



Beatriz Ferreyra,
compositrice de musique acousmatique.

Mathilde Dubesset et Florence Rochefort



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/3491>
DOI : 10.4000/clio.3491
ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007
Pagination : 199-215
ISBN : 978-2-85816-900-9
ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Mathilde Dubesset et Florence Rochefort, « Beatriz Ferreyra, », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/3491> ; DOI : 10.4000/clio.3491

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

Beatriz Ferreyra,

compositrice de musique acousmatique¹.

Mathilde Dubesset et Florence Rochefort

Entretien à Paris, le 15 décembre 2006, avec Beatriz Ferreyra, compositrice de musique acousmatique. Cette musicienne, née en 1937 à Cordoba en Argentine, s'est installée en France en 1961 et a rapidement été en contact avec la recherche musicale expérimentale autour des travaux de Pierre Schaeffer, le célèbre inventeur de la musique concrète. Elle compose depuis 1967 et jouit aujourd'hui d'une reconnaissance internationale². Nous la remercions vivement de s'être prêtée très simplement au jeu des questions de Mathilde Dubesset et Florence Rochefort, à propos de son parcours et de sa musique³.

- 1 *CLIO* : Comment définiriez-vous votre métier de compositrice ?
- 2 B.F. : Je me définis comme un musicien de musique acousmatique.
- 3 La notion d'acousmates vient de Pythagore, une des références de Pierre Schaeffer. Pythagore donnait son enseignement derrière un voile pour qu'on le ne voie pas mais qu'on entende ce qu'il disait. La musique acousmatique, c'est la même chose : on ne voit rien, on entend ce qui se passe à travers les haut-parleurs. Généralement les gens restent un tout petit peu interdits, ils se disent : "oui, mais il n'y a pas d'interprètes". Je leur réponds : "Quand vous écoutez la radio, vous n'avez pas d'interprètes et quand vous écoutez la musique dans votre salon, vous n'avez pas l'orchestre, alors quel est le problème ?". Nous avons avec la musique une relation uniquement d'écoute. Le compositeur acousmatique est son propre interprète, il travaille sur un support, des bandes magnétiques, sur ordinateur. L'outil change mais la musique ne change pas. L'idée même de la musique acousmatique ne change pas.
- 4 Pour faire écouter nos musiques, nous avons le concert. Comme les fondateurs de cette musique, qui "jouent" leurs pièces en concert, arrivent à un certain âge, Denis Dufour a eu l'idée de proposer des interprètes. Mais ça pose beaucoup de problèmes. Je préfère le nom de spatialisateur ou de projection sonore parce que les interprètes se

donnent la liberté “d’interpréter” la musique, c’est-à-dire de changer sa dynamique, son espace, etc. Or en musique électro-acoustique, la dynamique par exemple est fondamentale et si on la change, on change la pièce. Un interprète fait jouer sa sensibilité et quelquefois il « bousille » complètement la pièce. Par contre, l’idée de spatialisation, c’est complètement différent. Quelqu’un va mettre en espace une musique qui est en stéréo ou en multipistes, la projeter dans un espace déterminé par un nombre défini de hautparleurs. Les intentions ne sont pas du tout les mêmes.

- 5 Pierre Schaeffer a aussi parlé de musique concrète. Il l’a définie par rapport à la musique instrumentale abstraite, parce qu’on travaillait le son comme une matière. C’était aussi une appellation contre la musique électronique de l’époque, qui suivait un peu la musique instrumentale, les notes, les hauteurs... une continuation de l’orchestre. Nous considérons la musique d’un autre point de vue. On l’a appelée plus tard “électro-acoustique”, mais quand Jean-Michel Jarre, qui avait été élève de Schaeffer, a commencé à faire sa musique populaire électronique en l’appelant électro-acoustique, on l’a changée encore en musique acousmatique.
- 6 *CLIO : Quelle est votre particularité dans ce champ de la musique contemporaine ?*
- 7 B.F. : Ma particularité ? Être une femme, argentine... et quoi d’autre encore ? Ce n’est pas à moi de le dire, je ne m’en rends pas compte.
- 8 *CLIO : Peut être faut-il poser la question de votre filiation avec Pierre Schaeffer⁴ ?*
- 9 B.F. : Pierre Schaeffer n’a pas donné de technique de composition mais tout un ensemble d’idées sur le son et la façon dont on l’entend. Il a changé complètement le point de vue qui était toujours axé sur un code de hauteur, de rythme et de durée, analysé à partir des instruments. Lui a changé ce code-là qui existe depuis des millénaires. Il a introduit des notions de morphologie : comment le son existe en dehors d’une source quelconque, quelles formes il a, comment il attaque, comme il chute, comment il évolue, s’il est haché, continu, discontinu. Il a fait un livre de plus de 600 pages, le *Traité des Objets Musicaux⁵*, sur ce monde de la Morphologie/Typologie du son, sur ce qui peut en changer la perception et aussi la musique. Je me suis appuyée là-dessus évidemment parce que j’ai travaillé à partir de 1963
- 10 pendant deux ans avec lui directement, dans un groupe qu’on avait baptisé “Groupe Solfège” en rigolant, avec Henri Chiarucci, un physicien, Guy Reibel, un ingénieur qui débutait comme compositeur, et Simone Rist, une chanteuse, actuellement metteur en scène de théâtre. On avait comme chef de groupe Bernard Baschet, inventeur avec son frère des instruments de musique Baschet, qui dirigeait à l’époque le Groupe de Recherche Musicale (GRM) créé en 1958 et faisant partie du service de la Recherche de la Radio Télévision Française (RTF).
- 11 *CLIO : Qu’est ce qui vous a déterminé à devenir musicienne et puis compositrice ?*

- 12 B.F. : Le hasard, le hasard total. J'écoutais de la musique, je jouais du piano, comme toute ma famille argentine d'ailleurs, je dessinais aussi depuis que j'étais gosse et je pensais au dessin surtout. J'avais 17-18 ans quand j'ai essayé de rester aux Etats-Unis pour apprendre le dessin industriel et travailler là-bas dans le dessin, mais je n'ai pas pu rester. J'ai attendu la majorité, en Argentine c'était 22 ans pour les femmes, et, en 1961, je suis partie avec des amis en Europe, en principe pour un mois, mais avec l'idée d'y rester, ce que j'ai fait pendant 45 ans ! Au début, j'ai cherché à vivre comme dessinatrice, je voulais faire du dessin industriel pour gagner ma vie et dessiner à côté. J'ai fait ça pendant un an. Puis la deuxième année, la vie était dure et une amie m'a dit : "pourquoi tu n'essayes pas quelque chose dans la musique ?". C'était Sylvia Baron Supervielle, une poète aujourd'hui très connue. Je lui ai dit : "mais qu'est ce que tu veux que je fasse, je ne serai jamais pianiste à mon âge et la composition je n'y comprends rien, mais rien... le temps, la durée, pour moi, c'était un mystère total". Elle m'a dit : "essaye quand même, on ne sait jamais !". Alors j'ai pris des cours avec Nadia Boulanger, j'ai fait un peu d'harmonie, mais c'était encore très flou. Mon idée, c'était de faire du jazz, de faire ma vie en jouant du piano de minuit à cinq heures du matin avec un clope à la bouche et un verre de Vodka sur le piano ; c'était pour moi le summum de la beauté, c'était génial !
- 13 Nadia Boulanger m'a appris une chose essentielle : à travailler. Je n'ai pas appris grand chose en harmonie, mais par contre j'ai appris à pousser au bout ce que je faisais, jusqu'à obtenir ce que je voulais. C'était quelqu'un de très intègre. Il y a des gens qui m'ont dit : "oui, mais elle ne nous laissait pas composer comme on voulait". Et en même temps, ce n'était pas tout à fait vrai. Quand Piazzola travaillait avec elle, Nadia lui a dit : "au lieu de faire de la musique savante, faites du tango. Vous êtes fait pour ça". Elle voyait ce qui se passait. Nadia était extraordinaire et très étonnante. Elle était très exigeante ; elle avait raison d'ailleurs. Je lui demandais : "mais pourquoi faut-il savoir toutes ces règles ?". " Ce sont les règles de l'écriture, il faut que vous écoutiez dans votre tête, il faut que l'oreille se fasse". E je lui demandais pourquoi ne pas désharmoniser. Elle disait : "pourquoi pas, mais dans les règles !". Un jour, je lui ai apporté un exercice complètement « bordélique » avec des quintes et des octaves partout, mais ça sonnait très bien. Elle a dit : "je ne sais pas comment vous vous y êtes prise, ça sonne très bien, mais il doit y avoir une erreur quelque part". Elle a commencé à chercher et elle a trouvé ! C'était en 1962, chez elle, rue Balu où elle donnait ses cours et où il y a une plaque aujourd'hui. Elle était très âgée déjà. Elle entendait tout. Elle était extraordinaire. Un jour, je lui ai demandé pourquoi elle ne composait pas. Elle m'a répondu : "parce que ma soeur composait très bien, je ne vois pas pourquoi je composerais aussi".
- 14 *CLIO : Et vous, comment avez-vous rencontré la musique électro-acoustique ?*
- 15 B.F. : Un jour, en rentrant d'Argentine, j'avais rendez-vous avec un copain compositeur, Edgardo Canton, qui m'a dit "on peut dîner ensemble, mais j'ai un concert avant, est-ce que ça te dérange si on dîne après ?". J'ai

répondu : “mais est-ce que tu joues une pièce à toi, est-ce que je peux venir ?” et j’y suis allée. Je pensais que c’était une pièce instrumentale et je me suis trouvée devant le Concert collectif de Schaeffer. Alors, devant toutes les possibilités inouïes que proposait cette nouvelle musique, Nadia Boulanger, le dessin, les projets,... tout ce monde a volé ! et je suis entrée comme assistante, enfin... j’ai poussé Canton à me faire entrer. Il fallait absolument que je fasse ça et il m’a fait entrer au GRM comme assistante de compositeur, emploi qui n’existait pas. J’ai tournicoté pendant deux mois, mais il m’a appris à couper la bande, et des tas de trucs. Schaeffer a proposé un stage de deux mois et, à la fin, on m’a prise pour travailler sur les sons du Traité. Pour construire un vocabulaire pour tel type de caractéristique du son, on devait chercher des sons, les analyser, et vérifier si les hypothèses de Schaeffer tenaient debout. On a abouti au fameux solfège de musique concrète. Il démolissait beaucoup d’idées reçues, sur la physique, sur l’acoustique, sur la recherche fondamentale par exemple. On a fait, entre autres, des expériences très poussées sur la fondamentale d’un son instrumental où on l’a filtré complètement dans les graves, dans le médium, dans l’aigu, pour démolir la vieille notion de timbre instrumental. C’était de l’expérimentation pure⁶

- 16 Quand j’ai commencé à composer, le problème pour moi était que j’avais beaucoup de mal à mettre des sons ensemble parce que depuis deux ou trois ans j’avais habitude de les entendre séparés. Alors j’avais une technique : écouter tous les sons en même temps pour me nettoyer l’oreille. On peut passer du bruit à la musique et aussi ne pas faire de musique avec les instruments ; on peut aussi faire n’importe quoi. Après le GRM, j’ai commencé un long cheminement de surprises, de découvertes, d’horreurs aussi ! À l’époque, c’était physiquement très dur parce qu’on était tout le temps debout. Par moments j’avais très mal au dos, aux jambes. C’était pénible, couper la bande, mettre des amorces, faire les raccords, tout ça c’était une coordination difficile, calculer, repartir en arrière, couper là où il fallait. Cela a disparu avec l’ordinateur. La belle chose, c’était qu’on pouvait manipuler les sons et les transformer comme on voulait manuellement. Ce n’était pas rigide et chacun avait sa manière de travailler les sons, c’était très personnel. Avec les bandes magnétiques on pouvait transformer le sonore : taper sur les têtes de lectures, accélérer la bande manuellement par exemple, des choses que je continue à faire. C’était comme une sculpture, on fabriquait les sons, on sculptait les sons, on leur redonnait de la rondeur, on les mélangeait, on les aplatissait, c’était un travail sur un matériau premier. Maintenant les jeunes travaillent différemment, ils mettent un son et ils laissent le programme les transformer. Moi je préfère les faire moi-même, je préfère être l’auteur de mes sons plutôt que ce soit l’ingénieur du logiciel qui fasse ma musique. Mais comment les mettre ensemble et faire de la musique avec ? C’est là que le problème commençait à devenir plus épineux, parce qu’on peut faire n’importe quoi. Il y a même des pièces magnifiquement bien faites où il n’y a pas un gramme de musique.

- 17 *CLIO : Qu'est-ce qui fait dire qu'il y a de la musique ou qu'il n'y en a pas ?*
- 18 B.F. : C'est ça le problème, il n'y a pas de définition, toutes les définitions sont bancales. Sachant que l'art en général est non-verbal, il permet de transmettre quelque chose d'impondérable à travers l'objet qui peut être la musique, le dessin, la peinture, l'architecture. C'est une façon de se mettre en communication avec quelqu'un d'autre. Je pense que le compositeur se met dans une situation de non-pensée, de non-rationalité : sentir en lui ce qui se passe, comment les sons se transforment, comment suivre le son comme un prédateur suit sa proie, suivre peut être quelque chose d'intuitif, une espèce de sensation, quelque chose de très profond à l'intérieur de l'être humain. Si on est suffisamment honnête avec ça, on risque de faire sentir à l'autre quelque chose de semblable. Il y a une émotion qui passe, une histoire, un sens, une profondeur ; quelque chose qui peut faire bouger, sentir à l'autre ce que l'on ressent, même si c'est différent. Les logiciels sont des outils, mais je ne m'appuie pas dessus, je m'en sers avec réserve. Il y a des sons qui peuvent être magnifiques pour quelqu'un, mais si je ne les ressens pas, je n'en veux pas dans ma musique. Il y a aussi toute la partie technique dont il faut tenir compte. Certains font de la musique très dure, mais les gens, dans l'ensemble, n'aiment pas être brutalisés comme ça. On n'a pas besoin de donner des coups de poing à la figure du public. Certaines musiques ne sont que des idées techniques, il n'y a rien derrière. Je leur pose la question : "qu'est ce que tu veux dire, qu'est ce tu veux faire sentir à l'autre ? On s'en fout de la technologie pure !". Beaucoup de jeunes, au début, confondent la représentation du son à l'écran et le son lui-même. Ils confondent les traces et le son. Avant on travaillait sur bande, on entendait et on ne voyait rien. Avec l'ordinateur, on voit une trace. Les jeunes sont parfois hypnotisés par le visuel à tel point qu'ils entendent mal la musique.
- 19 Je me suis fait un schéma : une espèce de sphère, traversée de rayons avec les caractéristiques de tout ce qui concerne les sons : polyphonie, grave, vitesses, intensités, discontinu, attaques, variations, allures, forme, etc. et chaque caractéristique peut se mettre en contact avec d'autres au centre de la sphère où tout va se combiner. J'ai fait une boule hérissée de tout ce qui me passe par la tête, tout le vocabulaire de Schaeffer et toutes les descriptions du sonore qu'on peut trouver dans le monde musical. Ce point central est l'endroit où se nouent les relations structurelles à travers les différentes articulations : un son "itératif", (son discontinu, haché) pour employer un terme schaefférien, se transformant en une trame dans une polyphonie, par exemple. On peut faire tous les passages qu'on veut, il y a d'innombrables possibilités à travers quatre articulations de base : collage (coupure), mélange (mixage), transformation et silence : est-ce qu'on va superposer, mixer, transformer, couper, introduire du silence ? Pour ma première musique en 1967 que je devais faire en 4 pistes, ça été horrible. Je devais travailler dans un studio où je devenais folle furieuse. Au départ je ne savais rien, je suivais les sons, ça a toujours été très dur. À l'époque, il n'y avait qu'un seul studio à Paris, il fallait s'inscrire, on travaillait par tranches. Quand le Groupe de Musique

Expérimentale de Bourges (GMEB actuellement IMEB⁷) m'a accueillie, j'ai travaillé jour et nuit pour *Siesta Blanca* en deux fois, deux fois dix jours. C'était très court et terrifiant.

20 CLIO : *Les années 1960 ont-elles ouvert de nouvelles possibilités ?*

21 B.F. : J'ai toujours eu beaucoup de chances dans ma vie. Quand je regarde en arrière, c'est comme si quelque chose m'avait poussée à faire ceci et cela. Au fond, je n'ai jamais été carriériste, je n'ai jamais fait ma carrière, elle s'est faite toute seule. Je suis partie du GRM en 1970, en claquant la porte sans rien, sans studio où travailler. Il y a eu le groupe de Bourges qui m'a tout de suite invitée à composer et puis j'ai monté mon propre studio. J'ai commencé à avoir un Revox puis deux autres et un ami argentin m'a fait une petite boîte de coordination. J'habitais près de la tour Eiffel avec des interférences incroyables. J'ai récupéré des vieux magnétophones Ampex, gros comme des machines à laver !

22 CLIO : *Quelles étaient, quelles sont vos sources d'inspiration ?*

23 B.F. : Je travaille à partir de sensations, de perceptions, de sentiments. Je vois la musique en couleur, avec des formes fixes et mouvantes, comme des tableaux statiques et dynamiques en même temps et je cherche un son qui coïncide avec ma vision. Le son me mène par le bout du nez. Quand j'ai voulu faire une pièce sur Miles Davis, ça m'a demandé un travail de chien pour effacer le jazz de ma tête, et isoler le son de sa trompette. Beaucoup de pièces sont des commandes. On m'a demandé quelque chose pour une soirée tango à Berlin. J'ai fait la pièce en partie avec des bruits de bouche. Pour *Un point infini*, j'avais envie de faire quelque chose de léger, de tenu comme sur un fil, avec une coloration cristalline, bleue, transparente comme du verre, aiguë. J'ai enregistré la violoniste polonaise Véronica Kadlubkiewich chez moi. Au début, je lui ai demandé des sons bien déterminés, puis j'ai compris qu'il fallait la laisser jouer à sa façon. Finalement j'ai fait autre chose, j'ai enregistré ses gammes et j'ai fait une musique à partir de ses sons. La morphologie, la sonorité, ses sons, son jeu m'ont emmenée ailleurs.

24 CLIO : *Dans vos compositions, quelle est la part des voix humaines ?*

25 B.F. : La première que j'ai faite avec des voix, c'était avec la voix d'une nièce que j'ai enregistrée *a capella* à la maison pendant que je faisais la musique d'un film d'une heure, *Homo Sapiens*, où j'avais besoin de beaucoup de sons. Cette nièce était de passage à Paris, elle voulait devenir chanteuse. J'ai gardé quatre chansons, deux espagnoles et deux brésiliennes. Quatre ans après, elle s'est tuée dans un accident de moto. J'avais cette voix et j'ai voulu lui faire un petit hommage. Puisqu'elle voulait être chanteuse, au moins que sa voix soit entendue ! Alors j'ai fait *Echos* que l'on continue de jouer, par exemple l'année dernière à Cologne. C'est incroyable, ça tourne... au Chili et un peu partout, et c'est une pièce que j'ai faite en 1978. Ma deuxième pièce vocale, je l'ai faite un été pour Nicole Lachartre, directrice de l'Association pour les Compositeurs et Interprètes de musiques Contemporaines (AC IC), ensemble qu'elle avait créé dans les années 1970. Elle m'avait demandé une pièce pour

l'anniversaire de la naissance de Blaise Cendrars. J'avais lu *Moravagine*, un livre de lui, d'une violence inimaginable. Il s'agissait d'un fou échappé d'un hôpital psychiatrique qui étripait la plupart des femmes qu'il trouvait sur son chemin. J'avais ça en tête parce que je l'avais lu la première fois quand je suis arrivée ici à Paris. Je l'ai relu et comme j'avais juste un mois pour faire ma pièce chez moi et que j'étais en train de planter mes salades et de couper mes poires, j'ai enregistré ma voix, parce que c'était la seule chose que je pouvais moduler rapidement sans avoir besoin de manipulations extrêmes. J'ai fait alors *L'autre... ou les chants des marécages*. En 2001, je venais de faire trois pièces à la suite quand l'Association pour la Recherche et l'Expérimentation Musicale (APREM) m'a commandé une pièce : ce sera *Cantos des antes*. Simone Rist passait huit jours chez moi et préparait un spectacle avec une danseuse et des textes dadaïstes. Elle m'a demandé de l'enregistrer pour donner un disque à la danseuse et j'ai dit : "Simone est ce que je peux faire quelque chose avec ta voix, je dois faire une pièce, j'ai très peu de temps". J'avais quatre mois, mais pour moi c'est très peu de temps. Comme j'avais besoin d'une voix d'homme, j'ai pris celle de mon ami compositeur acousmatique Roger Cochini. Je n'aime pas beaucoup les musiques avec des textes et là j'avais la possibilité d'avoir tous ces gargarismes bizarres de Simone avec ses textes dadaïstes. J'ai fait comme s'il y avait des gens ou quelqu'un qui raconte des histoires, et l'histoire se fait derrière comme si c'était un jeu entre le passé et le présent. J'ai composé ces pièces vocales parce que je me trouvais alors avec du matériel vocal.

- 26 CLIO : *Comment avez-vous vécu le fait d'être une femme, musicienne et compositrice, dans un monde où les femmes ne sont guère visibles et peu reconnues ?*
- 27 B.F. : Je vais vous dire exactement ce qu'a dit Nadia Boulanger quand on lui a demandé comment elle ressentait, en tant que femme, le fait d'être chef d'orchestre. Elle a répondu : "je ne sais pas, parce que je n'ai jamais été un homme". Je me dis la même chose, mais j'ai eu beaucoup de chance parce que je suis entrée au GR M à un moment clef... peut-être on a aimé ma bouille ! Peut-être ils m'ont acceptée parce que j'avais travaillé directement avec Schaeffer. Je n'ai pas été refusée en tant que femme, alors que d'autres femmes ont été mises sur la sellette. J'ai été acceptée pour travailler avec eux, j'ai été acceptée en tant que compositeur. À cette époque, aux Etats-Unis, un journaliste d'une radio régionale américaine a laissé penser que j'avais une affaire sentimentale avec Jon Appleton parce qu'il m'avait invitée à travailler au studio de l'Université de Dartmouth Collège. Je lui ai dit que je n'avais pas besoin de mes fesses pour être invitée comme compositeur ! Ici en France, je ne peux pas me plaindre, je ne veux pas me plaindre. Je sais que la situation féminine est difficile parce qu'il faut être cinquante fois mieux qu'un homme pour être acceptée ou écoutée. On entend des musiques de jeunes et de moins jeunes absolument épouvantables. On les joue plus que celles de certaines compositrices qui ont des musiques plus difficiles à comprendre, meilleures et mieux faites. Je me demande toujours ce qui se passerait si un tel ou un tel était une femme : personne ne le jouerait...

C'est peut-être un phénomène culturel. Quand un compositeur comme Mahler a dit à sa femme : "je composerai, tu ne composeras pas", ça veut tout dire et la société l'acceptait parfaitement bien. La composition, c'était le domaine des hommes, nous, on arrive là avec des grosses galoches et on met les pieds dans le plat.

28 CLIO : Vous êtes compositeur ou compositrice ?

29 B.F. : ça m'est égal, je dis compositeur et quelquefois compositrice. Il y a de plus en plus de femmes dans le milieu, de très bons compositeurs acousmatiques : Annette Vande Gorne, Agnès Poisson, Michèle Bokanosvki, Christine Groult, Eliane Radigue, Elsa Justel, Françoise Barrière... Je pourrais vous donner une très longue liste.

30 CLIO : Y a-t-il eu une place pour des enfants dans votre vie de musicienne ?

31 B.F. : Je répondrai comme Nadia Boulanger, à propos de sa soeur (Lili, elle aussi grande musicienne) : mon frère avait déjà sept enfants, alors je ne voyais pas pourquoi il aurait fallu que j'en aie ! Sept petits Ferreyra sur la planète, c'est un nombre suffisant ! Il y a des compositrices qui ont eu des enfants mais moi non. C'est un choix de vie.

32 CLIO : Quelle place tient l'humour dans votre démarche ? Il y a beaucoup de titres très drôles à vos musiques (Le Souffle d'un petit dieu distrait, La Ba-balle du chien-chien à la mé-mère, Passacaille déboîtée pour un lutin, Brise sur une fourmilière,...)

33 B.F. : Le jour où je serai sérieuse, j'aurai une barbe beaucoup plus longue que celle d'aujourd'hui ! C'est terrible les gens qui se prennent au sérieux. Dès qu'une pièce devient trop dramatique, il faut que je fasse une pirouette pour respirer, car composer est quelquefois très pénible. Elsa Justel, une compositrice argentine, elle aussi aime l'humour. Je ne peux pas me prendre au sérieux, mais je prends la musique, la composition, ce que je fais très au sérieux. Quelquefois j'ai des fous rires, comme avec la *Ba-balle*... Il faut rigoler un peu sinon la tension est trop forte. Il y a des gens qui aiment ça, la chose très, très épaisse. C'est bien, mais à un moment donné, il me faut un peu de légèreté, de l'air.

34 CLIO : Quand la reconnaissance est-elle venue dans votre itinéraire ?

35 B.F. : Entre 1992 et 1997, j'ai cessé de composer, d'aller aux festivals, aux concerts pour des raisons personnelles. Jusque-là, j'avais des concerts assez régulièrement. À mon grand étonnement, pendant cette période, on a continué à jouer mes musiques. Disparaître pendant cinq ans, c'est beaucoup dans notre métier. Les gens croyaient que j'étais partie pour l'Argentine. Je suis allée, en 1996, à Bourges au festival de l'IMEB et je pensais que tout était à recommencer. J'arrive, et Christian Clozier me présente à quelqu'un qui me dit : « mais vous êtes la personne la plus connue de Bourges ! ». Devant mon ahurissement, il a continué : « Oui, à cause du *Petit Poucet magazine*, tous les enfants de Bourges le connaissent⁸ ». J'ai repris la composition, j'ai acquis un ordinateur et j'ai repris *Le souffle d'un petit Dieu distrait*. En 1997, je l'ai proposé à Bourges et tout a commencé à fonctionner à nouveau. J'ai fait une pièce sans commande, *La rivière des oiseaux*, créée par Musiques & Recherche à Bruxelles. Puis le GRM m'a passé commande de *La rivière des oiseaux cachés*, c'était étonnant. Et puis on

circule aussi à travers le monde, on se fait connaître dans les festivals internationaux. Il y a eu aussi le cinquantenaire de la musique électro-acoustique qui a provoqué un intérêt pour Schaeffer. J'ai présenté *Le solfège* à l'université de Lille en 1999, uniquement avec des bruits de bouche. Il y a eu un spectacle et un film là-dessus *Le solfégiste solfégé*, commande d'Etat. L'IMEB à Bourges a été un lieu très important pour moi, et il l'est aussi comme lieu de rencontres internationales. Presque 200 pays envoient des musiques pour leur festival et leur concours international. Il n'y a pas vraiment de festival équivalent avec cette dimension internationale dans le monde ni en France, mais ces lieux sont toujours menacés. Pour l'IRCAM⁹, par exemple, l'acousmatique semble ne pas être de la musique !

36 CLIO : *Dans votre itinéraire, la culture musicale de votre famille n'a-telle pas joué un rôle important ?*

37 B.F. : Je ne peux pas le nier. J'arrive d'une famille qui était très, très portée sur l'art en général, la peinture, la sculpture, la musique ; mon père, ma mère jouaient du piano ; ma tante et mes cousins aussi et beaucoup dessinaient. Ma tante était une peintre connue à Cordoba. J'ai vécu dans une ambiance de culture très poussée. La musique tenait une grande place. Mon père jouait beaucoup de choses romantiques et ma mère tout ce qui était d'avant-garde ; mon frère était fou de Wagner, moi j'étais folle de jazz. Ma mère apportait à la maison toutes les nouveautés en musique : Bartok, Ravel, Hindemith, Chostakovich et du Jazz. On allait au concert, aux spectacles de danse. On a vu, dans les années 1940-1950 notamment, la danseuse Doira Heüer, une Allemande, une précurseur du ballet moderne qui s'est suicidée dans les années 1960. Je baignais dans le monde culturel de mes parents à Buenos Aires. Dans la grande maison de famille, à Cordoba, on invitait tous les grands musiciens, on mettait le piano au milieu du grand escalier central. Ce n'était pas une culture de conservatoire mais de spectacle. Dans cette maison, il y avait des pianos dans différents salons qui donnaient sur le grand hall. Quand je rentrais de l'école, j'entendais des musiques différentes, jouées dans les deux salons, qui se mélangeaient dans le grand hall. C'était une cacophonie très plaisante. À Buenos Aires, des pianistes travaillaient leurs concerts à la maison.

38 CLIO : *Appartenez-vous à un courant spécifique dans la musique acousmatique ?*

39 B.F. : Il y a les gens qui suivent certaines esthétiques, peut être certaines tendances comme celle du GRM, comme celles du groupe de Lyon, de Marseille, d'Annette Vande Gorne en Belgique... Je ne sais pas. Chacun a sa façon de faire sa musique. Il y a des goûts, comme ceux des Canadiens, des Argentins, des Chiliens, des Hongrois... je crois que tout dépend des profs. Pour ma part, j'ai toujours fait exactement ce que je ressentais.

BIBLIOGRAPHIE

De Beatriz Ferreyra

1966, Collaboration à Chiarucci Henri et Reibel Guy, "Rapport entre la hauteur et la fondamentale d'un son musical", (travail collectif de recherche fondamentale réalisé au G.R.M en 1965), *Revue International d'Audiologie*, mars.

Schaeffer et la composition musicale", *Lyre*, CFMI université de Lille, décembre, p. 12-17.

musicaux", in Dallet Sylvie et Veitl Anne, *Du sonore au musical. 50 années de recherche concrète*, Paris, L'harmattan, p. 155-166.

2004, "Musikhören -Theorie und Praxis Elektroakustischer Musik, Interkulturelle Vernetzung" ; "Klänge und Klangstrukturen - Finden, Erfinde, Verarbeiten. Von der Klanglehre Schaeffers zur musikalischen Komposition", in *Welt@Musik-Musik interkulturell*, Schott Musik International, Institut für Neue Musik und Musikerziehung, band 44, Darmstadt.

Sur Beatriz Ferreyra

2001, Courchene Kim S., "A conversation with Beatriz Ferreyra", *Computer Music Journal*, vol 25, n° 3, p. 14-21.

2003, Villa Rojo Jesús, *Notacion y Gráfica musical en el siglo XX*, Sociedad general de autores y editores, Iberautor.

ANNEXES

Liste des oeuvres

Les arbres audio-visuel expérimental, 4' 30" ; *Etude 65*, film de Piotr Kamler, 3' 45", (G.R.M., 1965, insérés dans la conférence de Pierre Schaeffer, *Dialogue du son et de l'image*).

Demeures Aquatiques (Commande du G.R.M., 1967).

Faux visage du vrai (émission T.V. sur la photo, G.R.M., 1967).

Pour les pieds nus d'Hélène, (émission T.V. sur la fabrication des tapis, 15'G.R.M., 1967).

Médiances (Commande G.R.M. 1968) (chorégraphie et danse de Paulina Oca, Arras, 1970).

La fenêtre (télé-film expérimental de Noël Santoni, 4'30 », G.R.M., 1969).

Emission T.V. sur Jorge Luis Borges, (G.R.M., 1969).

L'Orvietan (Commande G.R.M., 1970).

- Le Récit* (instrumental, 1971).
- Antartide* (film J.-J. Flori, 1971).
- Mutations* (film J.-J. Flori, 1972).
- Siesta Blanca* (Commande G.M.E.B., 1972 ; chorégraphie et danse de Paulina Oca : "Danse Contemporaine" à Arles, 1973).
- A la lueur de la lampe*, (ballet de Susan Buirge : *Mariage* 5' 30" - *Vol final* 7' 30", 1973).
- Canto del Loco* (Commande G.M.E.B., 1974).
- Homo Sapiens* (film de Fiorella Mariani, 55'1974-1975 (Version actualisée studio, Hanover, New Hampshire, 1998).
- Tierra Quebrada* (mixte, Commande d'État Français pour l'Association pour la Collaboration entre Instrumentistes et Compositeurs 1976 (A.C.I.C.).
- Echos* (1979).
- La Baie St. James*, (film de la série T.V. "Les Grands Travaux" de Marianne Lamour, 18' 45", 1980).
- Musiques en feu*, (en direct pour le film de Cathérine Lahourcade, 8'Paris, 1981).
- Jeux des Rondes* (Commande d'État pour le Groupe d'Étude et Réalisation Musicales 1980-1984 (G.E.R.M.).
- Cercles des Rondes* (1982).
- Boucles, rosettes et serpentins* (Commande G.M.E.B., 1982).
- La Calesita* (instrumental, Commande d'État pédagogique pour le Conservatoire du Blanc Mesnil, 1982).
- Bruissements* (Commande d'État pour l'A.C.I.C., 1983).
- Arabesques autour d'une corde raide* (Commande A.C.I.C., 1984).
- Passacaille déboîtée pour un lutin* (Commande A.C.I.C., 1984 ; Ballet Danseurs chorégraphes de l'Opéra de Paris, Opéra Comique, 1985).
- Brise sur une fourmilière* (mixte, 1985).
- Petit Poucet Magazine* (Commande G.M.E.B., 1985).
- The U.F.O. forest* (Commande G.M.E.B., 1986).
- L'Autre... ou les chants des marécages* (Commande A.C.I.C., 1987).
- Souffle d'un petit Dieu distrait* (Commande G.M.E.B., 1988-1997).
- Tata, tocame la toccata* (Commande Andrea Cohen 1990, piano).
- Remolinos* (Commande d'Etat pour l'A.C.I.C. et Solars Vortices, 1990).
- Mirage contemplatif* (Commande G.M.E.B., 1991).

Rios del Sueno a) *Rio de los pájaros* (Commande du peintre Jean Paul Ruiz 1993-1998) , b) *Río de los pájaros escondidos* (Commande GRM 1999-2000), c) *Río de los pájaros azules* (Commande Bregman Studio, Dartmouth College USA, 1999).

L'homme dans la rue (portrait du peintre/sculpteur Raymond Mason), programme T.V. d'Arte de Philippe Laffranchi, 15'55'', 2000..

Jazz't for Miles (Commande du *Computer Music Journal* vol 25, n° 4, 2001).

La ba-balle du chien-chien à la mé-mère (Commande de l'IMEB, 2001).

Tangatita para el Maestro (Commande de Het Spectra Ensemble Belgique, 2001).

Vivencias (Commande de Musiques & Recherche, 2001),

Cantos de antes (Commande de l'APREM, 2002).

Les chemins du vent des glaces (Commande de l'IMEB, 2002).

MurmureIn (Commande de la Deutschland Radio Berlin, 2003).

Le solfegiste solfégé (Commande d'État pour la Muse en Circuit, 2003).

Les Veilleurs (thème sur la mémoire de la guerre 1914-2018, programme TV de la 3°chaîne nationale et régionale de Philippe Laffranchi, 19' 30", 2005).

Dans un point infini (Commande de l'INA-GRM, 2005).

Sourires d'Automne (Commande Musiques & Recherches, 2006)

Disques

Solfège de l'Objet Sonore (de Pierre Schaeffer), co-auteur avec Guy Reibel de la « Morphologie et Typologie », éditions du Seuil et l'O.R.T.F. 1967 ; Grand Prix de l'Academie Charles-Cros, 1967.

Médisances, « Collection Prospective ^{xxi}e Siècle », Philips 6.521.006, 1969.

Siesta Blanca, disque des oeuvres primées lors de l'Electronic Music Competition at Fylkingen, FLY P 1.012 st., Suède, 1976.

Souffle d'un petit Dieu distrait (CD), Sonic Circuits, American Composers Forum, Innov 114, USA, 1997

Petit Poucet Magazine, Siesta Blanca, Canto del Loco, The U.F.O. forest, et Souffle d'un petit Dieu distrait (CD), Collection Chrysopée Electronique-Bourges, (G.M.E.B.), 1998.

Río de los pájaros, Echos (CD), Cultures électroniques 14 - Bourges, 2000.

Jazz't for Miles (CD) *Computer Music Journal*, vol 25, n° 4 - MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 2001.

La Ba-balle du chien-chien à la mé-mère (CD) - Compendium International, Bourges, 2001.

e los pájaros azules,

Médisances, L'Orvietan, Cantos de antes et Vivencias (CD) - Motus M. 30, 2004.

Mer d'Azov (CD) – Archives GRM – INA c 1030-AD – 743-276502, 2004.

Siesta Blanca, Les chemins du vent des glaces (CD) – Les saisons GMEB 1972 – IMEB, 2002.

Chysopée Electronique 23 – LDC 278 11 26-27-28-29 – Bourges, 2005.

Demeures Aquatiques, An anthology of noise and electronic music/fourth a-chronology 1973-2005 - SUB RO SA SR250 – Belgique.

Prix

Médisances

Paris, France. *Antartide* (1971), Prix du Centre National du Cinéma Français en 1972. *Siesta Blanca* (1972), 3^e prix de l'Electronic Music Competition", Fylkingen 1975, Suède. *Homo Sapiens* (1974-1975), (film) Prix Rissolli "Della Prima Opera", 1978, Italie. *Petit Poucet Magazine* (1985), Prix « France Culture » de l'Innovation au Concours International de Création Radiophonique Phenourgia Nova 1986, Arles, France. *The U.F.O. forest* (1986), 1^{er} mention au Concours International du G.M.E.B. 1987, Bourges, France. *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1988-1999), Lauréat du concours UPIC dans le cadre des 6^e Journées d'Informatique Musicale (JIM), 1999, Paris, France. *Rio de los pajaros* (1998-2000), Prix Magistère du 27^e Concours International de Musique et Art Sonore Electroacoustiques, Bourges 2000. *Cantos de antes* (2001), 2^e prix Radio Bulgarie 2004, Bulgarie.

NOTES

1. Voir Fig. 1 et Fig. 2.
2. Elle est mentionnée comme une des rares compositrices inscrites au catalogue du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine par Danièle Pistione (2005), « L'Art et les femmes dans l'imaginaire français L'exemple des compositrices », in Green A.-M. et Ravet H. (dir.), 2005, *L'accès des femmes à l'expression musicale*, Paris, L'Harmattan, p. 156.
3. L'entretien a été relu par Beatriz Ferreyra qui y a apporté quelques petits compléments.
4. Pierre Schaeffer (1910-1995), théoricien de la communication, de la radio, de la musique, compositeur et écrivain, est le créateur, en 1948, de la musique concrète. Polytechnicien, chercheur, il crée en 1951 le « G roupe de musique concrète » qui devient en 1958 le « G roupe de recherche musicale » (GR M), intégré tout d'abord au Service de la Recherche de la Radio Télévision Française puis à l'INA à partir de 1975.
5. Publié au Seuil en 1966.
6. Travail collectif dont rend compte l'article de Chiarucci Henri et Reibel Guy, 1966.
7. Françoise Barrière avec Christian Clozier, compositeurs, ont fondé, en 1970, le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB) qui devient, en 1994, l'Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (IMEB).
8. Le GMEB a eu dès sa création la volonté de s'adresser aussi aux enfants. En 1972, il met au point un instrument destiné à une pédagogie expérimentale avec les enfants, le Gmebogosse (rebaptisé Cybersongosse).

9. L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, fondé en 1969 par Pierre Boulez.