

Résumé :

De la classe de musique expérimentale au studio de composition électroacoustique : quarante ans d'accompagnement au service de l'éclosion de personnalités musicales singulières.

S'appuyant sur un département de création musicale vu comme le centre névralgique des échanges au conservatoire, cette présentation examinera quelques questions de base régulièrement soulevées dans la vie d'une telle classe :

Pourquoi s'inscrit-on dans nos classes, qui traverse et qui reste ?

Qu'attendent les élèves des classes de composition électroacoustique ?

Proposer, improviser, analyser, composer... la formation au conservatoire doit-elle apprendre à exercer un métier ou des savoir-faire techniques ? Est-elle avant tout destinée à l'acquisition de compétences au plus niveau d'exigence ? À la pratique ou à la connaissance ?

Au fil des années et face à la vitesse de modification des techniques informatiques, quelque chose a-t-il pu changer dans l'apprentissage de la création musicale ?

Pour la pratique musicale, qu'est-ce qu'un enseignement supérieur ?

Pour la composition musicale, qu'est ce qu'une pratique amateur ?

Au sein de l'école de musique, existe-t-il autre chose que des musiques savantes ?

Fondamentalement, qu'est ce qui est transmis au sein de la classe de composition ?

Produire et transmettre : le département de création au conservatoire ne devrait-il pas être envisagé aujourd'hui comme une unité de production?

PLAN DE L'INTERVENTION

Résumé

A- Un petit sondage

- A.1- Pourquoi s'inscrit-on dans nos classes ?
- A.2- Qu'attendent les élèves des classes de composition électroacoustique ?
- A.3- Qui traverse sans aller jusqu'au bout ?
- A.4- Qui reste jusqu'au diplôme?

B- Pour la composition, de quoi est constituée l'offre pédagogique ?

- B.1- Questionnement 1: La formation au conservatoire, un métier ou des savoir-faire ?
Compétence, pratique ou connaissance ? Apprend-on à composer ?
 - B.1.1- Savoir-faire techniques
 - Classe d'écriture
 - Classe d'orchestration
 - Classe d'analyse et de culture
 - B.1.2- Pratique accompagnée
 - Classe de composition
 - Réalisation en concert, production
- B.2- Particularités des classes de composition électroacoustique
 - B.3- Questionnement 2, que transmettre ?:
 - B.3.1 Comment préparer le futur compositeur ?
 - B.3.2 Le cas de la classe de composition électroacoustique du CNRR de Nice
 - B.3.3 Un nouveau cursus d'enseignement supérieur

C- Fondements de la classe de composition

- C.1- Questionnement 3 et éléments de réponses
- C.2- Proposer
- C.3- Analyser
- C.4- Composer
- C.5- Improviser
- C.6- Rapprochement avec quelques catégories de la neuroesthétique de Jean Pierre Changeux
 - C.6.1 règle d'imitation
 - C.6.2 règle de l'harmonie des parties avec le tout
 - C.6.3 règle de la parcimonie
 - C.6.4 règle de la nouveauté
 - C.6.5 règle de la catharsis
 - C.6.6 règle du message éthique

D- Autres questions

- D.1- La vitesse de modification des techniques changé l'apprentissage de la composition ?
- D.2- Pour la pratique musicale qu'est ce qu'un enseignement supérieur ?
- D.3- Pour la composition qu'est ce qu'une pratique amateur ?
- D.4- Au sein de l'école de musique, existe-t-il autre chose que des musiques savantes ?

Conclusion

Introduction :

Le texte suivant reprend et développe les questions publiées dans le résumé. Il décrit les usages de mes expériences successives comme élève puis comme professeur au sein de divers conservatoires en France et tente d'en tirer quelques généralités de comportement dans l'optique d'une pédagogie de la composition. Ce texte était prévu à l'origine pour être lu, ce qui explique parfois un style un peu télégraphique ainsi qu'une mise en forme approximative.

A/ UN PETIT SONDAGE

A.1 Au départ, pourquoi s'inscrit-on dans nos classes ?

Pour apprendre à composer.

Par curiosité de sons « nouveaux », amour des sons bizarres, pour « trafiquer » les sons.

Pour savoir utiliser les logiciels musicaux à la mode du marché : ProTools, Finale, Live sont aujourd'hui les plus cités, mais cela varie avec les années. Il est remarquable de voir à quel point la demande est timorée ou formatée à ce sujet.

Pour apprendre les techniques du son, apprendre à s'enregistrer, à enregistrer un disque, à sonoriser dans une optique de musicien qui se passe du technicien ou qui saura lui parler

Pour des projets multimedia, des installations utilisant le son, pour travailler directement le son.

Pour faire de la musique sans savoir la lire ou l'écrire

Pour faire de la techno

Pour jouer avec l'ordinateur, les synthétiseurs, les dispositifs électroniques

Pour pratiquer des musiques différentes que celles proposées dans les médias de masse

Pour faire de la musique avec des bruits.

Pour devenir compositeur professionnel : apprendre à haut niveau et devenir célèbre. La motivation de la compétition, même si elle n'est pas identique au domaine du sport, est une réalité, de même que l'image de marque de conservatoire. Une marque d'exigence qui peut à contrario éloigner certains utilisateurs, aussi bien que leur révéler un espace de liberté non scolaire dans un environnement jugé souvent à tort plutôt inverse.

Pour étendre les possibilités des instruments avec des traitements en temps réel.

Pour parfaire une formation d'écriture ou de composition instrumentale.

De fait, le champ socio-esthétique-économique est, pour l'étudiant, quasiment inconnu au départ.

Il est rarissime que quelqu'un vienne spécifiquement pour la musique électroacoustique ou pour la musique contemporaine. Sauf exception, la culture des étudiants entrants est vierge dans le domaine (ainsi ai je, à l'usage, modifié les tests d'entrée dans ma classe afin de mesurer à l'admissibilité plutôt des potentiels et des motivations que des connaissances, et organisé l'admission sous forme d'un stage pratique d'un mois dans la classe). Face à ce kaléidoscope d'attentes, nos classes ont donc la mission de transmettre les traditions, les points de vue, les pratiques, les ambitions, les œuvres et les compositeurs des musiques

savantes d'aujourd'hui ainsi que leur vision de ceux d'hier : une approche à la fois multiple et toute particulière de la Musique.

A.2 Qu'attendent ensuite les élèves qui suivent les classes de composition électroacoustique ?

Comprendre de nombreuses techniques et jouer avec.

Apprendre à se servir de logiciels proposant des techniques de synthèse et de traitement rares. Trafiquer les sons avec des techniques d'apparence un peu magiques, faire des effets spéciaux.

Travailler en temps réel avec l'ordinateur et/ou les synthétiseurs

Savoir comment obtenir le son de tel ou tel musicien

Comprendre les musiques des compositeurs réputés.

Utiliser des outils chers sans avoir à les acheter.

Pouvoir faire jouer ses pièces instrumentales comme sur support.

Rencontrer des musiciens connus (et aussi des musiciens avec qui partager des projets).

Créer des dispositifs de composition, synthèse, de transformation, de jeu, complexes et originaux.

Gagner de l'argent avec les techniques apprises (vivre de son art ?).

Organiser des concerts (ou se faire organiser des concerts).

Travailler avec la vidéo, avec l'image (plus rarement avec la danse ou le théâtre).

Pratiquer l'improvisation (pour ceux qui jouent déjà d'un instrument la motivation est grande, pour les autres moins, car leur auto-évaluation est trop négative mais si l'on arrive à leur proposer des dispositifs spécifiques, cela marche souvent).

A.3 Qui traverse sans aller au bout ?

Ceux qui ne viennent que pour les techniques du son.

Ceux qui cherchent un mode d'emploi humain

Ceux qui sont bloqués dans un genre esthétique unique et qui ne voudront pas s'ouvrir aux différences de ceux proposés.

Ceux qui ne peuvent pas investir suffisamment de temps personnel (trop jeune, trop de travail avec l'instrument, avec les études, autres priorités...)

Ceux qui cherchent simplement à valider une option dans un parcours musicologique ou pratique (on sème chez ceux-là tout de même souvent un minimum de connaissance, de curiosité bienveillante).

A.4 Qui reste jusqu'au diplôme ?

Ceux qui s'ouvrent à la diversité des esthétiques rencontrées.

Ceux qui pratiquent la composition en hobby (souvent plus âgés que la moyenne).

Ceux dont l'objectif est d'obtenir le diplôme et d'intégrer un CNSMD.

Ceux qui ont un projet artistique affirmé (pas seulement dans des aspects académiques).

Ceux qui ont déjà un métier souvent ne concrétisent pas le DEM*, ce qui en soi n'a pas d'importance mais peut manquer d'effet gratifiant (nous ne valorisons probablement pas assez les CFEM** et la pratique amateur)

- * Diplôme d'Etudes Musicales, le plus haut diplôme musical français délivré par les Conservatoires à Rayonnement Régional ou Départemental. Depuis 2002, les élèves qui souhaitent obtenir le DEM doivent aussi avoir obtenu des récompenses dans plusieurs autres matières enseignées au Conservatoire, afin de compléter leur savoir dans le domaine de la musique.
- ° Certificat de Fin d'Etudes Musicales, le diplôme qui clôt les études au conservatoire pour les amateurs confirmés

B/ POUR LA COMPOSITION, DE QUOI EST CONSTITUEE L'OFFRE PEDAGOGIQUE ?

B.1- Questionnement 1 :

La formation au conservatoire doit-elle apprendre à exercer un métier ou des savoir-faire techniques ? Est elle avant tout destinée à l'acquisition de compétences au plus niveau d'exigence ? À la pratique ou à la connaissance ?

Apprend-on à composer dans la classe de composition ? ce n'est pas si évident
Celle-ci regroupe plutôt des formations que j'appellerai :

B.1.1 de *savoir-faire techniques et d'analyse* :

Classe d'écriture

La plupart du temps, on y apprend un « style d'école » et des « styles » correspondant à la capacité pour l'élève à se couler dans les caractéristiques mélodico harmoniques mises à jour par l'analyse des générations précédentes de professeurs, afin de savoir réaliser des textes que l'auditeur doit entendre comme provenant du compositeur modèle. À noter que l'aspect formel est rarement pris en compte dans cette approche. Et que ces classes ne sont plus la voie principale vers la composition.

Classe d'orchestration

Où l'on apprend l'usage des modes de jeu et la notation des divers instruments à l'orchestre, ainsi que leur capacité à se mélanger ou s'individualiser, à arranger/adapter un partition d'ensemble instrumental pour une autre nomenclature. Une discipline jusqu'à récemment très empirique, mais dont la connexion aux avancées de la psychoacoustique, réalisée notamment avec le mode de pensée spectral, a pu parfois se développer en interaction avec les classes de musique électroacoustique.

Classe d'Analyse et de culture

Où l'on apprend à connaître et à aborder l'écoute des diverses pratiques des milieux et des genres de la création musicale, histoire comprise, tout en dévoilant les moyens techniques de parvenir à réaliser des sonorités et des structures équivalentes, mais sans l'objectif d'une maîtrise de la réalisation de contrefaçons comme dans la classe d'écriture.

B.1.2 Et une *pratique accompagnée* :

Classe de composition où se pratique principalement la lecture commentée, l'accompagnement à l'écriture et l'analyse prospective des projets en cours d'élaboration de l'étudiant.

Réalisation des partitions en concert par des ensembles instrumentaux de l'école.

Il existe aujourd'hui de nombreux cas où cette étape est sous-traitée avec des maquettes d'orchestres à base d'instruments échantillonnés commandés par un éditeur de partitions.

Cette manière de faire correspond à un usage croissant dans certaines économies de production musicale, mais représente une terrible forme de restriction artistique malgré de nombreux intérêts. Les musiciens qui pensent avant tout en termes de notes et rythmes oublient bien vite que construire ainsi des pièces susceptibles d'atteindre une véritable qualité artistique implique un savoir faire conséquent des techniques de studio, et une pensée musicale élargie à nombre de techniques instrumentales que leur logiciel ne simule pas. Il n'est hélas pas rare de recevoir dans les jurys des musiques réalisées sous cette forme.

B.2- Particularités des classes de composition électroacoustique.

Notons que si le terme électroacoustique, en seul mot, définit un genre musical de composition, pour la plupart des gens il se confond avec les techniques électro-acoustiques qui regroupent une multitude de pratiques, d'approches et d'esthétiques musicales, voire de technologies par leur seul usage technique. La classe de composition traditionnelle précise d'ailleurs parfois de nos jours de son côté qu'elle « instrumentale et vocale ». Pourtant, à haut niveau, on y enseigne souvent aussi les techniques électro-acoustiques, ainsi qu'on pratique la musique mixte ou le temps réel avec les instruments acoustiques dans les classes de composition électroacoustique. Ces classes ont d'ailleurs historiquement porté plusieurs noms avec des objectifs souvent fort différents qui mériteraient une présentation plus détaillée qu'il n'y a lieu de faire ici. Rappelons tout de même pour mémoire quelques noms de diplômes ou de cursus qui ont parfois peu en commun :

- musique expérimentale et appliquée à l'audiovisuel. (P.Schaeffer 1968)
- composition électroacoustique et recherche musicale (G.Reibel 1976)
- musique électroacoustique (Ministère de la Culture : CA 1986)
- composition acousmatique (A. Van de Gorne, Conservatoire Royal de Mons 1993)
- informatique musicale (La Réunion 1997)
- Musique Assistée par Ordinateur (l'acronyme MAO apparaît avec la démocratisation de l'ordinateur personnel et des home-studios dans les années 80, notamment l'Atari ST en 1985)

La formation est moins large et moins ambitieuse pour MAO et Informatique Musicale, plus orientée vers des techniques et/ou des genres spécifiques.

- Electronic Composition (Pittsburgh University...)

Pourquoi ne pas tout simplement parler alors de classe de composition ? De fait, si de nos jours de nombreux compositeurs ont abordé l'écriture instrumentale après avoir été formés à la composition en musique électroacoustique, ou suivi parfois une formation conséquente aux

techniques électro-acoustiques dans les écoles prestigieuses de composition en écriture instrumentale et vocale, les deux pratiques ne se recouvrent pas. Il peut s'avérer intéressant sur ce point de comparer formation à la composition électroacoustique et à la composition instrumentale et vocale, avec celle du comédien et du metteur en scène, qui peuvent avoir été préparés spécifiquement en vue d'une carrière au théâtre, ou au cinéma, ou aux deux, quand les pratiques professionnelles ont des modes de création, et des économies très différentes. Dans le cas de la composition musicale, les domaines peuvent s'avérer encore plus variés. Par exemple il existe des débouchés et des économies hétérogènes entre musique instrumentale savante, musique électroacoustique, musique de film, création musicale et sonore pour les arts de la scène, pour les arts de la rue, pour les jeux vidéo, le jazz de création, les musiques improvisées, les musiques dites actuelles, les arts multimedia, etc... Certaines traditions sont anciennes et très organisées, d'autres très récentes et en pleine évolution. Comment former à une telle diversité de possibles sans pré-orienter et préparer à un métier de savoir-faire plutôt qu'à la transmission de traditions d'un abord plus ambitieux de la pensée de la création musicale ?

B.3- Questionnement 2, comment préparer le futur compositeur ?

B.3.1 Que s'agit-il donc de transmettre qui serait à valeur équivalente dans la pratique de la composition instrumentale et vocale et dans celle de la composition électroacoustique ?

Qui serait suffisamment indépendant des techniques particulières de mise en œuvre ?

Où se situent les distinctions fondamentales entre les différents domaines d'application de la création musicale ?

Comment préparer au mieux la pratique future d'un créateur dont on ignore par définition ce qu'elle sera ?

Comment lui permettre de se faire admettre comme intéressant et efficace, « professionnel » quelle que soit la communauté qui va lui proposer du travail ?

B.3.2 Au Conservatoire National à Rayonnement Régional de Nice, l'organisation des études en composition électroacoustique amène des éléments de réponse dès l'organisation du premier cycle, qui d'après le règlement des études, « *constitue une période d'approche et de découverte d'une pratique artistique et d'acquisitions de réflexes fondamentaux* ».

Celui-ci est constitué de sept unités d'enseignement différentes évaluées indépendamment les unes des autres, dont certaines sont partagées avec les élèves en musiques actuelles et en jazz:

- techniques du son
- pratique du montage et du mixage audio
- synthèse des sons et échantillonneurs
- composition (il s'agit dans ce cadre de musique sur support)
- composition de musiques d'applications
- pratique instrumentale électroacoustique
- culture, écoute, histoire et analyse musicale des musiques d'aujourd'hui

Puis en troisième cycle spécialisé, l'évaluation pour le diplôme se fera dans trois unités d'enseignement :

- composition acousmatique
- composition instrumentale
- mémoire de recherche

L'acquisition des réflexes fondamentaux se fait donc avec une approche électroacoustique, mais la pratique de la composition instrumentale est une option obligatoire pour obtenir le diplôme. Une vision un peu en miroir par rapport à celle du CNSMDP.

B.3.3 Un nouveau cursus d'enseignement supérieur

Pour la rentrée 2010, le Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice et le département musique de la faculté de lettres de l'Université de Nice inaugurent un parcours coordonné de composition et musique électroacoustique débouchant à la fois sur une Licence et un diplôme du conservatoire.

Les pratiques de composition instrumentale et de composition acousmatique y figurent à quantité égale en début de cursus, mais l'étudiant se détermine à mi-parcours par son projet personnel, et l'unité d'enseignement prend simplement alors le titre de « composition ».

Il lui sera alors possible de valider une Licence aussi bien avec des œuvres uniquement acousmatiques qu'avec des pièces seulement instrumentales, des installations, des développements multimédias, ou toute forme de création utilisant principalement le son...

La conjonction avec le diplôme du conservatoire restituera ainsi en France la possibilité d'un diplôme d'enseignement supérieur spécialisé dans la composition électroacoustique.

Parmi les disciplines de pratique :

- Composition électroacoustique
- Composition instrumentale et vocale, instrumentation & orchestration
- Ecriture
- Informatique musicale, programmation, synthèse des sons
- Interprétation sur acousmonium, Improvisation électroacoustique
- Prise de son

Celles de musicologie :

- Musicologie Renaissance, Baroque, Classicisme, Romantisme, Musiques savantes au XXème siècle,
- Analyse, écoute commentée
- Techniques d'expression
- Acoustique, organologie
- Culture générale, Philosophie et Musique, Histoire des Arts
- Vocabulaire de la musicologie, histoire de la notation musicale, sources documentaires
- Langues vivantes, méthodologie universitaire
- Environnement professionnel de la musique

Plus un certain nombre d'unités optionnelles au sein desquelles peuvent figurer pratique instrumentale, direction chorale ou d'orchestre, jazz, musiques actuelles, ethnomusicologie...

Ce programme couvre 6 semestres.

C/ FONDEMENTS DE LA CLASSE DE COMPOSITION

C.1- Questionnement 3 :

Proposer, improviser, analyser, composer... la formation au conservatoire doit-elle apprendre à exercer un métier ou des savoir-faire techniques ? Est elle avant tout destinée à l'acquisition de compétences au plus niveau d'exigence ? À la pratique ou à la connaissance ?

Fondamentalement, qu'est ce qui est transmis au sein de la classe de composition ?

On n'apprend pas réellement à composer. On pratique ou pas. On peut apprendre comment d'autres composent, mais le chemin à suivre ne peut être qu'une aventure individuelle, une forme d'apprentissage par la connaissance de soi si l'on veut que cette activité atteigne l'objectif d'une réelle création, transcendant un savoir faire artisanal, ou industriel, si habile soit il.

Préparer à un métier dont les techniques et les domaines d'activité seraient clairement identifiés est donc restrictif et incompatible avec l'ambition affichée. Celle-ci implique une autre forme de préparation et d'exigence, même s'il serait suicidaire d'isoler son élaboration des contraintes sociales.

La classe de composition me paraît jouer son véritable rôle lorsque l'enseignant est à son tour enseigné par celui qu'il accompagne dans son cheminement.

La classe de composition est un espace protégé simulant au plus ras possible les pratiques de milieux professionnels en protégeant ses membres des risques d'une profession en quelque sorte libérale, sans cesse confrontée à une forme de compétition de haut niveau.

Elle est le seul moment dans le parcours d'un compositeur où celui-ci a le droit à l'erreur, où l'on écoute dans son travail des potentialités plutôt que de juger l'intérêt immédiat pour son œuvre. C'est aussi le seul endroit où l'on réclame expressément aux jeunes créateurs de produire en quantité, d'expérimenter, et où l'on prend le risque de les jouer par-delà les modes ou les contraintes sociales.

La classe de composition électroacoustique est le lieu idéal du croisement des cultures et des pratiques liées à la création, quelles qu'elles soient, et devrait figurer au centre du conservatoire parce qu'elle est l'endroit à partir duquel les échanges entre musiciens peuvent rayonner dans le plus de directions, et que l'enregistrement sur support comme les techniques informatiques intéressent aujourd'hui toutes les pratiques et toutes les esthétiques musicales sans exception.

Cela ne fait évidemment pas du professeur de composition électroacoustique un encyclopédiste, mais lui donne une responsabilité dans la gestion interdisciplinaire de la créativité au sein de l'ensemble de l'établissement qui l'emploie.

Il s'agit de complètement transformer au conservatoire l'ancien modèle « un maître/un élève » et de concevoir un département de composition de la manière la plus large possible, construit avec une équipe autour des studios, une petite unité de production qui possède compétences multiples et moyens divers, humains comme techniques. Sa gestion au sein de l'école de musique devrait également comporter une certaine forme d'autonomie afin de concevoir des projets en interne, mais aussi de pouvoir les exporter ou les partager avec d'autres lieux.

Une préparation à la situation professionnelle à venir des étudiants musiciens.
Si certains départements dans des universités étrangères ont un peu ce type de fonctionnement, inutile de dire qu'il n'existe pas aujourd'hui un seul lieu de cet ordre en France. Ce sont pourtant, une fois de plus, les classes de musique électroacoustique qui pourraient prendre cette fonction en charge, étant ceux qui ont le plus développé de partenariats avec des structures professionnelles externes comme universités, centres de créations, écoles d'art, studios, ensembles instrumentaux... dans un maillage régional remarquable en France.

Comme éléments de réponse à ce troisième questionnaire je suggère quatre activités principales pour « transmettre la composition »:

Proposer Analyser Composer Improviser :

C.2- Proposer, ce serait :

Être le vecteur actif et positif de la transmission des exigences de qualité et de réflexion des musiques savantes vivantes, des courants et des modes de pensée identifiés, le tremplin vers de nouvelles manières de faire en adéquation avec les personnalités musicales en train de se constituer.

Permettre la diffusion de musiques très nouvelles, inconnues ou peu jouées auprès de tous ceux qui fréquentent l'école de musique : étudiants, professeurs, auditeurs, partenaires professionnels et politiques.

Conserver vivantes des traditions spécifiques mais ne pas avoir une attitude conservatrice.

Favoriser l'activité créatrice, prendre garde à éviter la constitution d'académismes stériles (même si l'académisme peut reposer sur des savoir faire de qualité remarquable).

Permettre l'accès à la compréhension et au plaisir de l'écoute des musiques de répertoires récents de l'histoire souvent mal connues.

Mettre en lumière et transmettre la modernité de la pensée des répertoires plus conventionnels.

Organiser les moyens de faire jouer les œuvres des étudiants et de créer les rencontres avec les instrumentistes de l'école.

Mettre régulièrement les étudiants en situation de production, les informer et les confronter aux données pratiques d'environnements professionnels.

C.3- Analyser, ce serait pour :

Comprendre la diversité et la mobilité des enjeux musicaux en fonction des usages et des goûts de différentes époques.

Comprendre les techniques de construction d'œuvres clés.

Permettre l'émergence chez les étudiants d'une écoute active apte à porter l'attention et transmettre aux autres des éléments qui font sens musical.

Permettre aux étudiants créateurs d'être capable de s'auto évaluer et de communiquer leur travail également en ce sens.

Évaluer soi-même et régulièrement avec le groupe l'orientation des travaux terminés ou en cours d'accomplissement. Provoquer l'évaluation de la classe elle-même.

Donner l'accès aux théories et méthodes d'analyses développées par les musicologues.

Pratiquer également une forme d'analyse à objectif restreint, une analyse de compositeur à l'usage de compositeurs.

Organiser des rencontres avec des artistes où ceux-ci présentent leur travail et en discutent directement avec les élèves

C.4- Composer, ce serait :

Faire connaître les différentes techniques disponibles aux étudiants

Pratiquer le plus de techniques possibles pour comprendre leurs potentiels.

En maîtriser à fond un certain nombre : celles qui sont indispensables à son parcours spécifique de compositeur ou à un champ particulier de la création.

Suivre individuellement l'évolution du travail de création, l'analyser au fur et à mesure, interférer avec aussi souvent que possible, proposer des pistes de développement, d'évolution, de transformations.

Présenter régulièrement au groupe les étapes du déroulement des créations de chacun.

Susciter des classes de maîtres permettant aux étudiants de recevoir ponctuellement les avis d'autres compositeurs professionnels en tête-à-tête.

Établir des rencontres d'expérimentation et d'enregistrement avec les musiciens et leurs instruments.

Mettre en relation les jeunes compositeurs avec des créateurs et des œuvres d'autres arts.

Réfléchir sur la position et la fonction des musiciens et des créateurs dans la société.

C.5- Improviser, ce serait :

Jouer d'un instrument ou d'un dispositif sonore dans le seul le plus large du terme.

Apprendre à jouer de dispositifs et d'instruments construits par delà ses propres projets de composition.

Intégrer les fondamentaux de sa démarche afin de pouvoir en proposer une construction instantanée. Eventuellement le faire avec celles en provenance d'autres champs.

Être à l'écoute des autres pratiques et d'autres traditions. S'essayer à les intégrer dans la sienne propre.

Jouer à plusieurs, travailler un vocabulaire commun dans la durée, pas seulement dans l'instantanéité de la confrontation à l'autre.

Rencontrer d'autres musiciens, savoir s'adapter au plus vite.

Rester réactif et saisir les opportunités.

C.6- Règles épigénétiques en relation avec la création musicale

Vu d'un peu plus haut, c'est au neurobiologiste Jean Pierre Changeux que j'emprunterai quelques catégories à visée universelle, qu'il rattache au questionnement de Platon à propos du Beau, du Bien et du Vrai et qu'il utilise pour décrire l'œuvre d'art via le concept de neuroesthétique (2008). Ces catégories me semblent s'adapter remarquablement à ce que la classe de composition transmet, par-delà la variété et la variabilité des techniques :

1- « L'adéquation au réel ou mimesis : ... règle d'imitation » (se fait pour le créateur presque toujours par adaptation et transformation)

2- « Le consensus partium, ou règle de l'harmonie des parties avec le tout »

3- « La parcimonie » que Pierre Villette mon maître d'harmonie appelait la règle du déplacement minimum et que je nomme le principe d'économie. La musique doit exprimer/ « expliquer beaucoup à partir de peu ».

4- « La nouveauté... lutte contre la fatigue esthétique », l'usure, l'habitation, le déjà entendu ou trop entendu. L'artiste doit « se renouveler » et participer au renouvellement du domaine.

5- « La tranquillité », toujours pour Changeux « le fait de rêver en liberté, la catharsis ». On pourrait ajouter celui pour une œuvre de se donner avec un effet d'aisance, d'évidence (à ne pas confondre avec la facilité)

6- « L'exemplum, les belles idées, qui véhicule une conception du monde de l'artiste, son message éthique universel »

Changeux ajoute quelques données liées à la sélection Darwinienne, dont cette dernière citation peut également pour nous faire sens : « L'art sans contrainte normative réconcilie l'homme avec lui-même en vivant des expériences esthétiques communes à l'échelle planétaire ».

D/ QUELQUES AUTRES QUESTIONS :

D.1- Au fil des années et face à la vitesse de modification des techniques informatiques, quelque chose a-t-il pu changer dans l'apprentissage de la création musicale ?

L'idée que l'évolution galopante des techniques aurait modifié en profondeur la pensée des compositeurs et donc sa transmission via une pédagogie fondamentalement différente me paraît être une illusion. Plusieurs modifications importantes dans l'approche de la création musicale sont apparues dans la seconde moitié du XXème, mais finalement assez peu durant les vingt dernières années. Bien entendu l'enseignement des techniques électro-acoustiques court sans arrêt après le temps si volatil de leur rafraîchissement, au point qu'il est impossible aujourd'hui pour l'enseignant comme pour le compositeur de les maîtriser toutes et assez courant de trouver des élèves plus affûtés dans l'usage de certaines d'entre elles que leur professeur. Mais finalement depuis le développement du courant spectral et l'irruption d'une forme de post modernisme à la fin du siècle, avons-nous vu jaillir un bouleversement des idées comparable à ceux qu'ont représenté musique concrète, sérialisme ou approche stochastique ? Nos outils accroissent régulièrement leur puissance mais ils consomment de plus en plus de temps pour leur apprentissage et réclament sans cesse une remise à jour intellectuelle qui parle peu du musical.

La situation est assez curieuse car les outils les plus ouverts, ceux dont les jeunes compositeurs ont le plus de chance de tomber amoureux sont dans cette dynamique chronophage, sans pourtant porter de révolution de pensée, et ceux dont l'interface permet au musicien une prise en main rapide et tenace dans le temps modélisent des méthodes de travail largement hérités du passé (séquenceurs) voire sur assujettis au domaine de la production industrielle du show business. Une manière de faire finalement presque académique. Ce qui ne veut pas dire qu'elle doit susciter une production de musique académique.

J'aurais ainsi tendance à penser que finalement très peu a changé dans l'abord fondamental du cours de composition. En revanche la quantité de savoir technique et historique réclamé aux apprentis compositeurs a explosé.

Les nouvelles formes sociales de communication ont suscité l'espoir de véritables aventures créatrices, avec l'utilisation d'interactions entre geste, son et image, l'afflux de l'utilisation de la vidéo dans le domaine de la composition musicale, et un mélange des genres au sein des arts électroniques multimédia. Mais bien qu'elles soient désormais si répandues, où en sont

leurs objets d'arts extraordinaires, quelles influences profondes ont elle sur nos structures musicales ? En tout cas, au sein de l'école de musique, presque rien n'existe aujourd'hui qui leur permette d'éclorre.

D.2- Pour la pratique musicale, qu'est ce qu'un enseignement supérieur ?

Cette question mériterait une étude attentive qu'il n'est pas possible de développer ici. La poser me permet cependant d'ajouter une remarque qui intéresse le thème de la transmission.

Le compositeur de musique savante vit dans une économie où la valeur est construite par le jugement des pairs, où les postes de pouvoir sont rares et les moyens de création et de diffusion limités par rapport à d'autres arts. L'économie libérale de « l'Entertainment » et son pouvoir de promotion et de communication ont totalement occulté notre visibilité sociale au profit de la valeur marchande de la quantité des ventes des titres du show business et des tubes du répertoire classique. Nous n'avons pas de stars, et cela manque à la visibilité positive de notre art pour le public.

Pourtant, d'après mes observations, la quantité et la qualité des productions à la sortie de nos cursus d'enseignement n'a jamais été meilleure. Ne serait-ce donc pas plutôt l'abandon progressif des organes de communication et le relâchement de l'intérêt politique qui grève désormais encore plus le domaine professionnel que celui de la formation ?

Afin que celle-ci devienne réellement supérieure, il me semble que les unités d'enseignement devraient posséder des structures de création/production/communication comparables à celles du monde professionnel, et pas seulement des outils de qualité et les compétences des enseignants. Il faudrait aussi que la possibilité de suivre un enseignement supérieur de pratique musicale se décentralise plus avant. Peu importe que certains lieux soient plus réputés que d'autres, que l'accès de certains soit plus ou moins sélectif, cela peut au contraire contribuer à une émulation et au surgissement de complémentarités positives.

Les partenariats tissés à Nice entre CNRR, Universités et CIRM ont l'ambition de faire émerger un tel pôle. Il faudrait cependant pour l'efficacité de ceux-ci une gestion financière plus aisée et plus souple que la tutelle municipale ou la pauvreté endémique de nos universités.

D.3- Pour la composition musicale, qu'est ce qu'une pratique amateur ?

La naïveté de cette question n'est qu'apparente. La musique contemporaine a perdu le contact avec le monde amateur, et c'est une catastrophe.

Le faible coût des outils informatiques, et leur pénétration dans toutes les couches de la population ont pourtant restitué à la composition musicale, et au domaine électroacoustique en particulier, la possibilité d'une pratique amateur dans le sens fort du terme.

Les conservatoires doivent très sérieusement se pencher sur ce qui est la masse de leur clientèle, le vivier de nos publics présents et futurs. Ils doivent trouver les moyens de traiter avec la même qualité le haut niveau du domaine professionnel, et une pratique amateur à la fois ludique et exigeante. Il y a là de nouvelles ressources à investir, à inventer, particulièrement dans la transmission de l'acte de composer.

D.4- Pour finir, au sein de l'école de musique, existe-t-il autre chose que des musiques savantes ?

L'étude d'une discipline musicale à haut niveau, la perpétuation de traditions par transmission au sein d'une école ne tend elle pas finalement à rendre savant tout domaine ?

Enseigner un langage musical implique un trépied « culture, connaissance et pratique ».

Une culture à la fois diachronique et synchronique, donc une forme de savoir historique.

Une connaissance des outils techniques et des stratégies de fonctionnement du milieu et de l'économie de la création telle qu'elle se pratique hors de l'école.

Une pratique évidemment riche, qui permette de faire profiter les élèves de sa propre expérience afin de pouvoir montrer, analyser et influencer celle du musicien en devenir.

D'après mes observations, l'arrivée au conservatoire de la pratique des musiques anciennes, du jazz, des musiques traditionnelles, des musiques actuelles, n'a pu se faire qu'avec une forme de « savantisation » de leurs cultures et de leurs usages. Cela sera probablement aussi le cas d'autres pratiques dans le futur. Et puis, si l'on possède une idée assez claire de ce que représentent les musiques « savantes », il n'existe en revanche à mon avis pas de musique d'elle même « ignorante ».

Conclusion:

La classe de composition doit pouvoir rester le lieu de liberté au sein duquel il est non seulement permis, mais demandé d'expérimenter toute idée, toute méthode, toutes techniques musicales dans de multiples allers-retours entre expérimentation, découverte, improvisation et écriture.

Elle doit accompagner l'émergence des caractéristiques les plus originales d'une personnalité créatrice en devenir, l'aider à conduire sa culture et sa réflexion dans la confrontation avec celles déjà connues.

Elle doit permettre l'expression et la communication du risque et de l'intelligence en tant que valeurs premières.