

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nomnick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Territorios Compositoras

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)



Portrait d'une compositrice

Julie Mansion-Vaquié
Compositrice et MCF Musicologie
Université Côte d'Azur, laboratoire CTEL
<https://soundcloud.com/julie-m-v>
<https://www.facebook.com/julie.mansionvaquie>

Ma formation musicale est assez classique, tournée vers les instruments à vent (flûte baroque, hautbois, basson), et s'est déroulée principalement au Conservatoire de Bordeaux, ville dont je suis originaire. Parallèlement, j'ai entrepris des études en musicologie qui m'ont permis une première prise de contact avec l'esthétique électroacoustique (cours assuré par Christian Eloy). Engagée dans une cotutelle, je suis partie vivre un an au Québec, année pendant laquelle je n'ai pas eu l'occasion de pratiquer d'instruments. A mon retour en France, j'ai commencé par prendre des cours de MAO avec Patrick Mellé au conservatoire puis de composition électroacoustique avec Christian Eloy et Christophe Havel, et plus tard de composition instrumentale avec Jean-Louis Agobet. Dans un premier temps je voyais l'opportunité de m'inscrire en électroacoustique comme une occasion de me former d'un point de vue technique (prise de son, maîtrise du matériel audio, etc.) mais je ne me voyais pas continuer dans cette esthétique, car ce que j'en avais entendu ne me parlait pas. Et pourtant...

L'expérience et l'expérimentation du son m'ont ouvert des contrées inattendues et surtout des possibles inimaginés : un terrain d'expression insolite qui m'a permis une grande liberté et qui, avec le recul, m'ont réellement permis d'exposer des choses personnelles, essentielles et profondes.

Mon doctorat portait sur un champ très différent : les *Popular Music*, champ qui m'a toujours paru sous-étudié, en France du moins. Les liens ne paraissent pas toujours évidents entre l'électroacoustique et ces genres de musique, pourtant la question du son est bien au centre des préoccupations pour l'un comme pour l'autre, ainsi que le lien à la technologie et particulièrement à l'enregistrement.

Quoiqu'il en soit, il existe pour moi une frontière que je ne souhaite pas franchir. Si mes recherches concernent les *Popular Music*, les rapports entre supports (phonographique, scénique), l'interprétation, la performance, les notions de re-création et de création mais aussi plus récemment les rapports du son à l'image, je n'ai jamais voulu être spécialiste du domaine pour lequel je fais de la création. Pour moi, il s'agit de deux mondes différents que je ne désire pas mélanger. Pour préserver ce jardin me permettant une liberté de création sans

réflexes analytiques, pour préserver une certaine spontanéité. Cela n'exclut évidemment pas le travail inhérent à la composition et les questionnements sur la forme, le timbre, le spectre, la morphologie, le montage, le mixage, etc.

Composer devient une nécessité quand j'ai des choses à exprimer, quelque que soit le type de musique. Pendant longtemps j'ai fait une différence entre mes compositions "contemporaines savantes" (acousmatique, pièce mixte, pièce instrumentale...) et la musique que j'ai l'habitude de nommer "ambient", qui se rapproche, par certains aspects, des codes de la musique tonale et qui utilise des procédés de production de musique électronique. Aujourd'hui, je considère ces expériences musicales comme un tout qui vient enrichir les différentes œuvres et les modes de composition. Probablement ce qui a décomplexé cette approche est le rapport à l'image animée (tous genres confondus) via une pratique de composition à l'image pour des courts-métrages narratifs non-expérimentaux¹. Mon expérience de professeur de sound-design au sein d'une école m'a permis la rencontre avec le milieu du court-métrage et la mise en place d'une collaboration entre mes étudiants et une association de cinéma à Bordeaux. Les liens entre musique électroacoustique et sound-design sont assez évidents d'une certaine manière : la pensée de la prise de son, de sa transformation et de l'imaginaire dans le but de créer des sons qui soient le plus réels possible ou qui en aient la saveur (je pense ici à des mondes ou des créatures imaginaires par exemple).

La première expérience de video-musique est une collaboration fructueuse avec Krunoslav Pticar (*Phare Away*- 2011) avec lequel l'entente esthétique et imaginaire était très forte. Entente assez rare qui m'a poussée à réaliser mes propres vidéos dans le cadre expérimental² : *Muldumarec 2.0* (2018), *Hathor's Mirror* (2019) et *OXO* (2020). Ce travail de l'image m'a permis d'une certaine façon d'ajouter une couche d'abstraction supplémentaire, même si ce qui est montré peut paraître très concret.

¹ Comme par exemple, « Année 1 » de Yann Branov.

² J'ai réalisé d'autres vidéos dans une esthétique "ambient" sur des formats sans paroles (ex. *Muldumarec* – 2017 ; *Yours* – 2019), sous ce même format pour d'autres réalisateurs (ex. *Free the Beast*, Clément Garritey – 2017).



Illustration 1 : affiches des vidéos-musique *OXO* (2020-VM) et *Hathor's Mirror* (2019-VM)

La création d'une vidéo-musique tourne toujours autour d'une idée visuelle. Si je prends l'exemple de *OXO*, mon intention était d'utiliser des images macro et particulièrement les éléments liquides, des bulles notamment et du feu ou des flammes, je souhaitais avoir une couleur bleue prédominante et une animation en stop-motion que j'avais expérimentée pour la vidéo *Kao Nashi* (2019). Pour les deux dernières pièces j'ai travaillé avec deux chefs opérateurs (Arnaud Trapani et Antoine Haineur) qui m'ont permis d'obtenir les images que je souhaitais. Une fois les images tournées, je réalise le montage vidéo de la même

façon que mes pièces musicales. D'ailleurs, la démarche de création d'images est finalement assez proche de la démarche de création sonore (découpage, montage, effets, étalonnage...). Une fois la vidéo terminée, je m'en empare et je compose la musique correspondante. En réalité, je crois que le travail sur les images précédent a déjà permis, inconsciemment ou non, d'avoir des idées sonores et musicales sur le résultat global, même si, une fois la vidéo terminée, la musique correspondante n'est pas une évidence.

Dans le cas de courts-métrages de forme « clip » avec une musique ambient comme *Yours* (2019-CM), la démarche est souvent inversée : je compose souvent d'abord la musique puis je monte la vidéo. Ce type de musique possède un potentiel émotionnel très différent des musiques électroacoustiques, et est d'ailleurs une expression nécessaire pour moi dans un registre tout à fait différent des pièces appartenant à un genre "savant". Je n'y exprime pas tout à fait la même chose. En termes de composition, il s'agit d'un processus assez long pour arriver au résultat final, mais il est nécessaire qu'une bonne partie du déroulement mélodico-harmonique soit présent dès le début.



Illustration 2 : affiche du court-métrage *Yours* (2019-CM)

De manière générale, je raconte toujours une histoire dans mes compositions...et j'aime ne pas trop en dire pour laisser à l'auditeur la possibilité de se l'approprier, de voyager, de ressentir. Le partage d'une émotion est plus important pour moi que celui du concept. Ce dernier est contenu dans l'œuvre mais ne doit pas être au premier plan. Ainsi, même si les images lors de la composition sont pour moi précises, une part de mystère doit être gardée pour que l'imaginaire de chacun puisse s'épanouir. L'essentiel étant que l'idée

globale, les ressentis soient efficaces pour les auditeurs. Ce qui, jusqu'à présent dans les retours que j'ai pu avoir, fonctionne.

Le choix des thèmes peut faire référence à diverses mythologies comme la mythologie persane (*Sîmorgh*-2012, PE), chinoise (*Pangu*-2013, PM), nordique (*Le Mythe de K*-2014, PE), égyptienne (*Hathor's Mirror*-2019, VM), bretonne (*La danse du Korrigan*-2013, PI). Mythes ou figures mythologiques qui sont souvent revisités, ré-interprétés librement. Par exemple, Hathor, déesse égyptienne de la danse et de la création artistique (entre autres) possède aussi un côté sombre et dangereux (Sekhmet). Ce qui m'intéressait ici, était d'exploiter le concept de dualité, présent en chacun de nous. D'autres pièces traitent de cosmologie à l'instar de *Chionosphéréphilis* (2011-PE) dans laquelle la métaphore de la boule à neige comme galaxie est utilisée comme métaphore de la place qu'occupe l'humain dans l'infini de l'univers ; de la place de l'humain face à la technologie (*A.I.* – 2015, PM), du doute existentiel (*Pyrrhonisme*-2012, PE), ou sont liés à des cycles naturels et philosophiques comme *Palingénésie* (2017, PE). La pièce *Solaris* (2016-PE) possède un statut un peu particulier, car il s'agit d'une commande d'Audior³ dont le thème était une catastrophe. Thème qui m'a tout de suite parlé. *Solaris* projette une déferlante d'éruptions solaires sur la Terre perturbant l'ensemble des installations électriques, mais aussi les êtres vivants. Ainsi, cette pièce est construite sur des allers-retours entre l'espace et la Terre.

La construction des pièces électroacoustiques se base en premier lieu sur la préparation de matériau sonore via des prises de son mais aussi l'utilisation de sons synthétiques divers. Souvent cette opération se répète quand je change de parties structurales. Il arrive fréquemment que je ré-enregistre des sons manquants ou que je retourne chercher des sons dans diverses banques créées auparavant. Les sons utilisés peuvent avoir toutes sortes de provenance et de fonctions inhérentes que je détourne souvent, mais qui parfois sont efficaces (à l'instar des woosh par exemple, des sons de sound design de manière générale très cinématographiques). Une fois que j'ai sélectionné un son (concret ou synthétique), je le triture, lui ajoute des effets, le découpe jusqu'à ce qu'il me plaise et corresponde à ce que je veux entendre. Une pièce électroacoustique me demande souvent plusieurs sessions pour des parties différentes. Ainsi je commence la pièce sur une session du logiciel, puis continue ou travaille en parallèle sur une autre session qui représente une autre partie. Le montage final s'effectue souvent sur la première session ouverte. Quand le montage d'une partie est terminé (placements, effets et mixage des volumes) vient la phase de spatialisation sonore des différentes pistes pendant laquelle je choisis le mouvement des sons piste par piste. En termes de contenus sonores, je suis attentive particulièrement attentive à l'équilibre du spectre sonore, la gestion des basses et infrabasses que j'affectionne mais aussi des aigus et suraigus.

La forme d'une pièce est toujours un travail de réflexion important. J'aime me laisser des possibilités de changer de plan en live via des ruptures importantes tout en ayant une pièce qui soit optimale en stéréo sur un système audio ou sur

³ "Catastrophe", Audior, Obs modern electroacoustics, 2016.

un casque. De la même façon, il existe toujours un fil rouge sonore plus ou moins perceptible d'emblée qui assure la cohérence de la pièce.

On me fait régulièrement des remarques sur l'utilisation de la voix dans un grand nombre de pièce, matériau ayant un statut particulier dans la musique électroacoustique. Pour moi la voix amène une part d'organique, mais aussi une certaine familiarité ou proximité. Il est rare que j'utilise une voix dont on comprenne le sens de mots prononcés, quand il y a des mots..., elle peut être chuchotée, criée, parlée, chantée... il s'agit d'une présence. Elle symbolise aussi une certaine plénitude dans certaines pièces. J'affectionne aussi les sons de battements de cœur et de respiration.

Dans le cadre de mes études au conservatoire de Bordeaux, j'ai eu l'opportunité de réaliser une installation qui me tenait à cœur : des tableaux sonores. La démarche proposée était de présenter une musique en lien avec une œuvre picturale. Ce lien ne doit pas être compris comme l'illustration de l'un par l'autre, mais plutôt comme une symbiose. Se perdre dans l'observation guidée par le son, s'abandonner aux sons au cœur du visuel. Le temps d'une musique pour le temps d'une contemplation. Ainsi, cette installation, appelée *Introspection* propose quatre univers sonores et picturaux sur le thème de l'introspection liant l'intime, le rêve voire le cauchemar. L'installation se doit d'être en lien avec le thème, ainsi il est nécessaire d'isoler au maximum l'auditeur. D'un point de vue logistique cela se traduit par l'utilisation d'un casque par œuvre. Auteure de ces tableaux en acryliques sur carton, certains ont été réalisés avant la musique, d'autres en parallèle. Cette installation, qui possède une version vidéo, a été présentée deux fois à Bordeaux et fait suite à une première expérience du même type dans le cadre de mon diplôme de MAO. Sur le même principe, l'œuvre s'appelait *Narcisse*, et le tableau comportait logiquement en son centre un miroir.

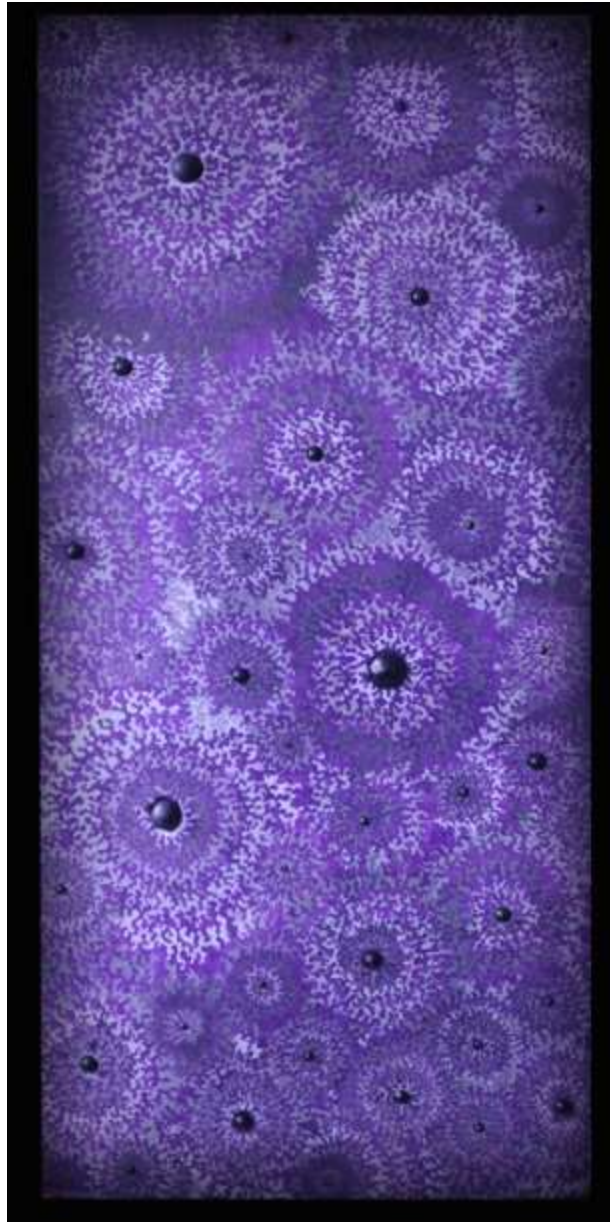


Illustration 3 : Photographie du tableau 3 de l'installation *Introspection*

Issue de la composition électroacoustique, bien qu'instrumentiste, je me suis rapprochée des pièces mixtes dans un mélange de contrainte et d'appréhension de la composition instrumentale. Le temps réel ne m'intéresse pas pour des raisons principalement esthétiques ainsi que l'assujétissement à l'événement instrumental. S'ajoute à celles-ci des contraintes techniques et technologiques que je juge trop importantes pour une expression créative durable. Ainsi, mes compositions mixtes utilisent une "bande". Ce que je trouve intéressant dans ce type de pièce est la phase exploratoire de l'instrument (ou le cas échéant des instruments), mais aussi souvent la relation créée avec l'instrumentiste, quand on a la chance de pouvoir le faire. Ainsi, au-delà des techniques de jeu, des modes d'émissions et de productions du son, d'appréhension de l'instrument, des phases de recherches sonores, l'ouverture de l'instrumentiste à une

démarche créative et d'investigation est très enrichissante et plaisante pour le compositeur.

Dans un premier temps, ces phases de recherches sont indispensables et nécessitent pour moi des enregistrements, car j'aime utiliser des sons issus des instruments pour lesquels je compose. Soit dans un but de brouillage des repères (*A.I.*- 2015, basson), soit dans une logique de cohérence sonore (*Pangu*-2013, 3 percussions). Une des complexités de ce genre de pièce est l'équilibre à trouver entre électroacoustique et instruments, l'autre, plus triviale est celle de la réalisation de la partition.

A.I.
Part 5 Julie Mansion-Vaquié

♩ = 60

Bassoon

EA

Bsn.

EA

Bsn.

EA

EA

©JMV 2015

Illustration 4 : Extrait de la partition *A.I. partie 5* (dernière partie)

Pour moi, l'acousmonium, pratique française, permet la projection sonore sur un orchestre de haut-parleurs d'une œuvre d'abord pensée pour un format stéréo. Bien que je prévoie souvent des possibilités de jeu de plan lors de la composition, en particulier grâce à des ruptures (parfois radicales), je suis un peu partagée sur la pratique du concert. Dans des conditions optimales pour le compositeur qui soit lui-même interprète (ou plutôt intrapète⁴) de sa pièce, il faudrait connaître le mieux possible l'acousmonium (soit l'instrument) sur lequel on joue ainsi que le lieu. Même si dans la pratique, il existe une possibilité de faire des répétitions, elles sont souvent trop courtes pour maîtriser vraiment le rendu final, surtout sur des grandes installations. Si les conditions sont bonnes, le concert est une expérience vraiment intense pour le compositeur, mais l'inverse peut aussi être tout à fait frustrant. Finalement, je préfère jouer sur de petits acousmoniums qui permettent dans les conditions de répétitions et de concert qui sont la norme à l'époque actuelle, de réaliser au mieux sa performance. Actuellement, se multiplie la démarche d'interprétation des musiques électroacoustiques, question qui s'est posée suite à la disparition de certains compositeurs. Cette pratique devrait nous pousser, nous compositeur de musique électroacoustique et vidéo-musique, à expliquer et laisser des traces de nos volontés de projection et de spatialisation. Car en effet, parfois je préfère laisser l'interprétation d'une de mes pièces à un interprète qui connaît bien l'acousmonium et l'œuvre, que la diffuser moi-même si je trouve que les conditions de ne sont pas réunies pour le faire (temps de répétition, matériel et sa réaction à l'acoustique du lieu).

Dernièrement, il m'a été donnée de jouer des pièces dans des lieux très divers et en particulier en plein air (parc de Chapultepec à Mexico). Circonstance que je trouve très intéressante. Par ailleurs, je pense que les musiques électroacoustiques doivent sortir des salles de concert plus souvent et être jouée plus régulièrement, même sur de petits systèmes pour une diffusion auprès d'un public plus large. Il me semble que dans les pratiques cinématographiques actuelles et dans les productions audiovisuelles plus généralement, l'accentuation du sonore parfois expérimental est une occasion pour les musiques électroacoustiques de trouver un nouveau public.

⁴ Cette notion d'intrapète a été développée dans ma thèse (*Le passage sur scène, vers une re-création musicale ? L'exemple du groupe Noir Désir*). L'idée de ce concept est de considérer qu'il n'existe pas d'intermédiaire, comme c'est le cas dans l'interprétation, entre le compositeur et le public lors de la performance de l'œuvre.