de la musique. Avec la pression sociale, beaucoup de musiciens électroacoustiques se sont même mis à flirter avec le commercial, multipliant les concessions au spectaculaire ou le retour à la tonalité. C'est le cas particulièrement dans nombre de pays où, dépourvus d'institutions officielles de la culture pour les soutenir, les compositeurs n'ont d'autres choix pour survivre que d'enseigner dans les universités ou chercher une voie d'expression acceptée dans les campus.

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

La musique électroacoustique n'en est pas à sa première bataille pour affirmer son identité. Elle avait dû lutter ferme dans les années 1970-1980 pour acquérir son indépendance face à la musique contemporaine instrumentale. Les éditeurs, les organisateurs de concerts voulaient l'y amalgamer. Beaucoup de compositeurs ne la considéraient encore que comme une simple décoration, une « épice » à ajouter à leurs compositions instrumentales. Comme le cinéma vis-à-vis du théâtre et pour des raisons similaires, les créateurs de musique électroacoustique surent affirmer l'identité et l'authenticité de leur forme d'art. Le cinéma se distingue du théâtre et la musique électroacoustique de la musique instrumentale parce qu'ils sont tous deux des arts de support, parce qu'ils utilisent les techniques de l'enregistrement et du stockage en mémoire, qu'ils se sont évadés de l'esclavage du temps réel pour utiliser tout le potentiel de richesse du temps virtuel, du temps décalé, du temps monté.

La situation a bien changé depuis le temps où deux grands courants théoriques seuls s'affrontaient, celui incarné par les Français d'un côté et de l'autre, les Allemands. Toutefois, ils étaient un peu comme les deux branches qui cachaient les rameaux à

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

La majorité des musiciens s'accordent à faire remonter les signes précurseurs de la musique électroacoustique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition des premiers instruments électriques. Or, si le Cahillnet fut un échec, c'est probablement parce qu'il était écouté à travers le téléphone, et non en concert. Il n'avait pour ambition que de jouer les pièces du répertoire avec une bien médiocre sonorité dans l'écouteur. De même pour Theremin<sup>2</sup>, génial inventeur auquel on doit des conceptions révolutionnaires en son temps, mais qui ne s'intéressait aucunement à répondre aux besoins esthétiques d'un Varèse. Cela commencera un peu à bouger avec le Trautonium<sup>3</sup> et plus avec les ondes Martenot dont les inventeurs travailleront avec les compositeurs. Si les musiciens ont ressenti très tôt les limites des instruments qui bridait l'imagination musicale (Busoni, Varèse), si certains ont été iconoclastes au point d'en créer à produire du bruit (les futuristes italiens), il faudra attendre longtemps après que les machines à enregistrer et à reproduire les sons aient commencé à exister pour qu'un homme de radio accepte l'idée de quitter le passage obligé de la partition et de l'instrument, et utilise les moyens électroacoustiques pour faire ce que d'ailleurs il a toujours jusqu'à sa mort hésité à appeler de la musique. Christian Clozier dit fort justement à ce propos :

*Si les premiers instruments de communication (micro, tourne-disque, haut-parleur) existaient bien avant que la musique électroacoustique existe elle-même, c'est qu'il fallut pour qu'ils deviennent les instruments en process de cette musique, prise de conscience et engagement. Si les prises de conscience furent diffuses et multiples, l'engagement premier revient à Pierre Schaeffer. Il s'agit de la Révolution de 48 (1948)<sup>4</sup> [...] (Clozier, 1999, p. 51.)*

Une fois ce pas franchi par Schaeffer, il faut admettre que les choses ont été très vite. L'appel d'air qu'il avait déclenché a été une formidable libération, un mouvement qui n'a cessé de se développer, car le moteur de cette immense aventure électroacoustique a été et continue d'être la dialectique permanente et le paradigme entretenu entre le développement continu des inventions technologiques et les besoins sans cesse en expansion de l'imagination des compositeurs.

2. Lev Sergeivitch Termen (Leon Theremin), 1896-1993.

3. Trautonium : un des premiers instruments de synthèse sonore, inventé en 1930 par l'ingénieur berlinois Friedrich Trautwein. Il servit, entre autres, à la composition de la trame sonore du film *Les oiseaux*, d'Alfred Hitchcock, par le compositeur Oskar Sala (1952).

4. CLOZIER, Christian, « Tablatures et fragments en forme de prolégomènes pour une histoire de la musique électroacoustique vécue sous l'angle des découvertes », *Actes IV des travaux 1998 de l'Académie internationale de musique électroacoustique* — Bourges, Éditions Mnémosyne, 1999.

*La musique électroacoustique, elle, est en une constante évolution, une toujours recommencée synthèse entre la recherche et l'expérimentation et, de comment la faire et avec quoi et, de comment l'entendre et la faire entendre. Cet « avec quoi », c'est la recherche des techniques de la production des sons et « le comment », c'est la recherche de la composition, de comment concevoir en créant l'œuvre en un même processus déterminé par l'inscription dans la mémoire et le contrôle par l'écoute du compositeur (temps différé et temps réel) sans le recours à l'inscription symbolique des signes notes.*

*Ainsi le lieu de composition, de recherche et d'expérimentation est le studio, lieu où le compositeur ne vit pas mais travaille, lieu où il développe sa technique dans une perpétuelle confrontation dialectique avec les techniques de réalisation.*

*Ce lieu sera donc ouvert et en constante évolution fonction des recherches et techniques poursuivies de par le monde, l'instrumentarium qu'il propose dépendant des avancées particulières de chacune des techniques [...] (Clozier, 1999, p. 52.)*

Après les vingt premières années marquées par de forts clivages, la génération des années 1970, débarrassée des diktats schaefferiens, de la sécheresse du sériel, des excès du « tout est musique », s'est mise sérieusement à travailler son instrument, le studio, et à forger les techniques et les langages électroacoustiques. Les branches et les ramifications esthétiques, les styles se sont multipliés à partir du tronc commun, l'électroacoustique, définition générique qui renvoie, non à un genre esthétique, mais au processus de transformation du son acoustique en énergie électrique et réciproquement, par le micro, les équipements du studio, les haut-parleurs.

La musique classique tonale fut basée sur un code avec lequel les compositeurs au long des siècles, bâtirent une immense généalogie, en une lente évolution où chacun, avec son style propre, élargissait un peu plus, au fur et à mesure de l'histoire, les ressources de base et s'émancipaient graduellement du système. En musique électroacoustique, ce ne sont plus les règles d'un code qui guident le compositeur, mais une toute nouvelle situation due à la mise en mémoire du son et à l'écoute miroir de la réalisation musicale en train de se construire. Ces deux données constituent une véritable révolution musicale. Une nouvelle aventure commence pour les compositeurs. Libéré des contraintes imposées par les limites des instruments de musique, le travail conjoint mené depuis cinquante ans entre le technicien et le scientifique d'un côté, et de l'autre, le compositeur et ses projets de création, a fait naître et s'épanouir un grand nombre de courants esthétiques musicaux, en liaison avec les techniques développées.

Ces courants musicaux aujourd'hui fort nombreux s'inscrivent dans le temps où le dialogue entre les innovations technologiques sont exploitées par les créateurs et participent aux (r)évolutions esthétiques. Chaque style, chaque forme spécifique, chaque voie d'exploration qui mérite d'être répertoriée, s'épanouit et évolue à côté des autres, en comparaison des autres, par rapport aux autres. Certaines branches de la musique électroacoustique ont disparu, telle la « musique concrète » et la « musique électronique » des années 1950, la musique « stochastique », la composition calculée par ordinateur, celle des « patches de synthétiseurs » en vogue chez les

Américains durant les années 1970..., mais leur influence n'a pas disparu. Les idées qui les ont fait germer restent valables et apparaissent avec le recul comme des fondements esthétiques sous-jacents à de nouvelles formes compositionnelles postérieures, ou immergées dans l'épanouissement du particularisme culturel d'un pays.

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

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

J'étais déjà surprise, il y a vingt ans, lorsqu'un compositeur américain m'écrivait pour me demander de travailler à Bourges, en m'assurant qu'il pouvait réaliser des musiques électroacoustiques dans tous les styles ! Et ce phénomène alors localisé à l'Ouest s'est largement répandu, grâce à l'environnement informatique. Cela fait dire à Barry Truax dans une mise en garde solennelle à un jeune disciple imaginaire :

*[...] cependant je sens que la plupart des jeunes de ta génération manquent de volonté ou au moins ont une certaine capacité à vivre avec moins de concentration et à fonctionner dans des situations apparemment contradictoires avec des systèmes de valeurs différentes, ce qui est appelé généralement la culture post-moderne. Musicalement tu parais à l'aise, en poursuivant activement et pas seulement en consommant un pluralisme de style et de média : la « world music » un jour, ton « orchestre de garage » le lendemain, la pop musique le week-end et peut-être un peu de musique électroacoustique dans le temps que tu as épargné, sans oublier de mentionner ton job ordinaire. Cela seul devrait ajouter un nouveau niveau de complexité à ton sens déjà compliqué de la culture au siècle suivant<sup>5</sup>. (Truax, 1999, p. 138.)*

Doit-on considérer, dans le chemin parcouru à partir du Telharmonium, la multiplicité des tendances, l'émiettement des courants, la diversité des styles et des expérimentations comme une décadence, une manifestation de désordre, de chaos, une désolante anarchie ou plutôt comme un phénomène en concordance avec notre monde, notre société, nos idées, avec les principes actuels de la science, et surtout avec la liberté de créer enfin assumée ? Pour moi, ce qui « tue » l'électroacoustique aujourd'hui, ce n'est pas la richesse, la diversité des courants, le riche potentiel de techniques offert aux créateurs, c'est cette facilité même à créer, le nombre des machines, des logiciels et leur maniabilité, c'est la mise sur le marché tous les jours, de nouveaux processus de génération sonore et de traitements, de nouveaux systèmes d'effets, aussitôt utilisés, aussitôt abandonnés ; c'est la course sans frein à la nouveauté, par une utilisation primaire et répétitive du dernier logiciel à la mode, du dernier effet « qui vient de sortir », c'est le règne du *home-studio* qui donne le « même son » aux studios de Toronto comme à ceux de Melbourne. Alors qu'à l'époque des studios

5. TRUAX, Barry, « Lettre à un jeune compositeur », *Actes IV des travaux 1998 de l'Académie Internationale de Musique Électroacoustique — Bourges*, Éditions Mnémosyne, 1999.

analogiques, on pouvait distinguer le son de Cologne de celui d'Utrecht ou de Bratislava ou de Bourges ou de Stockholm ou de Buenos Aires..., on retrouve dans tous les *home-studios*, les mêmes instruments, les mêmes logiciels, généralement de qualité moyenne, qui produisent les mêmes effets, les mêmes sonorités ; cette généralisation du *home-studio* a aussi entraîné l'atomisation de la profession, de la communauté ainsi disséminée alors qu'il a toujours semblé vital de dialoguer, d'échanger, salubre de s'invectiver ou de se soutenir et s'enrichir mutuellement. En lieu de cela, aujourd'hui, la majorité d'entre les compositeurs passe beaucoup de temps devant l'écran à « bavarder » en mauvais anglais dans les clubs Internet noctambules.

Bien sûr, depuis la chute du mur de Berlin, la banalisation de l'ordinateur et l'avènement de l'Internet, l'isolement subi par les compositeurs de certains pays de l'Est, ou « émergents » s'est effacé et c'est une bonne chose. Le handicap pour d'autres a longtemps été le manque d'accès aux moyens technologiques avancés, handicap très atténué depuis la démocratisation de l'informatique et la chute des prix du matériel professionnel. La naissance des *home-studios* a aboli en partie les inégalités entre riches et pauvres, mais l'envers de la médaille est là : uniformisation de la musique en raison de l'uniformisation des moyens. Il reste toujours vrai que les studios des centres et des universités possèdent des équipements haut de gamme qui permettent d'accéder à une qualité de production bien supérieure, permettent d'avoir des ambitions plus originales, qu'il existe là des groupes de recherche hautement qualifiés et que ce sont eux qui organisent la plupart des événements de diffusion de musique électroacoustique. Mais les lois de l'économie les fragilisent.

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

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



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

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

Le changement de mode d'écoute de la musique dans la société moderne aurait dû logiquement correspondre à l'avènement de la musique électroacoustique. En effet, l'entrée dans les foyers de la radio et du gramophone aurait dû signifier une libération de la cérémonie du concert datée XIX<sup>e</sup> siècle, et donc offrir la possibilité de s'habituer à la nouvelle musique produite avec ces mêmes moyens. Or, bien au contraire, c'est une forme d'abâtardisation de la musique, devenu objet de consommation et non d'éducation, d'acculturation des masses qui est arrivé (comme la TV, qui, d'un moyen de culture, est devenu un moyen de consommation, au bénéfice du plus banal, du plus consommable immédiatement)... Ainsi, la musique électroacoustique, représentative et exemplaire de notre temps, de notre civilisation, est restée majoritairement incomprise. Pourtant, cette situation pourrait rapidement changer, du fait de l'usure générale des produits commerciaux, de l'essoufflement progressif des musiques de variété, de la fin programmée du pillage culturel mondial organisé, de l'épuisement des *vintages* et autres *mix*. Il faudra trouver autre chose. À Bourges, nous sommes convaincus que les goûts sont en train de s'orienter dans une voie nouvelle. Lorsque les animateurs de l'IMEB organisent dans les lycées des séances d'écoute de musique électroacoustique et qu'ils invitent ces mêmes jeunes à réaliser des séquences sonores sur l'instrument pédagogique de l'IMEB, le Cybersongosse, ces jeunes sont stupéfaits

de ce qu'ils entendent et enthousiasmés par leurs découvertes. Ils perçoivent très vite combien ces expériences sont supérieures à ce qu'ils connaissaient jusque-là et retrouvent une motivation, une ardeur à travailler avec des sons et des techniques qui leur ouvrent de nouveaux horizons. Encore un peu de patience et une nouvelle vague se formera. En attendant, il faut cultiver notre jardin.

