

## HISTOIRE POLITIQUE DE LA MUSIQUE

LA PURGE DES COMPOSITEURS FRANCAIS au XXe et XXIe siècle  
COMPOSITEURS FRANCAIS SAVANTS CLASSES LIBERTAIRES  
à partir de la fin des années 70 du XXe siècle

Rappel historique : l'institution de l'institution pour les artistes

### CONSTATONS 1/2 SIÈCLE D'ABERRATION DES INSTITUTIONS DESTINÉES (AU DÉPART) AUX ARTISTES POUR LA CRÉATION MUSICALE

L'histoire, musique et institution a commencé en France en 1946, avec le Club d'essai de la Radio, renommée en 1951 Groupe de Recherche de Musique Concrète et, en 1958 Groupe de Recherche Musicale qui par l'impulsion de Pierre Schaeffer a monté un studio de création musicale pour faire de la musique « avec des bouts de bandes jetés par les monteurs de la radio » (Radio France, ancien ORTF). Cette nouvelle musique audacieuse, qui a marqué l'histoire de la musique, porte le nom de : « musique concrète ». Toujours en usage + d'1/2 siècle après, car l'idée de l'échantillon sonore « concret » = « l'objet sonore » mémorisé à composer (dans une symphonie de sons) s'est propagé à l'idéologie des « samplers » (échantillonneur en français) joués avec le protocole MIDI (né en 1983 et toujours en usage au XXIe siècle) à toutes les musiques. De la musique concrète élargie aux sons électroniques est sortie la musique, aujourd'hui classifiée (car répétée = se reproduisant elle-même en copies de « bon ton ») nommée : « électroacoustique » diffusée par un « orchestre de haut-parleurs » (dont l'idéologie esthétique s'est propagée à toute la planète ; même en Asie est créée de « la musique électroacoustique » et est la seule musique électronique enseignée dans les écoles de musique, oui). La 2de institution française « destinée aux compositeurs » est née une 20aines d'années après : l'IRCAM [1] en 1977 (institut de recherche coordination acoustique musique), elle se destinait, avec Pierre Boulez aux commandes, à développer des outils numériques pour la musique instrumentale. C'est là en 1980 qu'en tant que (jeune) compositeur de musique spatiale instrumentale, j'allais logiquement créer et inventer les nouvelles musiques portées par ma génération. Que nenni ! En 1984, je suis parti. Les technologies annoncées à l'institut pour créer de la musique originale et principalement la musique spatiale instrumentale n'existaient pas et : ne pouvaient pas exister. La raison ? Le désir de salariat du fonctionnariat hiérarchique passait avant la musique. Oui, ou le chantage du péage du salarié technicien occupé par l'ordre hiérarchique qui l'empêche de créer les outils appropriés pour la création musicale, car « le cahier des charges » de l'institut commande autre chose (sic) en échange de son salaire : ne rien créer en dehors de sa fonction. Et en effet, aucun compositeur particulier n'a les moyens personnels « de financer la construction » de « machines magiques » pour réjouir les auditoires. Le sens majeur de l'institution est de cloisonner dans une échelle hiérarchique, pas de donner des moyens à la création musicale de s'épanouir.

Puis en 1981, ça a été l'épidémie. Des instituts pour « la musique technologique » (la musique contemporaine en besoin de technologie audio coûteuse) naissent partout en France (puis à l'étranger : « les Américains ne peuvent pas se laisser dépasser », les autres aussi, sic), payés avec l'argent public des contribuables. Certains ont pu développer la musique de certains compositeurs « visionnaires » chanceux ; je pense à la musique subaquatique de Michel Redolfi au CIRM de Nice, ça a duré 10 années (dans les années 90 du XXe siècle, « il s'est fait jeter » et aujourd'hui comme tous les compositeurs indépendants, il dispose de son propre studio) et, il est bien le seul à avoir pu développer le sens de sa musique au sein d'une institution. Mais ailleurs ? Rien. Lyon : GRAME [2] rien. Marseille : GMEM, rien. Bourges : GMEB (fermé aujourd'hui. Mais où est passé leur équipement ?) rien. Albi : GMEA, rien. Et tous les autres, rien. Tous ces instituts existent toujours aujourd'hui, avec ses employés qui depuis 40 années (1981-2020) bricolent à ne rien produire d'original : des programmes informatiques qui ne fonctionnent pas ou mal ou qui n'offrent pas les fonctions annoncées. 40 ans d'escroquerie à « vivre au frais de la princesse », sans rien donner en échange : aucune

musique appréciable d'aucun compositeur original. Les compositeurs (? salariés) qui y sont restés ont été transformés en fonctionnaires. C'est un gâchis colossal de moyens, un gâchis colossal de temps, et un gâchis colossal humain et social, car toute une génération d'artistes qui auraient pu créer de la musique originale, comme on l'eut cru, et faire évoluer les technologies destinées à la musique (vivante) a été chassée de ces instituts (et des universités qui s'y sont ensuite attachées, plutôt soumises). Il n'y a aucun nom de compositeur retenable notable respectable aujourd'hui qui travaille dans ces institutions, aucun. Pierre Henry a été le 1er à partir du GRM (dans les années 50) en claquant la porte, suivi des autres dont moi-même en 1984 de l'IRCAM, car Pierre Schaeffer comme Pierre Boulez et leur suite s'infectaient du pouvoir d'interdire, que la hiérarchie politique institutionnelle leur avait confié.

Aujourd'hui, toutes les institutions destinées à la création musicale ne créent rien, bien que, par l'acquisition d'équipements hors de portée pour un particulier (une console de mixage à 150 000 € par exemple), offre un outil de travail inabordable autrement. En effet, les artistes qui étaient censés travailler dans ces « ateliers équipés de technologies coûteuses » pour créer des musiques originales ont été chassés. Tous les artistes libres ont été remplacés par des fonctionnaires, c'est-à-dire des faux artistes, des salariés qui ne servent rien que maintenir l'illusion d'une création qui n'existe pas. Et en + enseignent aux nouvelles générations (de l'institution universitaire), mais quoi ? puisque rien n'a été créé. Les institutions ont un pouvoir de censure majeur envers les compositeurs indépendants, car l'institution retient tous les moyens de communication possibles vers le public, dont elle s'est emparée : le pouvoir, c'est ça : s'emparer d'abord des moyens de communication pour attacher le public trompé\* à sa cause. Pour la musique, les scènes nationales et les festivals (où le verrouillage est réalisé par le contrat d'obligation en échange de la subvention : un chantage). Le gâchis institutionnel pour la musique réside exactement là : censurer la créativité indépendante des compositeurs originaux (dérangeants a priori) créant en dehors de la hiérarchie institutionnelle (ou ignorant l'obéissance à la chaîne instituée par les politiques culturelles de censure des arts).

Oui, fonctionnariser un artiste est incompatible pour l'art. Faire ça le détruit.  
Faire obéir un compositeur est incompatible pour la musique. Faire ça la détruit.

Et, il y a +. Les esclaves (= fonctionnaires, salariés, institutionnalisés, tous privés de liberté de créer) sont tellement jaloux du courage et de la liberté des (vrais) artistes (pourtant excessivement appauvris) qu'ils font tout pour leur nuire : à ce qu'ils n'accèdent jamais aux moyens matériels pour réaliser leurs oeuvres originales. Eh oui, ce sont ces mêmes esclaves qui gardent les clés des studios de « création » et des salles de concert.

Et, il y a +. À partir des années 90 du XXe siècle, les départements de musicologie des universités, se sont attachés à ses institutions de la « musique contemporaine » (pour briller d'un faux savoir technologique ?), et nous pouvons dire que tous les étudiants et étudiantes en composition à partir de cette décennie (nés après 1970) ont été infectés de l'ignorance institutionnelle de la musique contemporaine dont toutes et tous se galvaudent dans la copie (de peur de se faire expulser) [3]. Ce qui explique que les nouvelles générations de compositeurs et compositrices n'osent rien inventer et n'inventent rien (pour ne pas être exclus des programmes de concerts). Elles et ils répètent ce qu'ils elles ont appris : perpétuer les courants historiques passés, telles : la musique électroacoustique, la musique post-spectrale, la musique post-sérielle, jusqu'à la musique néo-classique exploitée par l'industrie du cinéma à outrance pour justifier l'existence des orchestres symphoniques destinés à jouer la musique romantique tonale de la fin du XIXe siècle. Car après, c'est le bouleversement de la théorie de la musique classique qui commence. Et ça, pour cette jeunesse conditionnée à obéir (aujourd'hui âgée de 20 à 50 ans), c'est inacceptable (sic).

[à l'IRCAM, ses fonctionnaires chuchotent pour se parler]

Conclusion ?

L'institution des arts est un stérilisateur de créativité  
et un des générateurs majeur de notre médiocratie actuelle.

## Notes

[1] Ce que croit ou veut faire croire le gouvernement français : « Les activités de l'IRCAM s'articulent autour de trois grands axes : la recherche, la création, et la transmission. C'est le plus grand laboratoire public dans le monde consacré à la recherche, à la création et aux technologies musicales. C'est aussi un centre de création et de production, et de développement d'outils technologiques pour la production scénique, dramatique et chorégraphique. » <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musique/Publications-Documentation/La-musique-en-France/2-Les-grandes-institutions-de-referance-nationale>

[2] Pareil, ce qui est donné à croire et qui n'en est rien : « Centre de création musicale. GRAME, centre national de création musicale a été créé en 1982, à Lyon, à l'initiative de James Giroudon et Pierre Alain Jaffrennou, grâce au soutien du ministère de la Culture. Implanté en région Rhône-Alpes, Grame développe un ensemble d'activités recouvrant la totalité de la création musicale, de la réalisation à la diffusion des oeuvres en concert, dans le champ de la musique contemporaine. »

[3] Lire les demandes et appels d'offres de la communauté Internet NIME [NIME Community] du petit monde fermé de la musique informatique universitaire mondialisée se croyant savant. [community@nime.org](mailto:community@nime.org). 20 années de New Interfaces for Musical Expression n'a apporté aucune solution réaliste à la musique.

## Action

\* Si vous saviez que tous les êtres humains membres de la hiérarchie vous mentent depuis que vous êtes né.e (parents y compris), à le savoir, comment maintenant agiriez-vous ?

## Lectures

. L'INSTITUTION, ouvrage publié le 4 octobre 2017,  
<http://centrebombe.org/biblio.html#institution>  
grand finale du livre Le Mouvement du Monde  
<http://centrebombe.org/biblio.html#mouvementmonde>

//

L'AFFAIRE HISTORIQUE  
DE LA PURGE DES ARTISTES FRANCAIS  
APPARAÎT AU XXI<sup>e</sup> SIECLE

DES COMPOSITEURS DU XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> SIÈCLE OUBLIÉS (CENSURÉS) DE L'HISTOIRE ?

Je suis tombé par hasard (là en 2020) sur le texte « Les évolutions récentes de la musique contemporaine en France » du musicologue Makis Solomos (1962) datant de 2000 qui tente de décrire les différents courants de « la musique savante de la modernité française » (= « contemporaine »). Bien qu'il s'excuse disant que sa « typologie des évolutions les plus récentes de la musique contemporaine en France nécessite l'indulgence du lecteur, car elle n'est que provisoire ». En effet, sa description est tendancieuse et incomplète. Tendancieuse, car elle favorise 3 courants au détriment des autres, dont 2 courants parisiens de l'institut ircamien (au détriment des autres dans la même maison). Bien qu'il enseigne à l'université Paris VIII, il ignore totalement les courants qui y ont émergé à partir de la fin des années 70 et avant. Son fameux 3<sup>ème</sup> courant oublié : « La restauration [?] qui suit ayant été impitoyable, peu de noms ont survécu (dans ce 3<sup>ème</sup> courant). » Pourtant toutes et tous sont là, mais loin des chamailleries parisiennes. Notons au passage, que le centre de documentation de la musique contemporaine à Paris a effacé de sa liste de 500 compositeurs, celles et ceux

insoumis à l'esthétique parisienne de cette « plénitude » qui se traduit par une immobilisation statique de la musique par une harmonie agréable à entendre (en fond sonore). [non-dit : l'agitation et la densité étant proscrites à l'écriture et au concert].

La période 70/80 du XXe siècle est un passage difficile et trouble pour le monde savant de la créativité de la musique en France et ailleurs. Des nouvelles peurs sociales s'installent dans les esprits. Il en émerge un courant « anti-modernité » \* (inenviable alors) dans le milieu de la musique savante inventive européenne. Idéologie qui prend sa source dans l'État nourricier « qui ferme les vannes » et qui s'exprime de différentes manières dans la musique, telles : d'Allemagne qui se rattache à la musique romantique du XIXe siècle, et d'Angleterre et d'ici qui retire « le trop sérieux » de cette musique savante qui prenait la tangente du despotisme, dont la figure emperere de Pierre Boulez, alors directeur de l'IRCAM où « l'institut se présente comme le lieu universel [planétaire] de la musique contemporaine, même s'il n'en produit et n'en diffuse qu'une infime partie » chut ! voulait réaliser sa dictature (de chef d'orchestre) par son « déterminisme » à exécuter sa musique (par des hommes-machines). Cette idéologie boulezienne intolérante était un poids très lourd à supporter à ce que la créativité musicale de la nouvelle génération (celle post-spectrale) puisse s'épanouir tels Kurtag jr (1958) ou Shadow-Sky (1961), etc. Ce courant désobéissant, Makis Solomos le décrit comme le 3ème qui « engloberait les ouvertures libertaires des années 1960-1970 ». Qu'est-ce que ça veut dire, dire ça, dans une société de musique savante parisienne qui s'entredéchire dans le structuralisme du déterminisme (encore 40 ans après) ? Le mot « libertaire » porte un parfum péjoratif qui terrorise la société musicale. D'ailleurs « les libertaires sont des anarchistes qui sont des terroristes » (sic). John Cage était-il un poseur de bombe ? Cet amalgame montre à quel point le compositeur en France et son musicologue doivent se ranger dans sa fonction commandée de produire la « plénitude sonore ». Quel vice ! La « plénitude musicale » entendue par les politiques n'est pas ce qu'on peut croire du sens du mot plénitude : maturité, perfection, profondeur, intégrité, abondance. Non, la « plénitude musicale politique » désigne une musique statique agréable à l'audition. La turbulence xenakienne devait être arrêtée et celles des nouvelles générations portées par le bruit aussi.

Les 3 figures dominantes d'alors ont installé un climat de haine à Paris : Pierre Schaeffer qui le 1er fonda l'institution de la « musique concrète » à la radio d'État (aujourd'hui privatisée), puis Pierre Boulez qui fonda « le centre du monde » IRCAM (notons qu'il a fait venir tous ses collègues compositeurs à l'institut qui quelques mois plus tard, se sont tous enfuis !) et loin derrière le CEMAMu « une association à Massy » (sic) de Iannis Xenakis qui n'arrivait pas à avoir le poids (ni les financements publics) des 2 précédentes institutions bien qu'il a pu construire le 1er ordinateur graphique « en temps réel »\*\* pour la musique : l'UPIC (le gouvernement français avait du mal à considérer Iannis comme un compositeur français ?). Pourtant, historiquement, Iannis Xenakis est le compositeur grec francisé tel l'italien Lully, qui a le + apporté à l'invention musicale (contrairement à Boulez qui n'a fait que répéter ce que Messiaen lui a transmis en se réjouissant de combinatoire). Pierre Schaeffer ? Lui, est + un politique qu'un musicien : il a provoqué la fuite du musicien français le + influent de son institut : Pierre Henry qui sans lui, la musique concrète n'aurait pas marqué l'histoire de la musique.

Les compositeurs majeurs du XXe siècle, ceux qui alimentent par leurs audaces et leurs inventions l'évolution de la musique sont tous des « indépendantistes » = ininstitutionnalisables = inobéissants. La politique monopolaire de l'État envers la musique savante française = « pour l'image de la France » (sic) commençait à s'effriter : à la fois la croyance (la foi) dans la modernité technologique cybernétique qui devait résoudre tous les problèmes de société (= des nouvelles armes pour l'armée française contre la désobéissance civile) et à la fois la prise de conscience de « l'inutilité de la musique savante » (qui se chamaille) pour la paix (= l'obéissance) sociale dans un monde qui se transformait en une dictature de l'économie pour retenir les capitaux publics détournés dans les paradis fiscaux privatisés. Cette conscience du détournement de l'argent public (du bien commun) a commencé massivement à la fin des années 70 et s'est banalisée à partir des années 80 du XXe siècle (pour le mal commun). Le changement majeur de nos sociétés résidait exactement là : le déclenchement de l'appauvrissement matériel et intellectuel des populations, avec l'angoisse généralisée exprimée par tous, les artistes conscients en 1ers. C'est ça qui génère

les peurs et la panique sociale qui retire le sens des fondations de nos sociétés occidentales. Depuis, ça vacille entre catastrophisme et terreur, et la dictature continue à s'infiltrer progressivement par la technologie (du téléphone portable) (non plus par la musique, comme c'était prévu au départ après 1968) dans les esprits terrorisés (et soumis) des populations servilisées. Comment est-ce possible d'écouter de la musique vivante originale et audacieuse dans cet état ? En effet, le public a massivement déserté les salles de concert de musique avant-garde à la fin des années 70 du XXe siècle.

Comprenons la filiation « oubliée » (sic). John Cage bouleverse l'idéologie déterministe (voire mécaniste) de la musique écrite de la partition classique (expliqué en France par Daniel Charles) où l'idéologie de la durée bergsonienne s'estompe en faveur de celle de l'instant de Gaston Bachelard. Globokar en rajoute une couche en formalisant l'improvisation instrumentale (Réagir... [1969]). Gilles Deleuze ouvre les esprits des musiciens qui suivaient ses cours aux réseaux de rhizomes (à plusieurs finalités et causes possibles d'un même présent et tant d'autres concepts). Le free jazz s'échappe des grilles tonales du blues pour rejoindre l'avant-garde atonale et bruitiste. Le rock affirme sa désobéissance et se rapproche de la musique savante \*\*\*. Tous ces courants, à Paris entre 1969 et 1987, étaient présents et rassemblés à l'université Paris VIII. La seule « université libre » du territoire, installée sur les terrains militaires de Vincennes, puis ensuite verrouillée (= normalisée dans l'obéissance des cursus obligatoires) en 1987 à Saint-Denis 93. L'informatique musicale a commencé en France à Paris VIII par la jonction entre le département informatique dirigé par Patrick Greussay et la musique tenue par le compositeur Giuseppe Englert (qui amena son Synclavier à l'université). À l'époque, on pilotait des synthétiseurs RSF avec des ordinateurs 8 bit Commodore. Iannis Xenakis (chahuté pour son côté cybernétique totalitaire) a laissé sa place à André Riotte pour enseigner les mathématiques de la musique. À l'université Paris VIII, il y avait des figures majeures du savoir de la musique contemporaine, de l'informatique et de la philosophie : Daniel Charles, Costin Mioreanu, Davorin Jagodic, Francis Bayer, Ivanka Stoianova, Giuseppe Englert, Gilles Deleuze, Michel Foucault pas loin, Patrick Greussay, etc., formant un immense savoir sur l'avant-garde qu'il n'y avait nulle part ailleurs. De Paris VIII à l'IRCAM, en métro, il y avait 1 heure de trajet. L'IRCAM détenait l'équipement audio que Paris VIII n'avait pas (pour cause de « coupure régulière de budget » opéré régulièrement par le gouvernement d'Estaing puis Mitterrand qui empêchait l'équipement de l'université et gelait les salaires des professeurs). Entre 1980 et 1987, ma musique était identifiée par ses compositeurs enseignant comme la nouvelle vague de l'avant-garde française. Et pour la réaliser, il suffisait de faire 1 heure de trajet en métro. Mais les désirs technologiques bouleziens pour l'IRCAM non, pour sa musique, n'étaient que des projets, sans possibilité d'utilisation réelle. Jusqu'aujourd'hui, les programmes ircamiens n'ont jamais atteint leur objectif ou fonctionnent mal ou à moitié et sont dépassés par des initiatives personnelles indépendantes et gratuites. Il faut bien comprendre que l'IRCAM sans la 4x : 1ère interface pour la musique composée de DSP fabriquée par l'Italien Di Giunio et pilotée par un PDP11, puis en 1985 l'arrivée de l'Américain Miller Puckette qui crée le programme Max (volé par l'IRCAM à Miller, d'où la sortie en contre-réaction de son Pure Data, logiciel libre sur PC), l'institut ne serait rien (Gérard Assayag aussi se démène bien dans l'institut avec OpenMusic ou OMax pour donner du sens à ce qui n'en a plus depuis longtemps). Avec l'arrivée de l'ordinateur personnel et du home-studio, l'IRCAM ne servait plus à rien. Eh oui, la maison a été désertée par les compositeurs audacieux et indépendants, et les nouvelles générations conditionnées ne peuvent (et ne savent) rien.

## Notes

\* Qu'est-ce que la modernité et l'anti-modernité pour la musique ? La réponse infra.

\*\* Dans le monde numérique, le « temps réel » n'existe pas, on s'accommode de latences.

\*\*\* Sachant qu'avant la banalisation du téléphone-ordinateur portable contrôlant l'utilisateur, la musique accompagnait la vie des êtres humains, d'où l'importance politique qui lui était accordée et qui aujourd'hui ne l'est plus.

## HISTOIRE (EN BOUTS) DU DÉCLIN DE LA MUSIQUE SAVANTE PARISIENNE

1977/1987 : « PLÉNITUDE SONORE » & « RESTAURATION »  
(OU DE LA DOMINATION DE L'ACADÉMISME POUR L'ÉVACUATION DE L'INVENTIVITÉ)

Réponses approfondies au texte du musicologue Makis Solomos publié en 2000 (non corrigé, ni développé en 2020) : « Les évolutions récentes de la musique contemporaine en France », original français de l'article « Die neuesten Entwicklungen der zeitgenössischen Musik in Frankreich », traduction allemande, Musik und Ästhetik vol.4 n°16, Stuttgart, 2000, p. 80-89. <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/lesevolu.html>

Quand Makis Solomos parle des 4 courants musicaux de la modernité (parisienne), il emploie un terme inattendu pour décrire la tendance musicale majeure de la musique contemporaine : « la plénitude sonore » (sic), pour le 1er courant « spectral ». Son 2d courant est le sérialisme, mouvement historique (= passé), provoqué par Messiaen (avec son étude : Mode de valeurs et d'intensités, 2ème des 4 études de rythme), main tenu par Pierre Boulez, pourtant évincé depuis les années 60 par les nouvelles propositions mathématiques de Iannis Xenakis. Le 3ème courant « engloberait les ouvertures libertaires des années 1960-1970 » (notons le conditionnel, alors les compositeurs sont toujours vivant à produire des musiques libérées sous l'impulsion entre autres de John Cage, Karlheinz Stockhausen, Jimi Hendrix et Pierre Henry). Plus loin, Makis Solomos affirme : « La restauration qui suivit ayant été impitoyable, peu de noms ont survécu [dans ce 3ème courant]. » « Peu de noms ont survécu » ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Les compositeurs n'ont pas tous et toutes été exécutés ! Ils se sont éloignés de Paris. Le dernier courant le 4ème revient à la tradition de la musique tonale du XIXe siècle. Il est aussi fondamental de comprendre que les compositeurs ne sont pas des représentants politiques d'une seule tendance ! Un compositeur inventif va toujours jouer des différents courants.

### L'INSTITUTIONNALISATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE (post Seconde Guerre mondiale)

Solomos - « Contrairement aux apparences [lesquelles ?], Pierre Boulez a formé peu de compositeurs (...). Par contre, il a formé en grande partie l'élite sociale qui constitue le gros du public français de la musique contemporaine et, surtout, l'élite de l'administration musicale française : il a contribué à l'institutionnalisation de la musique contemporaine. »

Shadow-Sky - Pierre Boulez n'était pas un « formateur », mais donnait des cours de sa technique musicale à l'IRCAM, bien qu'il n'appréciait pas la pédagogie, il la contredisait avec ses « concerts-lectures » (= concerts-conférences) pour « expliquer la musique exécutée ». S'il n'a pas formé des compositeurs, il a formé sa descendance ircamienne, celle des néosérialistes structuralistes déterministes : ce qui en réalité revient au même. Avec son élection par le Président de la République d'alors, Boulez a pris le poids de l'empereur du monde de la musique, et, les fonctionnaires se sont soumis (au maître).

Solomos - « Depuis la mise en route de l'IRCAM en 1975[-77], jusqu'à nos jours, l'institut se présente comme le lieu universel de la musique contemporaine, même s'il n'en produit et n'en diffuse qu'une infime partie » (...) « Il en va de même des autres institutions, antérieures ou postérieures à l'IRCAM ».

Shadow-Sky - Oui, l'institut offrait des possibles impossibles ailleurs qui en réalité était des mensonges. Par exemple, après les expériences spatiales de Xenakis et Stockhausen en 1958, l'IRCAM n'avait rien à offrir : pas de spatialisateur. L'idéologie du SPAT est + une

réverbération qu'un générateur de trajectoire.

Solomos - « Comment des initiatives à caractère "privé" (celles de Schaeffer, de Boulez[, etc.]) ont-elles pu donner naissance à des institutions ayant l'apparence d'un caractère général, se prévalant d'une "utilité publique" ? »

Shadow-Sky - Les Pierres Schaeffer et Boulez étaient là, dans le milieu politique, avec l'ambition de pouvoir et d'acquérir le pouvoir (politique).

Solomos - [Puis] « l'idée même de modernité qui disparaît progressivement »...

Shadow-Sky - Qu'est-ce que l'idée de la modernité ? Quitter les anciennes croyances (institutionnalisées) qui polluent l'existence quotidienne du présent.

Solomos - « S'inscrire dans la grande tradition de la musique classique. Pour élargir son public, la musique contemporaine »

Shadow-Sky - Pierre Boulez a entamé ce virement dans le monde classique à partir de 1980 pour une raison économique. En se séparant du « bricolage » expérimental de l'avant-garde (on pense à Mauricio Kagel) qu'il haïssait tant ! (bricolage qu'il attribuait à la musique concrète de Pierre Schaeffer, son ennemi, sic)

Solomos - « Les jeunes compositeurs [qui fréquentaient l'IRCAM] ont surtout été marqués par la philosophie [= l'idéologie] de l'IRCAM qui, dès ses débuts, a voulu instaurer un lien avec la tradition, c'est-à-dire avec l'univers instrumental. »

Shadow-Sky - Non, Makis Solomos, vous faites une confusion. L'IRCAM, au contraire de ses prétentions, n'a jamais été en mesure de fournir des instruments numériques jouables « en temps réel » pour être joué avec des instruments de musique. La latence numérique n'a jamais été considérée. Confondre la musique instrumentale avec la tradition revient à confondre le cinéma avec la musique enregistrée sur film. La volonté de Pierre Boulez « du lien avec la tradition » était la solution économique, pas esthétique. Le monde de la musique classique contrairement au monde de la musique d'avant-garde possède une économie stabilisée depuis le XIXe siècle et en état de fonctionnement toujours au XXIe (orchestres, éditeurs, salles de concerts, luthiers, conservatoires de musique, etc.) et proportionnellement reçoit de l'État un financement de très loin supérieur (orchestres symphoniques et opéras d'abord) à la « musique contemporaine » dont personne ne veut. Si la majorité des interprètes classiques se retrouvent dans le milieu de la musique contemporaine, c'est uniquement parce qu'ils ont été rejetés du milieu de la musique classique.

Pourquoi Pierre Boulez s'est-il débarrassé de la part expérimentale de la musique contemporaine qui formait l'avant-garde ? Par haine du bricolage (schaefferien. Schaeffer au passé trouble des jeunesses pétainistes).

Pourquoi, Makis Solomos confondre « l'instrumental » (source de la musique audible) avec « la tradition » ? On se demande, quelle est l'origine de cette confusion ? En quoi abandonner l'invention instrumentale et le jeu instrumental qui est la source même de la musique et qui donne le sens même de l'existence du concert, autrement dit, à l'opposé de ce que la technologie numérique n'a jamais pu dépasser pour sonner la musique (à part l'enregistrer et pousser des boutons et « passer des disques » ou des bandes = des enregistrements) en 40 années « de recherche » (?) qui n'a rien donné et qui n'a pas pu dépasser les subtilités des instruments de musique, mêmes électriques. « Les nouvelles interfaces [numériques] pour l'expression musicale » se sont cantonnées à des gadgets connectés au protocole MIDI (sorti en 1983, toujours utilisé depuis) qui à la longue ont lassé, tellement « leurs interfaces de contrôle » simplistes de « déclencheurs » manquaient de subtilité (et de stabilité), comparées à un instrument de musique acoustique et électrique et des synthétiseur à interface analogique. Ne sont restés à l'usage que le clavier piano MIDI, des contrôleurs à boutons, les samplers et les synthétiseurs, dont les analogiques restent + jouables que les numériques (à l'architecture en "sous-menus") produit en masse dans les

années 90 et abandonnés au XXI<sup>e</sup> siècle pour un retour à un analogique numérisé (je pense aux nouveaux synthétiseurs de Dave Smith ou au Français Arturia). Les synthétiseurs modulaires Buchla et autres Serge sont toujours en usage depuis les années 70 du XX<sup>e</sup> siècle, principalement utilisés par des utilisateurs amateurs. La présence des musiciens sur la scène (qui des instruments demandant un effort d'apprentissage et de surpassement donné par les virtuoses) est la transmission de l'énergie nécessaire qui fait que le public se déplace au concert. Cette transmission vivante, qui enregistrée annule son interactivité. Sans musiciens, le concert devient une audition.

Quand Makis Solomos dit : « les compositeurs ont surtout été marqués par la philosophie de l'IRCAM qui, dès ses débuts, a voulu instaurer un lien avec la tradition, c'est-à-dire avec l'univers instrumental. » C'était en effet l'idée du lien, mais sans la tradition : étendre les possibles des instruments acoustiques (pas électriques ? bannis de la maison Boulez). L'Américain Tod Machover qui a séjourné à l'IRCAM dans les années 80 (comme tous ses confrères américains) est retourné au MIT, a suivi cette voie, mais sans rien apporter de judicieux pour l'évolution de la musique instrumentale « augmentée » (sic) électronique. En 40 années de recherche, rien ne sort à l'usage de tous les instituts qui après la France « ont poussé » dans le monde entier (sic). Pour que tout projet s'abandonne. La raison ? Le jeu instrumental ne repose pas sur l'instrument, mais sur le musicien. La musique ne repose pas sur l'outil, mais sur l'humain. Je l'ai prouvé avec la lampe archisonique et les Fonic du Bauhaus (écoutable à la discographie du compositeur). Avant de croire inventer un instrument, il faut d'abord pouvoir en jouer. La musique en effet, si elle ne se joue pas, devient du « son » (enregistré diffusé), c'est-à-dire un objet (numérique) à placer dans une construction temporelle quantifiée = une structure fixée que la musique n'est pas. Et là, on s'attache à la musique (mécanique séquencée) des machines. Et la 1<sup>ère</sup> question qui arrive comme une gifle est : en quoi supprimer les « erreurs » d'exécution (et qu'est-ce qu'une erreur ?) fait que la musique se retrouvera parfaite ? Cette question a surgi dès l'arrivée des 1<sup>ers</sup> séquenceurs numériques MIDI dans les années 80 du XX<sup>e</sup> siècle (qui au XXI<sup>e</sup> siècle n'ont pas évolué de cette conception de « disposer des objets sons limités et délimités dans une durée allouée, pour avoir une chance d'être entendu en concert » = « laptop performance » (sic)). C'est en effet le taux d'erreur qui fait que la musique des compositeurs s'interprète et que l'exécution mécanique des (hommes) machines rend la musique stérile, ou tristement inutile. Ce taux d'erreur qui demande une capacité processeur non atteinte encore en 2020.

Loin d'avoir abandonné « la recherche » financée abondamment puis lâchée par l'État qui s'est trompé et de terme qui aurait dû plutôt signifier : l'invention et la découverte, et de volonté à vouloir soumettre la musique pour apaiser les foules en colère, mais, dans le domaine institutionnel, rien ne peut être inventé, ni se créer, car la même volonté se recycle (= le vieux se recycle en changeant le terme qui le désigne pour le faire croire nouveau) dans la même idéologie répétée : celle de l'instauration de la domination. À cause du principe hiérarchique qui la commande, toute initiative artistique indépendante se coince (égarée dans la hiérarchie) et devient impossible à réaliser. Politique (= domination) et musique (= liberté) ne sont pas compatibles.

Et, il y a + :

« CHASSER LES ARTISTES DE LA CITÉ » \*, crée irrémédiablement, pire que la médiocratie, l'idiocratie. Portée par celles et ceux (à des postes fonctionnaires de la hiérarchie institutionnelle) qui prétendent savoir et détenir l'intelligence de comprendre, alors que manifestement au vu des jugements grotesques avec des arguments infondés de haine, rassemble toute une frange de la population qui vit de frustrations, pour soutenir ce lynchage public des artistes à travers une propagande à la fois massive, ridicule et dissimulée : « mais non... De quoi parlez-vous ? Vous vous faites des idées ! » (sic). En 40 années de chasse (d'inquisition), là maintenant, on constate le résultat : nos sociétés s'engluent dans l'idiocratie. Une décadence, une dégénérescence de l'espèce humaine qui semble irréversible. Bien que l'acharnement des fonctionnaires (soldat = être humain soldé = employé à nuire aux autres non soldés) n'est pas encore apaisé, bien qu'il sévit depuis tant d'années : presque 1/2 siècle ! 1/2 siècle de persécution des arts et de la musique, a des conséquences fatales sur l'esprit humain (heureusement réversibles) bien que la jeune génération en cours soit sacrifiée



définitivement à sa bêtise (= qui a perdu sa capacité d'esprit critique ou la distance de l'indépendance de sa pensée pour comprendre le monde).

Ce fait est.

Le nier ne change rien.

Maintenant, ce qu'il faut savoir (pour guérir nos sociétés) est : qu'est-ce qui gouverne cet acharnement à « chasser les artistes de la cité » depuis tant d'années ? Cet acharnement des institués.es des institutions à vouloir effacer les existences des artistes originaux et indépendants ? l'originalité et l'indépendance qui forment la base du sens de l'existence sociale de l'art et de la musique. La fonction de l'artiste dans l'humanité est précise et nécessaire à la bonne santé (mentale) des sociétés humaine.

Sans les arts et la musique, les sociétés humaines deviennent débiles.  
Ce fait est. Le nier ne change rien. Mais l'empire.

#### Note

\* = politique culturelle de répression qui consiste à ignorer les besoins de base des « artistes condamnés » à ce que leurs oeuvres ne soient pas disponibles au public (salles d'exposition et de concert interdites d'accès à leurs oeuvres), à maintenir les artistes dans la pauvreté excessive (par empêcher l'accès public de leurs oeuvres et leurs sources de financement) pour les obliger à les faire employer (salarisés pour ne pas créer des oeuvres originales), à les remplacer par des faux-artistes (celles et ceux obéissants qui copient les oeuvres passées en détournant leur sens en faveur des idéologies politiques de domination commandantes et qui sont payés pour ça), à les soumettre au chantage de la subvention insuffisante, à vouloir transformer leur activité artistique de création en entreprise commerciale (masquée par la forme association de la loi 1901) qui ne peut que se terminer en dépôt de bilan, etc.

#### Lecture

L'ARTISTE AVEC SON RÔLE EN SOCIÉTÉ <http://centrebombe.org/livre/1.2.1.html>

#### Extrait :

(...) L'artiste a un regard, une écoute, une conscience, une sensibilité, une pratique de l'humanité par la création hors de la mêlée des sociétés. L'artiste l'exprime à travers son art (avec un métalangage inconscient compris de tous) pour que l'on puisse : se voir (se prendre conscience), s'écouter et se comprendre (pour développer sa conscience). Les artistes vivent et agissent sur les lieux d'observation de nos sociétés insupportables à vivre pour les autres. Les artistes sont tels des sentinelles, des sentinelles gardiennes de la santé (mentale) de notre humanité (à maintenir un état de non-déchéance psychique). Les arts et la musique épanouissent l'humanité, tout humain le sait, mais aujourd'hui l'ignore volontairement par souffrir et vouloir croire les artistes responsables des souffrances sociales. En réalité, les artistes à travers leurs oeuvres demandent en permanence à toutes et tous « ça va ? » et « tu comprends ? ». L'artiste produit des différences (= l'originalité) pour effacer la peur. L'artiste est libre, en distance, à l'extérieur, il est donc vigilant (car les autres en sociétés ne le sont pas, ce, de leur propre choix, à préférer l'illusion de la sécurité). Il doit être libre pour être vigilant et cultiver l'originalité pour produire les différences nécessaires à développer la sensibilité de la perception. Un artiste prisonnier ne peut que décorer la vie de son geôlier : un artiste prisonnier est un faux-artiste, soumis, obéissant son geôlier. Le rôle de l'artiste est d'alerter nos sociétés de toute dérive inhumaine ou contre-humaine ou anti-humaine : contre la dégradation de l'espèce par l'extinction de son intelligence et de sa sensibilité, ce, à travers ses oeuvres qui questionnent et cultivent la curiosité (porte d'entrée à l'épanouissement de l'intelligence). L'artiste empêche par ses oeuvres tout désir d'ordre hégémonique de dictature totalitaire et par le sacrifice de soi (à vivre dans l'inconfort de sa vie menacée). L'artiste est le

garant de la liberté humaine et de l'épanouissement de l'intelligence et de la sensibilité de l'humanité. L'artiste traque aussi les croyances destructrices pour les révéler. L'artiste est le garant de l'imaginaire collectif. L'artiste produit un « héritage humain » reflet de notre humanité. Cet « héritage humain » donne les métiers, les occupations à l'humanité entière : sa raison de vivre dont chacun perçoit un sens de sa vie pour pouvoir produire ses moyens d'existence. Les artistes donnent du sens à l'existence humaine. Les artistes alimentent le savoir (tu comprends ?) de l'humanité pour son épanouissement. Sans eux, nos sociétés se décomposeraient, sans sens, dérivant vers la disparition de sa propre espèce (par l'inconscience de sa bêtise destructrice qui n'a aucune raison de vivre et, que nous subissons aujourd'hui de front). (...) Être artiste aujourd'hui, c'est subir de front toutes ces violences et ne jamais abandonner sa disposition, ni lâcher ce qui doit être fait pour rétablir l'équilibre social rompu par les politiques perverses de domination hégémonique conduite par la terreur de vivre : continuer à créer des oeuvres d'art jusque dans la répression.

//

### « LA RÉVOLUTION CONSERVATRICE » (SIC) DES BANQUIERS COMMENCE « LA CHASSE NATIONALE DES ARTISTES »

La chasse aux artistes (activité politique d'hostilité niée bien que réelle)

Cette purge des artistes libres (un artiste non libre ? n'est pas un artiste) a été déclenchée, à la fin des années 70 du XXe siècle, conséquence de « la révolution conservatrice » \* qui pour la musique a été initiée simplement, sans heurt, sans vague, à remplacer les impresarios par des directeurs commerciaux, musicalement incultes dans les maisons de disques et chez les éditeurs de partitions. Puis, la chasse s'est étendue à une purge nationale institutionnelle (certains musicologues nomment cette purge « La Restauration » qui révèle une idéologie politique douteuse : celle de restaurer quoi ? l'obéissance civile bien sûr, celle qui paye sans vouloir comprendre ce qu'elle paye et pour quoi elle paye) déclenchée par le président Mitterrand (dans un enthousiasme populaire cru de libération, sic). Politique de ruine poursuivie par tous les autres présidents suivants (y compris socialistes), jusqu'au dernier, puis étendue au monde, dominé par les Américains. Le modèle français est un exemple recopié dans le monde. Les 1ers artistes visés par cette purge sont d'abord celles et ceux qui prônent la liberté dans leurs oeuvres et sont natifs ce pays. Puis la purge s'est propagée aux autres pays européens, moins intensivement, car les autres pays n'ont pas la volonté de supprimer leurs propres artistes des scènes publiques, que tout politicien français agit sans scrupule. Les artistes américains, eux, ne ressentent pas cette purge, ils en sont épargnés (même les + avant-gardistes), car en tant que représentant de l'empire dominant, ils sont favorisés par les pays soumis européens, tel le notre, à massivement financer les projets de création des artistes américains (exemple : 1 millions d'€ pour le New-Yorkais Glenn Branca pour marquer le passage de l'an 2000 à Paris avec un orchestre de 2000 guitaristes électriques ! Heureusement il a refusé\*\*), aux dépens de ses propres artistes rejetés dans l'extrême pauvreté. (Autre exemple, non artistique, de la réalité de cette domination internationale : la commande du président américain Obama au président français Sarkozy d'aller tuer son copain Kadhafi et sa famille avec l'armée française n'aurait pu jamais être réalisée si cette domination n'existait pas). La situation s'éclaircit. Aussi, il faut savoir que tous les fonctionnaires sont complices de cette purge des artistes authentiques et +, purge intensément agie par les faux artistes achetés (ou vendus) de ce système répressif cinquantenaire. La censure massive depuis 1/2 siècle des oeuvres des artistes français s'exerce et se réalise par : le refus de financement (monopolisé par le gouvernement depuis 1981) et l'interdiction d'accès aux scènes et salles d'exposition publiques, dont les fonctionnaires se sont emparés des clés.

Notes

\* « Le capital n'aurait pas pu parvenir à ses fins sans le succès de la "révolution conservatrice" de la fin de la décennie 1970. » (François Chesnais, La mondialisation du capital, 1997)

\*\* <http://www.seattlechannel.org/misc-video?videoid=x54560>

//

## LA PURGE DES COMPOSITEURS EN FRANCE COMMENCE À PARTIR DES ANNÉES 70 DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Après Makis Solomos, la reconnaissance de cette censure nationale des artistes et compositeurs produisant des différences (et non des copies) pendant + d'un 1/2 siècle se confirme. Le compositeur musicologue écrivain Jean-Yves Bosseur confirme cette « chasse aux sorcières » des artistes indépendants, inventants et induplicables (= inégalisables = ininstituable) depuis l'accession au pouvoir de Pierre Boulez (1975-1977), dont il a été (malgré lui ? \*) le jouet et le prétexte de cette « Purge ».

En réalité, je ne sais pas si Pierre Boulez peut être incriminé de cette censure nationale. Car à part gueuler sur les autres parce qu'ils, selon lui, ne faisaient aucun effort d'écriture, et pire d'originalité, il avait des principes renforcés par sa position directoriale, une rancoeur et une colère aussi qui le faisait agir soit en copain (Pierre) soit en empereur (Boulez). Je pense plutôt que Pierre Boulez a été utilisé par les politiciens comme prétexte à la purge nationale contre les artistes authentiques qui portent dans leur art un sens profond de la liberté humaine. Un compositeur de musique contemporaine qui dirige en tant que chef d'orchestre de la musique classique : il n'a pas vu le piège se refermer sur lui, à vouloir prendre le pouvoir de sa musique, il a en réalité favorisé la décadence de la création musicale parisienne et l'invasion médiocratique mondiale qu'on retrouve dans les diverses institutions de la musique à travers le monde qui toutes copient le modèle IRCAM censeur.

Les coupables de cette inquisition grotesque et sans procès, fait qui dévoile leur peur et leur terreur de la liberté et de l'expression artistique, se cachent derrière les fonctionnaires de la culture (suffisamment incultes pour faire barrage à toute initiative artistique originale = au contraire des animations de diversion souhaitées) et les compositeurs et artistes achetés avec un petit salaire et un petit pouvoir pour empêcher les vrais artistes de produire leurs oeuvres en public.

Je pense que les petites querelles qui entretiennent nos isollements entre artistes depuis si longtemps devraient cesser pour donner à prendre conscience de l'ampleur de cette censure nationale des compositeurs et artistes produisant des différences pendant ce 1/2 siècle écoulé. Le fait de cette volonté, agie dans la dissimulation : « moi ? Jamais ! », est tellement énorme et inutile, sachant que la naïveté artistique originelle n'aurait jamais pu imaginer une telle stratégie politique de dénigrement national, il est temps de dévoiler l'affaire pour reprendre les scènes qui nous ont été enlevées durant toutes nos vies. Non ?

L'histoire se répète en permanence (Bach, Mozart, Beethoven adulés aujourd'hui, en ont souffert durant leurs existences) à cultiver la peur pour ouvrir la porte à la domination politique inutile en temps de paix. Nous le savons, les politiciens (et politiciennes) sont des producteurs de guerres, au contraire des artistes qui sans eux l'espèce humaine serait stationnée dans son état bestial ; cette bête triomphante de bêtise (du pouvoir nuire aux autres) qui se développe en Léviathan qui s'institutionnalise à « égaliser les différences » (lire mon ouvrage L'INSTITUTION), telle une épidémie envahissant les esprits apeurés convaincus que les ennemis sont celles et ceux qui agissent en être libre, là, ici à côté. Ces actes sont une nuisance majeure envers nos sociétés humaines, voire une maladie qu'il faut guérir. Et la musique vivante est essentielle pour ça.

Il n'y a pas de « contre-chasse » à réaliser, à juger des « coupables », à perdre son temps de création pour une vengeance nationale inutile qui n'apportera rien de constructif, mais attisera des haines inutiles (rancœur, peur et colère sont des états qui nous retirent notre indépendance d'agir), les belligérants se reconnaîtront elles et eux-mêmes et auront assez honte de leurs actions, qui ne sont pas venues d'eux-mêmes, mais commanditées par une politique culturelle de lâches (tellement ils sont terrorisés, mais de quoi en réalité ?), ce qui ne les innocent pas bien sûr. Notre rôle est + de les rassurer.

Après 41 années de création musicale, bien que ma production soit abondante dit-on, je vois d'un coup toutes mes musiques (ambitieuses) improdites, dont je rêvais à leur leurs réalisations qui m'a fait choisir ce métier de compositeur il y a 45 ans.

Note

\* Dans les 2 cas ça ne lui donne pas bonne figure : soit il passe pour un traître, soit pour un imbécile.

//

1/2 siècle de purge \* des artistes de France  
et  
LA PURGE SILENCIEUSE DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE EN FRANCE,  
conséquence de « la révolution conservatrice »

- Ah bon ? mais des artistes il y en a partout !
- Ah, mais ce sont des faux, ça se voit, ils produisent de l'insignifiance !
- Ils décorent sans aucune démarche d'idées originales.
- Ces faux artistes ont été formés par l'idéologie gouvernementale,
- par les commissions de censure nommées « aide à la création » !
- Ces faux artistes se sont mis à la solde des ces commissions
- pour obtenir les subventions aux dépens des autres
- Ce qui chasse les vrais artistes de la visibilité publique.
- Les faux artistes sont les soldats dissimulés du gouvernement.

La purge des artistes « libertaires »\*\* (mais un artiste non libre n'est pas un artiste, en + de n'avoir aucune appartenance politique) définie par la répression politique culturelle pour les identifier, ce, pour censurer leurs oeuvres de la visibilité publique, coïncide avec ce que les historiens de l'économie politique nomment « la révolution conservatrice ». « La révolution conservatrice » s'est réalisée sans heurt, sans vague, sans que personne ne sache, telle une épidémie, dans les années 70 du XXe siècle, juste après la fausse crise du pétrole (dont la valeur or des monnaies était remplacée par le cours du pétrole : le pétrodollar) annoncée et répétée massivement par les médias, complices de cette purge : rien n'apparaît au public depuis 1/2 siècle. Le seul résultat visible de cette « révolution conservatrice » est la génération du chômage de masses à partir des années 70 du XXe siècle et, à l'opposé, des enrichissements soudains (par spéculations boursières) à partir des années 80 du XXe siècle (les fameux « traders » spéculant des produits virtuels sur le marché des finances). Ce qui est invisible pour le « grand public » est l'état médiocratique résultant en croissance permanente. La médiocratie est la conséquence directe de 50 ans de purge politique des artistes.

La perversion politique\*\* de cette purge réside dans la tromperie nationale de la politique culturelle qui au grand jour annonce le soutien à la création des oeuvres des artistes nationaux, et dans l'ombre opère une censure impitoyable des oeuvres des artistes

indésirables. L'évaluation de l'indésirabilité de l'artiste se mesure à son indépendance et à son refus de se conformer à ce qui est commandé (pour les compositeurs à lâcher le courant introduit par John Cage à libérer l'ordonnance de la partition de musique). Oui, la politique culturelle française a introduit le chantage comme arme de censure des oeuvres des artistes libres de ce pays. Les Pompidou avaient commencé avant. L'histoire de l'IRCAM et du compositeur Pierre Boulez trompé qui a trompé ses collègues compositeurs est un des faits de cette perversion politique de « la révolution conservatrice » gouvernée par les banquiers.

## POURQUOI VOULOIR SE DÉBARRASSER DES ARTS ET DES ARTISTES ?

L'artiste au XXe siècle et + après la Seconde Guerre mondiale prend une position sociale forte : il invente, il se distingue massivement de la culture de la coutume de l'académisme institutionnel. L'académisme s'affadit. La notoriété des artistes dépasse celle des politiciens. Quand Jean-Paul Sartre est arrêté par la police, De Gaulle s'exclame : « on ne peut pas emprisonner Voltaire ! » Les absurdités politiques et répressives s'accumulent démontrant l'incompétence dangereuse des politiciens envers les revendications de la jeunesse majoritaire du baby-boom après guerre. Ce qui est visible après la Seconde Guerre mondiale est la menace atomique de tout annihiler (pour un bras de fer idiot entre les États-Unis et l'URSS qui ne concerne pas les populations de la planète). Les manifestations anti-gouvernementales, contre les Américains et l'Union Soviétique et nos gouvernements prêts à mettre en danger toutes ses populations, se multiplient (le signe symbole « love & peace » est né de ces manifestations anti-bombe atomique, pas des hippies). À l'époque, De Gaulle est dépassé, il démissionnera. Pourtant il travaillait à empêcher l'hégémonie américaine d'envahir le pays (et l'Europe). Ce qu'il n'a pas compris est que les anciens modèles de gouvernement : dominants - dominés, récompenser - punir, etc., tout comportement qui entretient l'irresponsabilité des gouvernés et à mettre en danger des millions d'individus était révolu. Ce n'était pas sa politique de défense du territoire qui était incriminée dans les manifestations de la jeunesse et la plus grosse en mai 1968 (qui faisait partie d'une vague générale de soulèvements de la jeunesse dans le monde). Pompidou élu, il fallait (pour les dominants) « la restauration » du pouvoir politique par la force physique de la police : la répression asseyant la position du dominant envers les dominés abdiquant. Mais ces affrontements de guerre civile (jamais décrit comme tels) ne suffisaient pas. Il fallait réaliser une politique de nettoyage des « idéologies libertaires » qui « empoisonnent l'ordre des choses » (sic) : « oui, à réfléchir, on dit non ». Tout ce qui représente la liberté est alors censuré et réprimé, mais pas comme la répression totalitaire visible de l'Union Soviétique, car les « pays de l'Ouest » (capitalistes) à l'opposé des « pays de l'Est » (dits communistes, mais en réalité des dictatures basées sur la torture), sont définis comme des « pays libres » et : toute répression agit, ne doit pas lui retirer ce label, il faut alors réprimer en secret, de manière invisible envers les intéressés mêmes\*\*\*. La perversion politique réside dans cette manigance hypocrite. Ce jeu politique, alors créé, est aujourd'hui 1/2 siècle après, banalisé.

## COMMENT CETTE PURGE A-T-ELLE PU FONCTIONNER ?

Par l'ignorance même des artistes de la politique. Un artiste, ne désire aucun pouvoir sur les autres, qu'un pouvoir sur lui-même de réussir son oeuvre projetée, l'artiste n'a pas la capacité d'imaginer des stratégies de prise de pouvoir perverses par l'entremise de complots niés. Un artiste qui ment ne peut pas créer, il ne peut que copier, ce qui dès lors fait qu'il n'est plus un artiste. La stratégie militaire de trahison politique est une activité qui échappe aux artistes, comme pour la plupart des gens qui ne savent pas ce qui est en jeu, ou qui se font penser par les autres.

La tradition occidentale de l'artiste rejeté de son vivant est une coutume encore très vivace pour être considérée normale : « Ah, mais tu es en avance sur ton temps ! » (sic). La réalité est que le public est en retard sur son temps présent (à se réfugier dans le passé). Donc, le fait que tout artiste n'est pas reconnu de son vivant par la société dans laquelle il ou elle vit, fait que l'artiste ne s'en soucie pas, puisque c'est une tradition occidentale d'être sourd et aveugle et manquer de sensibilité et d'intelligence d'ouverture d'esprit, même de curiosité

(qui ouvre l'esprit à l'intelligence). L'artiste continue à créer sans s'en soucier. L'artiste ne sait pas qu'il est censuré qu'elle est censurée ; puisque c'est normal !

Mais cet anonymat artistique ne devient plus normal à partir du moment quand tes proches, censés te connaître, voire t'estimer, justifient la censure de tes oeuvres, jugent négativement ton attitude et tes ambitions (sans pour certaines et certains s'en rendre compte. Vraiment ?) et considère ton caractère insupportable, qui n'abdique pas à la réalité (sic) de faire comme les autres, en un mot : « ferme ta gueule et arrête de faire chier ». Tes proches qui répètent exactement ce que les fonctionnaires de la culture t'assènent depuis 1981 : « Votre musique ne correspond pas à notre ligne de programmation », « Le dossier ne remplit pas les conditions d'emploi requis pour obtenir la subvention », « Vous n'avez pas d'association, nous ne pouvons pas vous subventionner », « L'objet des statuts de votre association n'est pas conforme à la demande d'aide à la création », « Vous devez nous déposer un dossier », etc., mais de manière + crue, voire cruelle. Ce sont tes amis qui deviennent tes ennemis les + farouches. Mais comme tu ne te mens pas, tu sais (que ton entourage a été infecté par l'idéologie de la révolution conservatrice).

Des milliers de refus. Est-ce normal ?

Jusqu'à un certain point. 41 ans de carrière. Sans aucune reconnaissance, ni même un quelconque intérêt de ton travail, de ne pas pouvoir le discuter avec les intéressés, alors qu'il fait évoluer enrichir et développer la théorie et la musique occidentale, et + : l'ouverture d'esprit ; en effet, il y a quelque chose qui ne va pas. Les salles de concert sont toujours fermées à ta musique. Les gardiens sont devenus + jeunes que toi. Et, si tu te compares avec tes prédécesseurs notoires qui en ont fait moins ou autant, tout en développant leur travail. Là, comme une gifle, c'est pas niable : la volonté qui t'entoure existe à ce que tu n'existes pas.

On constate que « tout ce merdier humain se répète » : les bêtes ont peur, la peur crée la guerre, la guerre crée la misère d'esprit, à la fin on se dit vouloir sortir de sa bêtise, on en sort, une fois sorties les bêtes ont peur, da capo.

À suivre...

## Notes

\* Purge ? Élimination par la force d'individus politiquement indésirables. Discrimination + Exclusion + Expulsion. Je préfère bien sûr ce mot + proche de la réalité de l'artiste à : La Restauration proposée par le musicologue Makis Solomos.

\*\* « Perversion politique » comme « artiste libre » sont des tautologies. Une politique est toujours perverse pour garder sa domination, un artiste ne peut pas créer d'oeuvre sans liberté. Pour qu'une politique refuse sa domination à rechercher + une entente sociale demande un effort hors du commun. Pour qu'un artiste puisse refuser son asservissement montre le courage nécessaire qui incombe à la création artistique. La création artistique ne se réalise pas dans le confort matériel, mais dans le contexte intense de la vie et de la mort. Faire dans le confort matériel ne produit que des objets décoratifs.

\*\*\* L'ultraviolence policière à détruire les oeuvres et blesser les filles dans les squats (des assauts à 5h du matin par encerclement où nul ne pouvait s'échapper), par exemple, était argumentés de « nettoyage » (des rats de la racaille, sic). Les bâtisses parisiennes à l'abandon étaient réservées aux promoteurs immobiliers.

## OBJECTRICES ?

Anna - La Purge des artistes français ? Mais qui sont-ils ? Il n'y a personne. Que toi. Mathius Shadow-Sky.

Mathius Shadow-Sky - Bien sûr que non. Les musicologues en parlent, bien qu'à mots couverts (que redoutent-ils ?) et citent quelques compositeurs cibles de cette « restauration » pour la musique précontemporaine ou néoclassique qui trouve son idéal synthétisé dans la musique spectrale et, à effacer les autres courants postcontemporains.

Diva - Pourquoi clamer cette « purge » ? Est-ce par tradition de « résistance à l'oppression » de filiation maternelle ?

Mathius Shadow-Sky - Sans doute. Mais il est vrai que le meilleur moyen de me faire taire aurait été de ne pas censurer autant et si longtemps ma musique. Occuper à musiquer, je n'aurais jamais analysé les causes de la censure de ma musique par les politiques de censure culturelle de mon propre pays.

Bea - Pourquoi Mathius Shadow-Sky considérez-vous être plus censuré que les autres ?

Mathius Shadow-Sky - + ? Pourquoi + ? Est-ce une question pour me faire dire que je me fais de fausses idées ? Le fait que ma musique est censurée par toutes les scènes nationales soumises à l'autorité de l'État est un fait. Dans le cas contraire, ma musique serait à l'affiche des grandes salles. Elle ne l'est pas et ne l'a jamais été depuis + de 40 ans. L'histoire de chaque compositeur de ce pays est différente. Chaque compositeur se focalise sur ce qu'il se dit de faire et de dire. Généralement, les artistes ne prennent pas leurs positions dans le débat politique (qui n'est pas un débat, mais l'imposition inacceptable de leur soumission).

//

## QUELLES SONT LES CONSÉQUENCES DE CETTE PURGE D'1/2 SIÈCLE DES ARTISTES FRANÇAIS ?

La première conséquence est : LA MÉDIOCRATIE. Qu'est-ce que la médiocratie ? Le pouvoir de soi exercé par sa médiocrité. Le pouvoir de décision de chacune et chacun agit par manque de discernement avec le refus de ce discernement qui est agit par sa conviction. La conviction est le canal de passage du triomphe de la bêtise (l'inconscience est le canal de passage de l'idiotie). La médiocratie est la conséquence sociale de la dégradation de l'intelligence (= habilité à comprendre) et de la sensibilité (habilité à percevoir le réel). Cette médiocratie, qui envahit nos comportements depuis 1/2 siècle, ne s'oppose pas à la méritocratie. La méritocratie est le complément de la médiocratie, car le mérite revient toujours à la médiocrité, c'est-à-dire à celles et ceux en manque de reconnaissance sociale qui agissent durant leur vie à tout faire pour recevoir cette reconnaissance sociale tout en faisant croire qu'ils et elles agissent pour le bien de l'humanité. La médiocratie se réalise par le déni de la réalité ou le refus d'agir sa conscience à agir au détriment des autres pour son confort personnel. La médiocratie se déclenche par la peur et par la peur de manquer, ce en société (ce qui est paradoxal, car les sociétés existent pour prendre soin les unes des autres). Ces peurs agissent des conséquences dommageables pour l'esprit humain, dommages qui se réalisent par favoriser les décisions qui nuisent à l'ensemble de l'espèce.

Les arts (pas les animations, ni les décorations, ni les propagandes) ont la fonction sociale d'empêcher la décadence de l'humanité. Quand les arts sont corrompus, cette décadence s'accélère. La peur prend le pouvoir sur les êtres humains qui dès lors agissent à leur propre dégradation. Chasser les arts de la cité provoque la dégénérescence de l'espèce.

## BONUS

Entrevue,  
preuve de la créativité, qu'une génération entre 1970 et 2030 n'aura jamais connue.

### QU'EST-CE QUI NOUS RESTE AU XXIE SIÈCLE À DÉCOUVRIR ET EXPLORER DANS LA MUSIQUE ?

MAX - Après toutes les tendances musicales traversées au XXe siècle, qu'est-ce qui nous reste au XXIe siècle à découvrir et explorer ?

Mathius Shadow-Sky - Eh bien, ce qui nous reste à faire, c'est approfondir ce qui n'a qu'été effleuré. En effet, à passer trop vite, on effleure comme un zapping qui a soif de connaître la palette des possibles pour pouvoir choisir son programme. Un fait remarquable par exemple ; les instruments de la musique spatiale restent encore très primaires pour exploiter des différenciations chorésoniques en temps réel. Faut bricoler, faut adapter, le jeu n'est pas facilité. D'ailleurs, je ne comprends pas, comment en une 40taine d'années de recherche instrumentale, rien d'intéressant n'est apparu de toutes les institutions payées par l'argent public censées inventer de nouveaux instruments de musique : le bilan est vraiment médiocre. Pendant la dernière décennie du XXe siècle, l'excitation était à son comble concernant les nouvelles perspectives instrumentales audio-MIDI et, au XXIe siècle ? Rien. La synthèse par modulation de fréquence a été abandonnée des fabricants au lieu d'être développée, la synthèse par modélisation si prometteuse ne reproduit que des instruments de musique historique, les accès de contrôles MIDI n'ont pas évolué depuis 1983, certains ont même été abandonnés, une vraie hécatombe ! Je bricole toujours avec des outils + ou - appropriés inappropriés. Merde, pour moi ça fait 40 années de bricolage !

M - Je comprends que pour découvrir d'autres musiques, il faut pour ça d'autres instruments de musique.

MS - Tout à fait ! De nouveaux synthétiseurs seraient les bienvenus. Instrumentaliser les générateurs de trajectoires spatiales serait bienvenu. Mais non, il n'y a rien ! J'ai pensé aussi, après avoir révélé les champs scalaires nonoctavants, à des synthétiseurs d'harmonies pour jouer leurs polymétamorphoses, indépendantes des sons instrumentaux joués (comme pour les spatialisateurs), mais non, il n'y a personne pour faire ça. J'utilise encore mon vieux EMS VCS3 qui à presque 50 ans ! [ *Avec le numérique électronique, il semble difficile ou impossible de réaliser des sons « qui grattent » (telles les sonorités du Corticalard de Pierre Henry) alors que l'analogique électronique le réalise sans souci ; ou est-ce la tendance à se taire de produire des sons douçâtres où « le bout des griffes ont été limées par filtrage » dont la musique de film s'en impose et en regorge qui à être la seule majoritairement audible impose son mode d'audition par les outils qu'elle utilise ? Les 2. Le principe du son numérisé électronique défavorise les sons et les fréquences aigus auxquelles le numérique n'accorde que quelques bits insuffisants pour reproduire la forme complète du son : ces quelques bits génèrent le bruit numérique indésirable qui en fin de parcours est filtré. D'où le résultat douçâtre de sa sonorité. ] Pareil pour la guitare électrique : on invente avec ce qu'a donné les années 70 du XXe siècle, pour découvrir de l'inouï d'aujourd'hui ! En attendant, on combine les possibles donnés avec ce qui est donné. Mais ce donné commence à prendre de l'âge ! Les spatialisateurs (générateurs de trajectoires audio) à jouer, je n'en ai rencontré que 2 en 40 ans ! Et encore, ils ne sont pas terminés, mais leurs inventeurs ont abandonné le travail. Ben, je suis le seul à m'intéresser à leur travail, mais je n'ai pas l'argent pour financer leurs travaux. Et les finances publiques s'en foutent. Elles préfèrent gaspiller l'argent public dans des recherches qui n'aboutissent jamais dans des instituts. Drôle d'époque ! Bon, je me plains, je me plains. Mais j'ai quand même réussi quelques exploits avec ces instruments inachevés et bricolés, notamment avec la lampe*



archisonique ! Et maintenant, ce qu'on joue avec Les Guitares Volantes. Il y a aussi le pianomorphe, un instrument à clavier en constante métamorphose qui est une grosse combinatoire entre une trentaine de claviers identifiables et non identifiables mélangés/synthétisés entre eux et à des échelles nonoctaviantes, tel un gros synthétiseur difficile à manipuler par un seul musicien qui joue déjà du clavier (surtout pour les métamorphoses progressives des échelles entre elles en même temps avec les instruments). Ce qui aurait été tout à fait possible avec des pédales de dosage liées par un programme de liaisons. Mais bon, personne pour faire ça, j'ai fait ce que j'ai pu, avec ce qu'il y avait, sans pouvoir y aller jusqu'au bout, par manque de moyen financier pour payer les inventeurs (pas les chercheurs). Et en ce qui concerne l'évolution de l'orchestre, là, c'est un désastre ! Il n'y a pas moyen et il n'existe aucun moyen de faire vivre un orchestre en dehors des schémas classiques ! J'ai pourtant réalisé de nombreuses tentatives, mais tout se fait pour que ça ne se fasse pas ! On vit une étrange époque !

M - Mais les instruments de musique ne créent pas la composition musicale !

MS - Oui, bien sûr :), les instruments de musique sonorisent la musique, rendent l'imagination du compositeur audible. L'évolution des formes de la musique et de la théorie musicale incombe à l'imaginaire du compositeur. Les amorces multiples impulsées par les compositeurs du XXe siècle, dont les touche-à-tout Stockhausen et Xenakis produisant des partitions de l'improvisation à l'ordonnance stricte ont été particulièrement abondantes à expérimenter des formes diverses. Les compositeurs du XXe siècle ont posé une fondation très riche sur laquelle les nouvelles générations pouvaient développer et approfondir ce qui ne pouvait qu'être effleuré à l'époque, tellement il y en avait ! Par exemple, pour la théorie musicale occidentale, fixée depuis 3 siècles, qui a besoin d'évoluer et de se développer pour créer de nouvelles formes, les compositeurs tels Wyschnégradsky et Xenakis ont posé des amorces qui m'ont permis de découvrir les champs scalaires nonoctavians. La nouvelle théorie musicale occidentale qui intègre un nombre impressionnant d'échelles inouïes pour une harmonie élargie et dont les possibilités des transformations scalaires et harmoniques, incluant l'inharmoine et le tonal, sont impressionnantes. Pareil pour les formes de la musique, après l'apport des partitions nonordonnantes, John Cage a ouvert un champ de possible très vaste qui m'a permis de créer la partition-jeu (non stratégique, plutôt dans l'esprit de Lewis Carroll) avec des objets-instruments de musique en orchestre et, avec mon imagination de la découverte protohistorique de la musique des possibles avant notre civilisation pour montrer l'illusion du progrès cru, dont notre espèce occidentale est bien trop convaincue (alors que nous vivons une régression bien perceptible). Une autre forme, celle de la musique des Ephémèrôdes pratique la variation de cellules rythmiques en superposition asynchrone et multiscaire en métamorphose constante, un peu comme l'ébat/ballet de cellules libres dans l'espace liquide de leur existence. Une musique qui attend toujours, depuis 1984 d'être jouée ! Et il y en a tellement d'autres !

M - Comment expliquer cette censure politique de votre musique ?

MS - Les explications sont multiples (et expliquer = déplier, ne donne pas à comprendre la réalité de cette conséquence, elle ne soulage que l'incertitude exprimée par la question). Moi-même, concerné, je n'ai pas la réponse exacte à cette nuisance généralisée envers la musique inventive. Ça ressemble à un brouillard intentionnel qui floute toute démarche à la réalisation de musiques originales, à en devenir irréel ! Les nons viennent de partout, sans être dit, ni affirmés. Même des musiciens. Les mensonges gênés fleurissent et se dérobent. Et il y a ces hauts fonctionnaires de la culture, directeurs des grandes salles de concert et d'opéra, qui se réjouissent à humilier les compositeurs en demande par une rhétorique hypocrite assassine bien entraînée à piéger son interlocuteur dans la dépression des contradictions de l'impossible. J'en ai rencontré quelques-uns de ces assassins par la langue qui n'existent que dans le milieu politique du pouvoir. Ça ressemble être de l'acharnement, à vouloir faire souffrir. Mais pourquoi ? À constater 25 siècles passés, toute l'histoire de notre civilisation est une peine en répétition en perpétuation. La surproduction d'écrits le prouve. Pour écrire, il faut être seul. Nos sociétés occidentales depuis 25 siècles créent la solitude de ses concitoyens. La majorité des artistes-philosophes de notre civilisation occidentale se suicident. C'est qu'il existe bien quelque chose d'invivable qui demeure là invisible à nous

posséder.

M - Vous parlez d'amorces à propos des oeuvres musicales des compositeurs du XXe siècle, pourquoi leurs oeuvres seraient inachevées ?

MS - Ce n'est pas dans leurs oeuvres musicales que les amorces résident, mais dans les intentions d'écriture de la musique. Les compositeurs du XXe siècle se sont contentés d'une seule échelle, bien que certains insistaient à sortir de cette monoscalarité en proposant diverses solutions telles, la microintervalité, le retour à la fraction pour le calcul des intervalles, l'évitement de l'intervalle d'octave qui a la fâcheuse tendance à enfermer toute résolution, la tentative inharmonique qu'on retrouve dans la synthèse par modulation de fréquence, etc. : tout ça, sont des amorces à développer. D'un autre côté, le désir de sortir la musique écrite de l'ordonnance temporelle : la partition classique, avec le curseur temporel de l'horloge en chef, qui a été mécanisée par le séquenceur numérique à la fin du XXe siècle, qui à force de machination a rendu la musique aride, ce par supprimer les surprises qu'elle porte en elle, est un désastre pour la musique. La mécanique qui montre le désir, gouverné par la peur, de perdre le contrôle, alors que le contrôle est déjà perdu, puisque nous nous sommes organisés à être gouvernés par nos machines. Nous sommes en pleine déperdition.

MS - À propos d'amorces, on peut considérer que toute mon oeuvre musicale est une amorce. Pour la raison simple que les moyens présents à leur réalisation sont retirés de mon environnement tangible. Donc, par l'empêchement des réalisations de mes oeuvres, elles demeurent à l'état d'amorces ou des oeuvres inachevées destinées à être développées et réalisées par d'autres que moi des nouvelles générations de réalisateurs de musique pour la musique (pas pour autre chose, telles les bandes-son d'images ! et autres étouffements de la musique).

M - Vous donnez à la musique un sens qui nous semble être perdu pour l'avoir utilisée comme un produit d'accompagnement à partir de la fin du XXe siècle

MS - Oui, je ne m'explique pas cet acharnement politique par l'économique à vouloir plier la musique à un rôle secondaire (de diversion). La musique est l'art de l'entendre pour comprendre par l'audible le fait de vivre. Retirer cette capacité d'entendre pour comprendre par l'audible le vivre révèle la volonté de dégrader l'entendement et le vivant de l'humain, pour de la diversion. Pourquoi ça ? Le scrupule paraît ridicule. Je vous le disais avant, le niveau de notre tendance destructive, rassemblée dans notre civilisation à entretenir la peine, est très élevé et vraiment incompréhensible.

MAX, avril 2020