

Musique électroacoustique et service public Electroacoustic Music and Public Service

Roger Cochini

Volume 13, numéro 3, 2003

Électroacoustique : nouvelles utopies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902284ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902284ar>

[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

Cochini, R. (2003). Musique électroacoustique et service public. *Circuit*, 13(3), 51–58. <https://doi.org/10.7202/902284ar>

Résumé de l'article

L'enseignement de la musique électroacoustique en France a vécu, depuis ces trente dernières années, une profonde restructuration. Dans cet article, l'auteur, acteur et témoin de cette évolution depuis le début des années 1970, propose de comprendre comment cet enseignement, en se propageant depuis les Centres de création et de recherche dont il est originaire, et en se répartissant dans les lieux publics d'enseignement musical, s'est progressivement attribué une signification nouvelle.

A l'heure où vient d'être fondée une Association des enseignants en composition de musique électroacoustique (AECME), il analyse les nouvelles formes et les nouveaux besoins de cet enseignement, essaye de comprendre comment se répartissent les responsabilités partagées entre nouveaux partenaires publics. S'appuyant sur sa propre expérience professionnelle, il fait émerger les conditions d'une possible intégration de cet enseignement dans la vie publique, et tente d'en dégager quelques perspectives communes pour l'avenir.

Musique électroacoustique et service public

Roger Cochini

De l'immédiat après-guerre au début du siècle actuel, l'enseignement de la musique électroacoustique en France a progressivement migré, depuis les lieux fondateurs de création et de recherche dont il est originaire, vers les lieux publics de pédagogie et de formation.

Cette mutation ne s'est pas faite brutalement. Elle a eu tout le temps de voir se développer avec elle un ensemble de situations en mouvement : le renouveau des enseignements, celui des pratiques culturelles, des communications, des technologies, des expressions, des rapports sociaux, des besoins publics.

Peut-on rendre plus lisible, en interrogeant ses missions publiques, une forme d'expression aux significations multiples, aux contours perçus par certains observateurs comme mal définis ? Que reste-t-il de sa signification originelle lorsqu'elle se porte, autrement qu'au concert, à l'épreuve directe du public ? Peut-on poser un regard rétrospectif pour voir dans quelles circonstances cette forme d'expression a pris racine ? Portait-elle en germe ce qui est encore nécessaire aujourd'hui pour cultiver une utopie motrice et génératrice, et ne point trop douter de son avenir ?

Bref historique

C'est en 1951, au Groupe de recherches de musique concrète, que le premier stage fut ouvert aux compositeurs. Ouverts aussi les studios à beaucoup d'autres compositeurs devenus membres, responsables du groupe, ou fondateurs à leur tour d'autres studios. Presque vingt années où la musique électroacoustique, issue d'un grand organisme public de radiodiffusion et de communication, présentait à la place publique l'image d'un enseignement lié et uni à la création, la recherche et la diffusion.

Le mouvement se propagea. Cette période préparatoire fut favorable à l'ouverture d'une classe, en avril 1968 au Conservatoire de Marseille. Suivie à quelques mois près, de celle de Paris où se présentaient des candidats très nombreux venus du monde entier. À peine formés, ils se donnaient pour mission nationale, d'un pays à l'autre et d'un continent à un autre, de s'inscrire comme ils le pouvaient, dans la direction tracée par les studios pionniers fondés depuis les années 1950.

Avec les années 1970, les pionniers ne furent plus seuls à enseigner. Les nouveaux centres de création et de recherche participaient très activement à la mise en place des classes de musique électroacoustique. L'enseignement était maintenant en partage.

Partage ? Partage comme une énergie qui se propage et se multiplie à la rencontre d'autres énergies ? Ou bien partage des tâches et des responsabilités ? Partage comme une division, comme une unité qui se défait ? Partage comme on se partage un nouveau territoire, avec les luttes d'influence qui accompagnent les désirs de conquêtes ? Ou encore partage comme la part commune nécessairement identifiable, pour que les membres d'une même communauté puissent se reconnaître et soient par d'autres reconnus ?

Puis, à partir des années 1980, les centres ont abandonné progressivement leurs activités de formation. L'enseignement s'est découvert, isolé de ses origines, d'où un transfert de responsabilités qui va s'échouer dans les espaces vides des nouvelles structures d'accueil.

Finalement, depuis les quelques années où cette musique est « invitée » à s'intégrer dans l'« Institution », on peut s'interroger sur ce qui, en ce qui la concerne, y a jamais été « institué » et tout particulièrement, parlant de responsabilités, sur les conditions de cette intégration et les comportements qui devraient l'accompagner nécessairement.

L'Institution. Les structures d'accueil

Sur le terrain, ceux qui administrent ne sont plus des partenaires musiciens, mais des gestionnaires. Responsabilités et compétences ne sont plus partagées. La communication manque de référents communs.

Dans les écoles de musique, la pratique instrumentale dite classique est majoritaire. Son enseignement ne repose pas sur une unité d'action et de fonctionnement. L'essentiel des énergies est réservé à l'apprentissage individuel d'une performance instrumentale. La culture est une culture du sujet. Il reste peu de place dans la vie commune pour une culture complémentaire de l'objet — l'objet d'un travail commun — base commune d'une réflexion sur les missions, les places réciproques, les actions

communes, le devenir et la progression. Le partage des responsabilités prend comme modèle celui de la partition. Les esprits ne sont pas animés par une même raison d'être là et ensemble.

Au plan national, les conservatoires supérieurs ne dispensent plus d'enseignement électroacoustique à part entière. Ce dernier, par un effet d'absorption, est désormais considéré comme un parcours optionnel dans le cursus général de composition. Les critères de sélection ne sont pas convenablement adaptés à la discipline enseignée.

Hors conservatoires, la musique électroacoustique a timidement poussé la porte de l'Université, où l'on peut recenser deux ou trois studios dont la finalité est intégrée dans les études de musicologie.

Au passage, il faut mentionner les apports importants de la musique électroacoustique à la pédagogie musicale. Ces activités sont ponctuellement accueillies par l'école française pour les enfants, à l'initiative de certains centres nationaux comme celui de Bourges, depuis le début des années 1970. Ces développements dont l'intérêt est reconnu ne sont toujours pas intégrés dans les écoles de musique, régies par d'autres institutions.

La demande publique

Les attentes publiques sont plurielles et viennent, elles encore, poser question au modèle d'enseignement qui les accueille. Les élèves eux-mêmes ont de nouvelles raisons de s'inscrire. Ils sont beaucoup plus nombreux. Les besoins ont évolué vers des formations contributives et complémentaires à d'autres formes d'expression, à la pédagogie, l'éducation ou la rééducation. Leur inscription prend une signification qui est toujours aussi forte, vécue comme l'aboutissement d'un parcours personnel engagé. La musique électroacoustique n'est pas perçue par les élèves comme une discipline académique. Elle est perçue en même temps que sa relative ancienneté, comme une valeur culturelle sûre, et qui promet encore un bel espace de liberté. Les élèves viennent aussi chercher dans cette pratique une dimension spirituelle qu'ils ont du mal à trouver ailleurs. Il leur est de plus en plus facile d'acquérir des instruments personnels, et de promouvoir des activités externes ou complémentaires à leur formation.

Ils attendent une formation diplômante, en toute connaissance de ce qui distingue un métier d'un emploi. Ils sont très sensibles à un modèle d'enseignement qui se perpétue depuis son origine, moins scolaire, plus proche d'un atelier collectif qui donne une place prépondérante à l'initiative, à la communication, aux échanges et à la responsabilité. Auprès d'eux, le terme « musique électroacoustique » ne souffre d'aucune ambiguïté. Il a le sens précis de son histoire.

Les élèves qui se reconnaissent une « vocation de compositeur » ne sont plus seuls et regroupés en un lieu national unique et central parisien, où l'on dispensait autrefois un cursus de niveau supérieur. Le niveau supérieur d'enseignement n'a d'ailleurs pas disparu pour autant, au contraire. Le nombre de ces élèves n'a pas diminué. Ils sont répartis sur le territoire national, parfois éloignés de la vie professionnelle. Les synergies qui accompagnent souvent leurs engagements sont, elles aussi, réparties en fonction de l'existence de telle ou telle attirante notoriété locale.

Le milieu professionnel

La séparation de l'enseignement d'avec les centres nationaux s'est effectuée avant que ne se soient opérés un certain nombre de bilans fondamentaux et communs. L'enseignement est isolé d'un ensemble de ressources historiques qui sont restées liées à ces centres, qui les ont constituées ou rassemblées. Ce patrimoine reste en grande partie inexploité. Les responsabilités professionnelles sont dispersées et personne n'a les mêmes nécessités ou encore les moyens d'en structurer et d'en communiquer l'essentiel. Pourtant, la génération actuelle a un réel besoin de comprendre sa propre situation et sa propre existence à travers l'histoire récente où elle veut placer certains de ses appuis.

Tout se passe comme si la musique électroacoustique n'avait pas eu le temps de reconnaître elle-même, complètement son identité. Pour exemple significatif parmi d'autres, citons une situation qui alimente périodiquement les débats. L'éclosion des nouveaux lieux d'enseignement a été dynamisée par le passage de l'instrumentation analogique à l'instrumentation numérique. L'arrivée de l'ordinateur a d'ailleurs contribué à affranchir les conservatoires de l'aide matérielle des centres nationaux. Ainsi continue-t-on à opposer magnétophone et ordinateur, comme on oppose analogique et numérique.

Quel que soit l'instrument, c'est l'« expression électroacoustique », dans sa distinction et sa spécificité, qui demeure importante. Elle était matériellement garantie et naturellement soutenue par le studio analogique. Il convient d'en dire l'essentiel pour le transmettre, en l'adaptant à de nouveaux outils si cela est nécessaire.

A-t-on jamais fait un bilan clair et complet de notre part commune, celle qui fait notre métier ? Ce qui est à transmettre est dispersé, et n'est pas complètement défini. Est-ce que la demande qui transite par les lieux d'enseignement peut contribuer à mieux définir le « caractéristique » et le « transmissible » ? Ce travail est-il la responsabilité du seul enseignant ? Le milieu professionnel doit-il se sentir investi d'une responsabilité partagée ?

Les compositeurs-enseignants

Les professeurs portent un double statut, celui de compositeur et celui d'enseignant. L'un privé, l'autre public. L'un dehors, l'autre dedans. Une situation qui n'a pas été favorable à la reconstitution d'une unité perdue. Jusqu'en octobre 2002, les enseignants, à quelques exceptions près, ne se connaissaient pas les uns les autres, géographiquement éloignés et sans doute préoccupés par leurs difficultés locales.

Une association vient d'être fondée : l'Association des enseignants de composition en musique électroacoustique. Le premier autrecensement dénombre, en avril 2003, une quarantaine de lieux d'enseignement aux dimensions et aux ambitions inégales. Un peu moins d'une dizaine de classes à l'ancienneté reconnue ont atteint leur vitesse de croisière. Certaines d'entre elles accueillent entre vingt et trente inscrits.

Les premières initiatives communes répondent à deux urgences. La première se confond avec l'existence de l'association, à savoir la formation d'une nouvelle génération d'enseignants. Les plus anciens ont été formés dans les années 1970. Ils portent avec le poids des années, la mémoire d'une discipline qui s'est essentiellement transmise de façon orale. Les candidats à la succession ne sont pas nombreux. D'où l'inquiétude d'une nouvelle rupture et pour l'anticiper, des démarches entreprises auprès des responsables nationaux pour réguler le recrutement. Le souci de la « relève » est d'ailleurs partagé par de nombreux compositeurs qui vivent dans les centres nationaux.

La seconde a trait aux échanges et à la communication entre les professeurs, au profit direct de l'enseignement : concerts, rencontres, concours, jurys, contenus enseignés, documentation, équipements...

Le trait de l'union

Les structures d'accueil et de fonctionnement, comme on le voit, ne sont pas encore adaptées. Il est intéressant de comprendre comment, dans ces conditions, la musique électroacoustique se présente naturellement à la compréhension et à la perception du public enseignant et enseigné.

Soyons simples : une exploration de tout le domaine sonore, l'utilisation d'instruments différents qui se développent et se renouvellent à grande vitesse, des modes de perception et de communication qui ne trouvent aucun modèle ailleurs qu'en eux-mêmes.

Simplifions encore et par commodité, écartons provisoirement la musique, pour ne considérer que le rapport du public concerné à l'instrument. De l'« électroacoustique »,

tout semble avoir été dit. Sa signification la plus simple, celle qui saute aux yeux et qui sous son apparence la plus anodine, est justement celle qui paraît la plus évidente au public. La double valeur, électrique et acoustique, est forte de signification lorsque « électro-acoustique » s'écrit en deux mots techniques unis par un trait. Elle est forte parce qu'elle se donne immédiatement à l'utilisateur par l'usage physique qu'il en fait. La « chaîne électro-acoustique » est physiquement — sensoriellement — présente aux oreilles, aux yeux et aux mains de celui qui en fait usage, dans une unité classique d'action, d'espace et de temps, comme la musique que l'on y reproduit. Le temps différé ne bouleverse pas le comportement de l'écouter. L'unité de sens est différée en haute-fidélité. L'apprentissage de ce léger différent passe inaperçu.

Le mot seul et isolé perd son unité originelle dès que « électroacoustique » en une seule expression instrumentale, veut se donner des airs expressifs. Cette nouvelle expression ne dit rien au public d'une expression artistique, fût-elle familièrement associée à celle de « musique ». L'activité instrumentale échappe désormais à l'écouter. En précédant le moment de la communication, elle est physiquement partagée par la seule personne qui l'exerce — le compositeur — en des lieux et des temps différents. L'unité se reconstruit au moment de l'écoute en s'adressant directement à la perception, pourvu que le sens auditif soit initié et préparé à une activité de reconstruction. Ce qui est un comportement singulier qui, lui non plus, n'est pas intégré, « institué ».

Hors établissement, ces deux réalités se sont conjuguées et ont proliféré en de multiples pratiques expressives. Dans l'établissement, elles ont conservé leur distinction instrumentale, et continuent de cohabiter pudiquement sans se toucher, même quand la musique est « mixte ». De l'appareil à l'instrument, de l'instrument à l'expression, la question n'est pas d'attiser les oppositions entre des tendances, mais de comprendre comment dans une communauté publique chargée d'apprentissages, ces tendances, effrayées l'une par l'autre, refusent de communiquer, se neutralisent, se réduisent en évitant de se faire vivre et de se faire grandir.

Intégration, Intégrité, Intégrisme

Puisque je suis associé, comme enseignant, dans la perspective de la construction d'une nouvelle école de musique à Bourges, à une réflexion sur l'avenir de l'enseignement, je propose pour finir, de dire quelques mots de ce projet. Il est en cours d'élaboration, dans un état embryonnaire ou de préfiguration. Je ne prétendrai pas ériger en modèle une situation aux missions locales, et dont la forme n'est pas généralisable. Je ne retiendrai, comme base de communication, qu'une volonté affirmée d'intégration de la musique électroacoustique dans le « projet d'établissement » d'une école de musique.

Concernant la méthode, j'ai commencé par communiquer à mes partenaires de travail ce qui fait la spécificité de cette musique, une façon de la sortir de son isolement en garantissant son intégrité. Ensemble, nous avons fait la part des choses spécifiques et des choses communes, dans les domaines pédagogiques, instrumentaux, artistiques et culturels, esthétiques, sociaux, géographiques. Nous avons imaginé nos objectifs pour tous les groupes humains, que nous avons considérés comme des ressources.

J'ai déduit de la chaîne électroacoustique ce qu'elle propose comme activités d'expression et de communication. Ainsi ai-je interrogé les machines, les supports, les signaux, les sons, et reconnu le potentiel qui découle de leur usage. De cet ensemble, je n'ai retenu que ce qui est conforme à nos missions, pour construire des « passerelles » tendues depuis notre département vers l'intérieur et l'extérieur de l'école.

J'ai recensé les passerelles artistiques et culturelles avec d'autres formes d'art : comme les arts plastiques, la danse, l'art dramatique, la radiophonie, etc. ; les passerelles avec les milieux de l'éducation et de la rééducation : depuis les pédagogies d'éveil, les ateliers de jeunes, l'art-thérapie ou l'éducation spécialisée ; les passerelles contributives à d'autres formations : l'audiovisuel, le design sonore, les arts du spectacle, le multimédia et autres ; les passerelles de communication : par exemple la diffusion ou les signaux et réseaux électroniques ; les passerelles documentaires : mémoire sonore, archivage, banques de sons, supports pédagogiques...

Au bout du compte, j'ai presque instinctivement et malgré moi, fait resurgir les valeurs des origines radiophoniques de notre musique : la génération, l'acquisition, la mémoire, la conversion, la structuration, la communication. Puis j'ai essayé de donner une réalité au projet.

Le modèle radiophonique initial

- Un cursus « Arts sonores » a été créé. Ce n'est ni un cours pour techniciens, ni un cours pour compositeurs. Il est ouvert aux musiciens instrumentistes, plasticiens, danseurs, acteurs, scientifiques, étudiants et enseignants, compositeurs, à tous ceux qui, passionnés par les sons, souhaitent s'initier, apprendre, jouer et réaliser. On n'y est pas tenu de faire une priorité de la musique de concert au sens abstrait du terme. On y découvre les moyens d'expression électroacoustique pour réaliser des travaux d'inspiration radiophonique ou poétique, de la fiction sonore, ou des pratiques mixtes jumelées à d'autres formes d'art. Ce cours est préparatoire à la classe de composition interne, aussi bien qu'à des concours externes d'études supérieures.

- Le département accueille aussi un atelier d'expression collective, autour d'une structure instrumentale commune, comportant de quoi écouter, mixer, enregistrer, produire et organiser des sons. J'ai développé un logiciel qui permet de jouer en direct, au moyen de trois postes de travail organisés autour de trois ordinateurs, ou davantage, et des pupitres gestuels de commande. On peut y insérer des instruments personnels : ordinateurs portables, synthèse, microphones, capteurs, disques compacts, mini-disques, etc.
- Cet instrument est aussi utilisé pour des activités destinées à des adolescents, des enfants, et d'autres groupes constitués. Un atelier hebdomadaire est ouvert aux jeunes de 12 à 16 ans dans le cadre des pratiques collectives de l'école de musique. Une pédagogie à base de réalisations et de jeux éducatifs est en préparation pour des enfants de la maternelle à la préadolescence.
- Cette dernière année, un effort particulier a été consenti pour faire jouer des musiques mixtes aux jeunes élèves instrumentistes. Une salle commune, « électro-acoustiquement » équipée, est prévue dans les futurs locaux pour des activités collectives, danse, art dramatique, activités d'éveil, etc.
- Les élèves adultes de la classe sont associés comme partenaires à des activités externes, telles que l'accueil ponctuel d'enfants autistes, un atelier en milieu carcéral pour des jeunes mineurs ou encore un atelier de pratique artistique en collège.

Peu importe les détails d'une situation locale. Nous ne savons pas si le projet a quelques chances d'aboutir. Finalement, je pense que les difficultés premières d'intégration, masquent toutes les contributions que la musique électroacoustique est capable d'offrir au public. Pourvu qu'elle soit volontairement accueillie dans une relation d'échange et d'intérêts partagés. Pourvu qu'elle ne se réduise pas elle-même à ne vouloir intégrer que ses différences, à commencer par tout ce que son potentiel instrumental comporte d'expression et de ressources communes. Du service public à la responsabilité publique, je pense avec naïveté — il était bien question de cultiver l'utopie — que l'« esprit radiophonique » reste un modèle dont l'enseignement de la musique peut encore s'inspirer, à l'image d'un espace public qui se renouvelle avec son histoire.