

Recherche-création : la musique comme avant-garde ?

Research-Creation: Music as an Avant-Garde?

Thierry Besche¹

¹ Coordinateur de Passerelle Arts Sciences Technologies ; membre du bureau de la Transversale des Réseaux Arts Sciences (TRAS) ; co-fondateur et ex-directeur (1981-2015) du GMEA , Centre national de création musicale d'Albi.

RÉSUMÉ. Au cours des années 1950/1960, l'évolution de la création musicale est stimulée par sa confrontation aux nouvelles technologies. Elle en ressort profondément bouleversée. En observant son histoire pas si lointaine, elle apparait comme un creuset précurseur de la recherche-création qu'il est aujourd'hui possible de considérer comme une réelle avant-garde en la matière. Des premières expériences de musique concrète à la radio au début de l'informatique musicale, des premiers regroupements d'artistes, chercheurs, techniciens à l'émergence des studios de création et de recherche sur tout le territoire français, la dynamique de l'interaction entre recherche et création n'a ainsi jamais cessé de se déployer. L'article témoigne de cette histoire et observe les modalités de tous ordres qui en ont permis l'éclosion, les développements, l'essaimage jusqu'à la reconnaissance par les politiques publiques des Centres nationaux de création musicale. Il s'attache encore à montrer les dynamiques qui en découlent, actuellement à l'œuvre et qui visent à construire une approche citoyenne de la relation entre arts, sciences, technologies et société.

ABSTRACT. During the 1950s/1960s, the evolution of musical creation was stimulated by its confrontation with new technologies. It emerged profoundly disrupted. By observing its not-so-distant history, it appears as a crucible precursor of research-creation that can today be considered a real avant-garde in the field. From the first radio experiments in concrete music to the beginning of computer music, from the first groups of artists, researchers, technicians to the emergence of creation and research studios throughout France, the dynamics of the interaction between research and creation has never ceased to blossom. This paper bears witness to this history and observes the modalities of all kinds that have allowed its emergence, its developments, and its swarming, up to the recognition by the establishment of the public policies of the National Centers of Musical Creation. It also seeks to show the dynamics that result from this, currently at work and which aim to construct a civic approach to the relationship between arts, sciences, technologies and society.

MOTS-CLÉS. recherche-création, musique contemporaine, avant-garde, pr  curseurs, interaction arts et sciences, politiques culturelles, Centres nationaux de création musicale, CNCM, rapport Risset, informatique musicale, Mélisson, GMEA, TRAS, Passerelle Arts Sciences Technologies.

KEYWORDS. research-creation, contemporary music, avant-garde, precursors, interaction arts and sciences, cultural policies, National Centers for Musical Creation, CNCM, Risset report, musical computing, Mélisson, GMEA, TRAS, Passerelle Arts-Sciences-Technologies.

Introduction

En 1936, le compositeur Edgar Varèse   crit :

« Le matériau brut de la musique est le son, c'est ce que la plupart des compositeurs ont perdu de vue aujourd'hui. »

Quoi de plus normal dès lors que les compositeurs de la première moitié du XX  e, d  sirieux de nouveaux langages musicaux en résonance avec les bouleversements de l'époque, aient entretenue d'étroites relations avec la recherche ? Certains d'entre eux assument même les deux fonctions à parts quasi égales : ils s'intéressent de très près aux évolutions technologiques et explorent leurs ressources pour créer, sculpter ou modeler la matière sonore. Les compositeurs et les musiciens se les approprient, les détournent, les expérimentent : de la relation entre le micro et le haut-parleur aux dispositifs de transmission et de reproduction, du phonographe au magnétophone, du générateur au synthétiseur, des premiers ordinateurs à l'intelligence artificielle aujourd'hui. Les avancées qui en résultent bousculent les pratiques. Gr  ce à ces liens tissés entre recherche et création, l'évolution musicale au XX  e siècle offre

un terrain privilégié d'observation. L'ensemble de ces cheminements esquisse un premier repérage historique des démarches de recherche-crédation.

1. Repères historiques

Un creuset précurseur

Ingénieur, polytechnicien, compositeur et théoricien, Pierre Schaeffer fonde en 1942 à Paris le studio d'essai, lieu d'expérimentation et de formation de la radio où il commence ses recherches sur la musique concrète. 1957 marque la naissance du Groupe de Recherche Musical, le GRM, toujours installé à Radio France aujourd'hui. En 1960, Schaeffer dirige le service de la recherche de l'ORTF. Il publie ses travaux en 1966 dans son *Traité des objets musicaux*¹.

Au même moment, Pierre Henry, percussionniste et musicien de studio, explore de nouvelles sources sonores. Il compose une première musique de film qu'il fait écouter à Pierre Schaeffer. Ce dernier cherche un batteur pour ses expérimentations : « C'est tout à fait ce que je cherche²... ». Il embauche aussitôt Pierre Henry au studio d'essai. Dans les premiers temps du studio, il faut souligner la présence de Jacques Poullin, ingénieur du son, « qui a été déterminante dans l'orientation et le succès des recherches³ ».

Ce noyau de départ rassemble en France en un même lieu et autour d'une intuition commune les ressources humaines nécessaires pour l'exploration et l'étude de nouveaux sons pour une nouvelle musique : un chercheur, un musicien improvisateur et compositeur, un ingénieur du son. De facto, recherche, création et technologie sont ici, dès le départ, étroitement liées.

À ces ressources disponibles s'ajoutent les moyens de la diffusion et particulièrement ici, ceux de la radiodiffusion qui participent amplement au « faire savoir » indispensable.

Pour preuve de l'utilité de cette dernière fonction, Pierre Henry aurait-il répondu avec autant de conviction à la demande de Schaeffer s'il n'avait auparavant pris connaissance de ses premiers travaux ? Il écrit en effet :

« J'ai beaucoup écouté la radio qui diffusait les premières émissions de Pierre Schaeffer. Il a eu ce mérite, prémonitoire, de vouloir enregistrer les sons expérimentaux qu'il produisait en studio : voilà la nouveauté qui a marqué l'évolution de la musique concrète ⁴ ».

Cet assemblage prend tout son sens du fait qu'il trouve à se développer en des lieux ou des institutions (ici la radio française) disposant de moyens technologiques, et des dernières trouvailles du domaine, à une époque où l'acquisition du matériel coûte très cher⁵. Il est vital pour les protagonistes des nouvelles musiques de pouvoir se regrouper autour de ces moyens techniques, et ainsi de pouvoir en disposer collectivement. Il est tout aussi nécessaire de réunir les compétences requises pour entretenir les machines et pour en imaginer de nouvelles qui répondent aux explorations, idées ou désirs. Il faut souligner dans cet exemple les bienfaits d'un service public de la recherche et de la diffusion radiophonique qui a permis à cette période d'inventer à foison de nouvelles écritures du sonore. De ce

¹ Pierre Schaeffer, « *Traité des objets musicaux* », Edition du Seuil, 1966.

² « *Pierre Henry, le son, la nuit* », Entretiens avec Franck Mallet, Edition Philharmonie de Paris « La rue musicale », 2017

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ « Au début des années 1960, la technologie était plus rudimentaire, les magnétophones professionnels étaient le privilège des laboratoires. » Béatriz Ferreyra, in « *À la recherche de Pierre Schaeffer* », Caroline Grivellaro, éditions Les presses du réel.

premier creuset, la création musicale, stimulée par sa confrontation aux nouvelles technologies, et grâce à la complémentarité des approches entre recherche et création, ressort profondément bouleversée.

Complémentarité, dissension, oscillation

Le tandem formé par Pierre Schaeffer et Pierre Henry se forge au départ sur la complémentarité entre le chercheur et le créateur, mais assez vite la relation se dégrade jusqu'à la rupture, consommée, que Pierre Henry justifie ainsi :

« Après une période très amicale : c'étaient les débuts, nous passions nos vacances ensemble [...] soudés par une passion commune, nous constitutions ce petit groupe de recherche de musique concrète [...]. Cependant, nos idées divergeaient. Pour lui, la musique concrète était une sorte de nouvelle philosophie musicale, mais qui, au fond, ne devait pas exister en tant qu'œuvre. Moi, au contraire, j'ai voulu très vite faire des œuvres ⁶ ».

Ce constat a été confirmé par Pierre-Alain Jaffrennou, qui a travaillé au service de la recherche de l'ORTF et a bénéficié de l'enseignement de Schaeffer au GRM :

« Pierre Schaeffer disait : on ne fait pas des œuvres, on fait des études [...] mais Pierre Henry, lui, faisait des œuvres ⁷ ».

De fait, si les écrits de Pierre Henry sont rares, son œuvre musicale est immense, au contraire de celle de Schaeffer dont les recherches subsistent essentiellement par ses écrits et par les émissions radiophoniques.

Les dissensions du tandem illustrent l'élasticité que peut parfois adopter l'interaction entre le chercheur, le scientifique, le créateur et l'ingénieur : une oscillation de grande amplitude entre des démarches complémentaires qui aujourd'hui prennent de multiples formes et traversent une grande diversité de pratiques. En témoignent, entres autres, la dynamique entre les arts et les sciences en France, ainsi que les interrogations actuelles sur le statut même de la recherche-crédation en art.

Une dynamique se développe

Dans les années 1950, ces complémentarités d'acteur, ces alliages, prennent vie sous différentes formes et en différents lieux en Europe⁸ : Autriche, Suisse, Espagne, Belgique, Pologne, etc. Citons par exemple la radio à Cologne en Allemagne, où s'invente la musique électronique autour du compositeur et théoricien Herbert Eimert. À la manière de Pierre Henry, qui immédiatement se saisit des résultats de la recherche, Karlheinz Stockhausen se saisit des travaux d'Eimert et compose les premières œuvres de musique électronique. En Italie, à Milan, toujours à la radio nationale (c'est là que l'on trouve les nouvelles machines), c'est à la R.A.I. que se développe le studio de phonologie fondé en 1955 par les compositeurs Luciano Berio et Bruno Maderna. À Venise, Luigi Nono⁹, compositeur engagé, se lie d'amitié avec Maderna. Aux États-Unis, au sein de l'université ou dans des studios privés, se déploie cette même dynamique. De multiples courants artistiques en jaillissent : *live electronic music*, musique répétitive, *tape music*... Recherche et applications ne cessent de se croiser, suscitant de nouvelles interrogations. La mise en œuvre pratique de dispositifs expérimentaux renvoie en retour des résultats

⁶ Ibid. note 2

⁷ Pierre-Alain Jaffrennou (co-fondateur du GRAME en 1981) lors de l'intervention de l'auteur à la Journée d'étude « De la mise en culture de la science à la recherche-crédation », qui s'est déroulée le 15 mai 2023 à l'ENSAD, Paris

⁸ Michel Chion, Guy Reibel, « Les musiques électroacoustiques », Édisud – INA GRM – 1976.

⁹ Luigi Nono (1924 – 1990) reçoit une double formation de droit et de composition. Il s'engage au Parti communiste Italien en 1952. Cet engagement marque sa carrière de compositeur.

critiques. Ces échanges constants alimentent la création musicale. La notion même de son, pris comme matériau fondamental de la musique, s'en trouve considérablement élargie.

Recherche et application

Dès la décennie 1930/40 se développent les recherches applicatives sur le son multicanal. Aux Etats-Unis, elles s'appuient sur les travaux des laboratoires de la *Bell Telephone (Bell Labs)*. Chercheurs, ingénieurs et créateurs sonores explorent les dispositifs de projection sonore au théâtre (*Sound Shows* en 1934) comme au cinéma. Citons comme exemple une tentative de son immersif avant l'heure, avec le *Fantasound*, conçu pour la sortie du dessin animé « Fantasia » des studios Disney en 1940 : « 6800 kg d'équipement audio répartis dans quarante-cinq malles de transport...¹⁰ »

Dans un tout autre registre, on retrouve les recherches d'Antonin Artaud¹¹ qui, pour sa mise en scène de la pièce « Les Cenci » en 1935, utilise des haut-parleurs disposés sur scène et dans la salle pour diffuser, selon ses propres mots, des « interventions musicales faites d'enregistrements de bruits de machines, mais aussi de cloches, de pas, d'orage, de vent, de fanfare...en un des premiers essais de musique concrète » (un terme qui n'existait pas encore) réalisé par le compositeur et chef d'orchestre Roger Désormière, le tout « diffusé aux quatre coins du théâtre, ce qui était également une innovation¹² ».

À noter, en un clin d'œil à l'actualité (parfois bien vieille), que le sujet exploré dans ces deux exemples correspond à la définition du son immersif, et qu'il questionne déjà, au fond, la possibilité d'écrire et de contrôler le son dans l'espace. Un paramètre important qu'interrogent les pratiques musicales électroacoustiques, et qui bien souvent les caractérise. L'interaction entre recherche, création et technologie est déjà bien à l'œuvre.

Question d'intermédialité avant l'heure

La société hollandaise Philips s'adresse à Le Corbusier pour la conception de son Pavillon à l'exposition universelle de 1958 à Bruxelles. L'architecte confie le projet à Iannis Xenakis, qui travaille à cette époque dans son cabinet. Il fait simultanément appel à Edgar Varèse, qui compose spécifiquement pour le Pavillon Philips¹³ une des premières musiques électroniques, « Poème électronique », spatialisée dans le pavillon sur un réseau de 325 haut-parleurs (!). Un interlude, intitulé « Concret PH », est composé par Xenakis. Les images projetées et les projections lumineuses sont organisées par Le Corbusier lui-même. L'architecture du Pavillon est délimitée par douze surfaces obliques à courbes paraboliques hyperboliques, en un principe que Xenakis appliquera ensuite pour la conception de sa pièce « Metastasis ». Le Pavillon recevra un million et demi de visiteurs. C'est très certainement la première installation art-science-technologie qui relie architecture, sons, images et lumière ; elle préfigure ainsi le multimédia, et même l'écriture intermédia. Xenakis poursuivra ensuite cette démarche en 1972 avec la création des Polytopes.

Les premiers pas de l'informatique musicale

Chercheur aux laboratoires de la *Bell Telephone* au New Jersey, Max Mathews, considéré comme le père de l'informatique musicale, développe en 1957 un programme informatique, *Music I*, par lequel s'effectue la création de la première musique générée par ordinateur. Jean-Claude Risset, titulaire d'une double formation en physique et en musique, assiste ensuite Max Mathews dans le développement

¹⁰ Juliette Volcler, « *Contrôle* », Editions La découverte, « La rue musicale – Philharmonie de Paris – cité de la musique », 2017.

¹¹ Antonin Artaud (1896 – 1948), poète, romancier, acteur, dessinateur et théoricien du théâtre français. Ses idées à propos du théâtre sont exprimées dans deux manifestes : « *Le théâtre de la cruauté* » et « *Le théâtre et son double* ».

¹² Antonin Artaud, « *Les Cenci* », Édition présentée par Michel Corbin, Collection Folio Théâtre, Gallimard, 2011

¹³ <http://www.nhusser.com/College/cham3/Pavillon.html>

ultérieur du programme, produisant en fin de parcours les versions *Music IV* puis *Music V*. En 1967, à l'université de Stanford, John Chowning conçoit la synthèse par modulation de fréquence mise plus tard à la portée de tous par la firme Japonaise Yamaha (le fameux synthétiseur portable DX7).

De retour en France, Jean-Claude Risset dissémine et développe largement les recherches et travaux en informatique musicale. Il prend la direction du département informatique à la création de l'IRCAM en 1975 (ouverture au public en 1977). Puis, suite à sa nomination comme professeur à l'Université d'Aix-Marseille, il dirigera le Laboratoire de mécanique et d'acoustique du CNRS à Marseille, qui est toujours en activité.

2. Les studios de création français

Un essaimage remarquable

Majoritairement issues des stages du GRM menés sous la direction de Pierre Schaeffer, quelques personnalités disséminent en différents endroits de France ces nouvelles recherches qui bousculent les pratiques musicales. De premières structurations se forment autour de la nécessité de disposer des lieux, des ressources humaines et des expertises techniques nécessaires à la mise en œuvre de ces nouvelles pratiques. Elles permettent d'accueillir, d'accompagner et de prolonger l'action au-delà de l'enseignement proprement dit. Les créations et expérimentations trouvent dans ces lieux un premier appui pour sensibiliser les publics et assurer la diffusion des œuvres. Parmi les pionniers, Marcel Frémot crée la première classe de composition électroacoustique au conservatoire de Marseille en 1968, avant même celle que crée Schaeffer au Conservatoire supérieur de musique de Paris. Puis, pour permettre aux étudiant.e.s de disposer d'un outil d'application, il fonde en 1970 le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (GMEM).

Par cette dynamique, plusieurs générations de compositeurs rassemblés autour de moyens techniques, et s'inspirant malicieusement de l'acronyme du GRM pour leurs appellations, créent, dans un élan de décentralisation avant l'heure, des structures dans plusieurs régions de France. Dès l'origine, elles sont fondées sur les liens entre création, recherche (nous reviendrons plus loin sur l'acception très variable de ce terme), technologie, formation et diffusion, les uns nourrissant les autres et réciproquement. On assiste alors à la naissance du GMEB (Bourges), du GES (Vierzon), de GRAME et du GMVL (Lyon), du GMEA (Albi), du LIMCA (Auch), de La muse en circuit (Vanves), et de plusieurs autres. Ainsi, comme l'écrit Jean-Claude Risset, dès la fin des années 1960 ¹⁴:

« Le domaine de la recherche en Art, Science, Technologie a commencé à prendre son essor dans les milieux de l'éducation et de la culture, et ce sous plusieurs formes :

Création (sans moyens adéquats, mais le germe était planté) de départements d'arts et de musique dans les universités françaises ¹⁵ ;

Démarrage simultané de la recherche et de l'enseignement dans le domaine de la synthèse d'images et de son usage en art, avec notamment le Groupe Art et Informatique de Vincennes ;

Création de plusieurs lieux de recherche et création, tels que l'ACROE (Grenoble), le CEMAMu (Paris), le CERM (Metz), le CIRM (Nice), etc. »

¹⁴ Rapport de Jean-Claude Risset, « Art, Science, Technologie », mars 1998. <https://www.education.gouv.fr/art-science-technologie-ast-7976>

¹⁵ Création du département musique en 1969 par Daniel Charles au Centre Universitaire Expérimental de Vincennes (Université Paris VIII).

En une petite quinzaine d'années s'est ainsi dessinée en France une première cartographie significative des studios de création et de recherches musicales. Les orientations esthétiques de chaque équipe s'affirment progressivement, indépendamment de celles du GRM et plus tard de celles de l'IRCAM.

Une volonté politique

En 1981, sous la présidence de François Mitterrand, Jack Lang, alors ministre de la culture du premier gouvernement Mauroy, confie à Maurice Fleuret la direction de la musique de 1981 à 1986. Les studios de création et de recherche trouvent alors chez ce personnage talentueux et passionné l'écoute nécessaire pour la mise en place d'une première politique d'aide et de développement. Elle sera fondatrice de plusieurs dizaines d'années d'action en faveur de la création et de la recherche musicale en France, actions dont l'influence résonne encore largement aujourd'hui.

Soulignons aussi la création en 1973 du Conservatoire expérimental de Pantin par Irène Jarsky et Michel Decoust. Autour d'eux se rassemble tout un vivier de musicien.nes, compositeurs.trices, enseignant.e.s, impliqué.e.s dans les pratiques musicales contemporaines, et qui s'engagent dans le renouveau pédagogique des méthodes d'enseignement. À partir de 1981, plusieurs personnes issues de cette équipe¹⁶ ont joué un rôle déterminant pour la mise en place des politiques en faveur des musiques contemporaines au sein du ministère de la Culture. Pour fournir un repère, en 1992, la Direction de la musique de ce ministère a accordé une aide financière directe (fonctionnement et investissement) à treize Studios de création, nommément le CERM à Metz, le CIRM à Nice, le CMEM à Evreux, Collectif et Cie à Annecy, Espace Musical à Juvisy, le GES à Vierzon, le GMEA à Albi, le GMEB à Bourges, le GMEM à Marseille, le GMVL et GRAME à Lyon, La Muse en Circuit à Vanves, Son/Ré (le studio de Pierre Henry) à Paris. Notons que le GRM et l'IRCAM ne figurent pas dans le recensement des studios de création de l'époque, du fait qu'ils relèvent, historiquement et institutionnellement, d'un autre type de fonctionnement : l'un dépend de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), l'autre est associé à l'établissement public du Centre Beaubourg à Paris.

Une décentralisation avant l'heure

Contrairement aux ensembles de musique contemporaine, alors majoritairement implantés en région parisienne, les Studios de création obéissent à une logique inverse et ont ainsi constitué dès le départ les bases d'un réseau remarquablement décentralisé.

Pour comprendre l'originalité profonde de ces studios, il faut rappeler que de très nombreux compositeurs français et étrangers ont pu y trouver à la fois un lieu et un outil de travail. Ils y assument plusieurs fonctions : ils créent et diffusent des musiques qui se rattachent à différentes esthétiques contemporaines ; ils rassemblent et développent des moyens technologiques innovants ; ils créent des partenariats pour croiser recherche et création, et disposent parfois de chercheurs permanents. Bien insérés dans leur territoire, beaucoup d'entre eux irriguent des tissus sociaux mal pris en compte par la création contemporaine. Ils consacrent de plus une part importante de leurs actions à des activités de formation qui ne pourraient se mener sans eux, dans des régions ou des villes où ils constituent parfois la seule cellule professionnelle de ce type. Ils se caractérisent pour la plupart par leur nature pluri-esthétique, organisée autour de divers créateurs, et non pas rattachés à la seule notoriété d'un unique compositeur. Ce sont des lieux d'accueil et d'échanges, susceptibles de répondre avec souplesse à des demandes très différenciées, une situation liée à la professionnalisation de leur gestion artistique et économique.

L'ancrage territorial bien réel de ces studios a encouragé les villes, des régions et des départements à leur apporter des aides substantielles. La progression globale de ces aides durant cette période, liée au

¹⁶ Michel Decoust, Irène Jarsky, Fernand Vandenberghe, Henry Fourès

rayonnement de leur activité sur le terrain, traduit une prise de conscience importante des collectivités locales au niveau du domaine de la création musicale contemporaine, dans lequel elles étaient auparavant peu – ou pas – impliquées. À tout cela se rajoute l'ensemble de la production phonographique qui est issue de ce mouvement, ainsi que le développement de lutheries et de recherches spécifiques, dont certaines ont su trouver public et usage. Mentionnons finalement que ces studios ont réussi à se constituer une audience internationale qui est loin d'être négligeable.

Aujourd'hui, le contexte est certes moins favorable. Cependant, l'ancrage local et la politique des labels nationaux maintiennent pour l'heure – mais jusqu'à quand ? - l'existence de ces lieux.

L'ADN des Studios : Brouillage des genres ou transversalité féconde ?

Face à la multiplication des initiatives de ce genre, une première tentative d'explication de leurs mécanismes de fonctionnement paraît en 1989 à la Documentation Française, sous la forme d'une étude sur les laboratoires de la création musicale réalisée par Pierre-Michel Menger, chargé de recherche au CNRS.

Cette étude, fort critiquée, amène à faire « toucher du doigt comment dans ce domaine – de la recherche et de la création – on arrive au brouillage de toutes les notions ¹⁷ ». Elle introduit une question centrale, à savoir l'écart important de moyens entre l'IRCAM et les « petits centres ». Malheureusement, au-delà des chiffres, cet écart n'est pas analysé de près par l'auteur. Ce dernier remet par ailleurs en cause la reconnaissance de la posture « du créateur/chercheur » et dénonce le « confort factice des créateurs rangés sous la bannière de la recherche musicale pour le seul bénéfice d'un statut plus reconnu¹⁸ ». Ces conclusions, pour le moins caricaturales, ont été déduites sans aucune étude de cas ni enquête sur le terrain.

Est-ce une conséquence directe de ce travail ? La même année, le ministère de la culture réorganise ses services. Un nouvel organigramme traduit une évolution importante dans la politique de la Direction de la Musique et de la Danse. La tutelle des Studios de recherche et de création - l'appellation a évolué en ce sens - se répartit désormais sur deux départements différents, ayant chacun des budgets distincts, ses propres objectifs et ses propres finalités : d'un côté la recherche, de l'autre la création. Cette soudaine séparation dans les soutiens semble vouloir faire sortir du flou la définition exacte de la recherche dans les centres. La question de la recherche et de sa définition, en effet, divise.

Cela ne va pas sans conséquences, et cette question fragilise l'édifice. L'exemple de LIMCA à Auch¹⁹ est historiquement emblématique. Ce centre est fondé, dirigé et animé par un jeune ingénieur de recherche, qui se lance dans la création d'un festival de musique contemporaine. Bien que la thématique de l'événement ait été en totale adéquation avec ses recherches engagées en lutherie numérique, ce mandat est apparu comme incompatible avec sa mission statutaire d'ingénieur. Cet ardent défenseur du lien entre recherche et création a été sèchement recadré, puis prié de réintégrer au plus vite l'université. Les soutiens ont été coupés et le Centre a définitivement fermé ses portes.

¹⁷ https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1992_num_34_3_2605_t1_0379_0000_1

¹⁸ Analyse et propositions sur la politique du Ministère de la Culture et de la Communication dans le domaine de la création musicale et de la musique contemporaine par Alain Surrans, page 29, novembre 2004 ; <https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/054000287.pdf>

¹⁹ Lutherie informatique et musique contemporaine à Auch, centre créé par Philippe Prévot en 1981.

Dans le même esprit, mais dans une autre proportion et dans un contexte différent, l'ACCROE²⁰ de Grenoble, un centre tout aussi engagé dans les interactions entre recherche, création, formation et diffusion, a reçu à son tour l'injonction de se concentrer exclusivement sur ses missions premières : recherche et enseignement universitaire. L'institution académique semblait s'inquiéter de la dissipation du chercheur sortant de son cadre et de ses missions. En creux, elle était certainement plus attentive aux risques de dissipations des crédits de la recherche vers des missions ou des acteurs qu'elle estimait non légitimes. Faut-il y déceler une volonté d'éclaircir le « brouillage des notions » ? Si la recherche académique en tant que telle est bien identifiée dans certains studios ou centres, la notion de recherche appliquée, liée à l'interaction entre les expérimentations technologiques et les démarches artistiques, semblait avoir perdu droit de cité. Pour conclure sur ce dossier, si, comme le pense Menger, certains studios avaient eu l'intention de se masquer « sous la bannière de la recherche musicale pour le seul bénéfice d'un statut plus reconnu », ne doutons pas qu'ils auraient été très rapidement débusqués par leurs pairs et n'auraient jamais pu poursuivre leur trajectoire, ni recevoir dans la durée le soutien et la reconnaissance qu'ils ont acquis.

Certainement en réaction, une autre étude collective de l'activité des studios de création en France entre 1985 et 1990 a permis non seulement d'analyser bon nombre de données objectives, mais aussi de repérer les modalités de fonctionnement de chacun. Ce qui caractérise alors le fondement de ces studios et centres est la transversalité des actions qu'ils mènent, et qui relie clairement la création, la recherche, le développement (qui opère de façon différente selon la spécificité de chacun), la diffusion, l'action culturelle et la formation. C'est indiscutablement l'ADN de ces lieux, la singularité même qui structure leur dynamique. Ces forces, déployées dans une mise en œuvre transversale, entrent en résonance avec leurs territoires d'implantation. Au quotidien, leur fonctionnement s'ancre dans un savant équilibre, une expérience portée par l'engagement militant de leurs fondateurs / animateurs. Ils tirent de cette architecture d'ensemble la légitimité que la puissance publique reconnaît en leur apportant clairement son soutien.

Recherche & création, quelle légitimité ?

Quelques années plus tard, en 2004, Alain Surrans reçoit du directeur de la musique d'alors la mission d'établir une analyse et des propositions sur la politique du ministère de la Culture et de la Communication dans le domaine de la création musicale et de la musique contemporaine. La critique du rapport de Menger et des orientations qu'il a induites est claire :

« On n'épiloguera pas sur les effets – bénéfiques et malencontreux – de cette tentative de remise en ordre, ni sur son échec global pour avoir refusé de prendre en compte l'histoire [...] et, notamment, le rôle prééminent qu'y avaient joué les artistes. »²¹

Le rapport note aussi le tournant de 1989, puisqu'il rappelle qu'à cette période existe un consensus « de validation de la démarche de recherche par son application dans des œuvres de création²² », forme alors reconnue en tant que telle par le ministère de la Culture. Suite au changement de politique, le ministère concentre désormais « ses efforts sur l'inscription de cette recherche dans le paysage général (universités, CNRS) et sur une relation plus étroite avec l'industrie²³ ».

²⁰ Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression, créée en 1976 par Claude Cadoz, Annie Luciani et Jean-Loup Florens à l'Institut National Polytechnique de Grenoble (INP).

²¹ Ibid note 18

²² Ibid note 18

²³ Ibid note 18

Pendant ce temps, les Centres poursuivent leurs chemins : ils explorent, expérimentent et agissent selon de multiples façons. La période est féconde. La porosité entre recherche et création se révèle porteuse d'interactions et d'enrichissement mutuel. Certains Centres obtiennent la reconnaissance d'une double appartenance à la recherche et à la création, d'autres se voient cantonnés à la création et à la diffusion, d'autres encore à la recherche et à l'enseignement supérieur. Cependant, malgré les incidences financières, leur engagement ne varie pas sur le fond, et globalement, les pratiques désormais ancrées se poursuivent.

Dans ses analyses, le rapport Surrans rétablit finalement la suite logique de l'histoire et réaffirme le bien fondé du lien entre recherche et création : « L'évolution a ainsi justifié a posteriori le modèle du centre de recherche et de création. » Il constate que « les créateurs ne sont toujours pas ressentis comme légitimes à la tête de tels centres ».

Il soulève la question de la dualité entre recherche scientifique et recherche technologique, qui « peut être perçue comme une contrainte autant que comme une richesse²⁴ ». Il souligne avec force toute la pertinence de la note d'évaluation de Fernand Vandenbogaerde, un inspecteur de la musique, qui en 1996 permet de poser les bases du cahier des charges d'un label national pour les Centres (CNCM). Cette note reconnaît le « principe d'une chaîne d'activités allant de la recherche, appliquée aux modes et aux outils de composition, jusqu'à la diffusion en direction du grand public, en passant par la pédagogie et l'enseignement, l'accueil de compositeurs, la création, la production et la diffusion des œuvres composées dans les studios, et qui permet de faire exister ces structures comme de véritables centres nationaux – au sens où on peut l'entendre pour la création dramatique ou chorégraphique, avec une dimension de lieu de ressource, d'outil collectif, encore plus prononcée²⁵ ».

Un long cheminement a été nécessaire pour atteindre cette reconnaissance. Rétrospectivement, l'histoire des studios de création musicale correspond à l'émergence de lieux où, agissant comme éclaireuses et très librement, la démarche artistique et la démarche du chercheur se côtoient, s'hybrident ou, plus simplement, se partagent. En un temps donné, autour d'un même chemin, jouant de leur complémentarité, l'artiste et le chercheur n'y forment parfois qu'une seule et même personne.

Des évolutions majeures

En regard de notre sujet, deux évolutions majeures sont à prendre en compte. L'une concerne le financement de la recherche en France, l'autre l'enseignement supérieur.

Sans vouloir entrer ici dans le détail ni sur le fond ou sur le bien-fondé, ni sur la forme, qui est celle d'un appel à projet, la création de l'Agence Nationale de la Recherche en 2005 est un tournant important. Les missions affichées de l'ANR se décrivent ainsi :

« Promouvoir la recherche française sur projets, et stimuler l'innovation en favorisant l'émergence de projets collaboratifs pluridisciplinaires et en encourageant les collaborations publics-privés. »²⁶

Au niveau de l'enseignement supérieur, le processus de Bologne, amorcé en 1998 et créé en 2010, permet l'harmonisation des systèmes d'études supérieures à l'échelle européenne. Son application, particulièrement en école d'art, rejoint des questions déjà posées par le fonctionnement des studios. Elle ne va pas sans difficultés. Encore une fois, le terme « recherche » est diversement entendu : nombre d'enseignants ou d'intervenants d'alors, plutôt issus d'une formation pratique que d'un cursus

²⁴ Ibid note 18

²⁵ Ibid note 18

²⁶ Ibid note 18

universitaire, considèrent leur démarche artistique comme une recherche en soi. À cela s'ajoute un kaléidoscope d'approches du sujet selon le secteur artistique : musique, théâtre, art plastique, danse...

Sur ce point précis, l'exemple historique apporté par Daniel Charles²⁷ à la constitution du premier département de musique dans une université apporte un éclairage qui reste d'actualité. En effet, dans la bouleversante ouverture des contenus de formation proposés dans ce département, il intègre « la pédagogie comme l'élément dynamisant de toute recherche » qu'il envisage comme « polysémique et multidirectionnelle : polyphonique ». À quoi il ajoute : « La recherche officielle et théorique sur Musique et contre-culture s'est donc presque immédiatement déployée vers une pratique effective et pédagogique. Que cette pratique elle-même ait pu, en retour, susciter son propre champ théorique, c'est ce dont on pourra s'assurer en prenant connaissance du programme élaboré pour le séminaire : Textes et jeux²⁸. » Ainsi, la mise en pratique forme le terrain de la recherche qui renvoie en retour une capacité d'analyse théorique, et ainsi de suite. Cet aller-retour entre recherche et création rejoint en totalité l'approche des Centres de création.

L'interrogation de ce qu'est la recherche-crédation ne date donc pas d'hier ! Et la question a, n'en doutons pas, encore de beaux jours devant elle. Aujourd'hui, le sujet évolue, et au regard de l'histoire ici décrite, parmi les questions qui se posent, retenons celle-ci : est-il au fond souhaitable d'enfermer ces démarches dans une définition, ou convient-il plutôt d'établir un processus qui en délimiterait les frontières et le fonctionnement ? Si des repères sont nécessaires, il reste à éviter le risque de créer de nouveaux académismes toujours potentiellement excluants ou d'édicter d'autres règles qui viendraient en freiner la dynamique exploratoire en balisant le chemin de manière trop sclérosante.

3. Des studios au label de centre national de création musicale

Quarante-sept ans séparent la création du premier Studio de création et de recherche en 1970 de l'arrêté pris en 2017 qui en fixe le cahier des charges. Ce dernier, longuement construit à la suite des entretiens de Valois (2008/9), est négocié entre les Centres et le ministère de la Culture²⁹.

Le label de Centre national de création musicale, ou CNCM, est officiellement créé par le ministère de la Culture en 1996. Le GRAME (Lyon), le GMEB (Bourges), le GMEM (Marseille) et le CIRM (Nice) en sont les premiers bénéficiaires. La Muse en circuit (Alfortville) et Césaré (Reims) en 2006, le GMEA en 2007 (Albi), l'obtiennent à leur tour, suivis dix ans plus tard, en 2017, par Athénor (Saint-Nazaire) et VOCE (Pigna, en Corse), et Why Note (Dijon) en juillet 2024. Le GMEB et le CIRM ayant cessé leurs activités, le réseau des CNCM est donc, en 2024, constitué de huit Centres.

Dans le cadre de ce label, aux missions de création, production, diffusion et de formation s'ajoutent explicitement la recherche et le développement. Il est intéressant ici d'en donner le texte inscrit dans la loi³⁰ :

« Les CNCM contribuent à la recherche fondamentale ou appliquée, dans un objectif de développement des connaissances, d'expérimentation, de mise au point et d'adaptation de nouveaux outils et processus de création musicale. Le cas échéant, ils réalisent les

²⁷ Daniel Charles (1935 – 2008), musicien, musicologue et philosophe, maître de conférences qui a créé le premier département de musique à l'Université de Paris VIII (Vincennes) en 1969. In « La musique à Vincennes » Daniel Charles, Musique en Jeu N°18, édition du Seuil, avril 1975.

²⁸ Programme élaboré en 1973-1974 par Martin Davorin Jagodic, compositeur et enseignant à l'Université de Vincennes.

²⁹ L'arrêté de 2017 l'inscrit désormais pleinement dans le cadre de la loi N° 2016-925 du 7 juillet 2016 modifiée relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

³⁰ <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679369>

développements technologiques requis pour la réalisation d'œuvres musicales. Ils assurent la valorisation de ces travaux, tant dans les domaines artistiques que scientifiques. »

C'est donc un cheminement d'un demi-siècle d'actions permanentes, soutenues par une détermination sans faille des studios et centres, menées par un important engagement militant des directeurs-fondateurs et de leurs successeurs, qui aura permis d'aboutir à la reconnaissance de la spécificité et de la singularité de ces lieux hybrides avant l'heure. Ils fournissent un exemple de ce que pourraient être aujourd'hui de nouveaux espaces reliant différentes typicités d'acteurs, destinés à favoriser, dans tous les domaines, les interactions entre les arts, les sciences, les techniques et la société.

L'exemple du GMEA, Centre National de Création Musicale d'Albi-Tarn

À l'origine, le GMEA était un atelier de pratique amateur qui réunissait Roland Ossart et Thierry Besche, auteur du présent article, à la MJC d'Albi qui, dès 1975, s'était engagée pleinement dans le soutien à la création artistique. Il se trouve que, de 1976 à 1979, chaque été, l'ACADOC, une association de promotion des musiques anciennes et contemporaines, accueillait les rares stages décentralisés de musique contemporaine en France dans le village de Cordes, à 25 km d'Albi. L'IRCAM et le conservatoire de Pantin étaient présents en juillet, et le GRM-INA en août. L'ensemble des esthétiques et recherches menées en musique contemporaines était ainsi représenté. C'était là une formidable chance pour les deux musiciens, qui, participant aux stages d'été de Cordes, ont créé d'étroites relations avec l'ensemble des intervenants. En 1977, ils ont créé leur première musique pour une compagnie de danse fondée par Paul Bogossian et la danseuse Pascale Houbin³¹.

En une autre opportunité, afin de permettre le bon déroulement des stages de Cordes, la toute nouvelle Direction Régionale des Affaires Culturelles du ministère de la culture en Midi-Pyrénées, créée en 1977, investit dans du matériel de studio et de synthèse analogique. Utilisé seulement l'été, le matériel est sagement stocké dans les locaux de la DRAC le reste de l'année. Fort de ses premières créations musicales, l'atelier d'Albi sollicite rapidement la mise à disposition de ce matériel pour implanter de façon pérenne un premier studio dans cette ville. C'est à partir de cette double origine que le Groupe de musique électroacoustique d'Albi prend son élan. En 1981, l'auteur du présent article s'engage professionnellement, à plein temps, dans le développement et l'ancrage du groupe dans la ville. Roland Ossart le rejoint à son tour, accompagné de Pascal Bessou, jeune et brillant électronicien formé au lycée professionnel technique situé juste en face du premier studio de création du GMEA.

Au fil des ans, le trio invite la majorité des personnalités musicales³² rencontrées lors des stages d'été, organisés par Lucienne Touren, pour des concerts et des formations, qui apportent ainsi leur soutien à cet ancrage naissant. Rapidement ils réussissent à remplir une mission artistique d'intérêt public qui vise à promouvoir les musiques contemporaines, en particulier les musiques électroacoustiques, au niveau de la création, de la diffusion, de la recherche, de la formation et de la sensibilisation du public. Ils obtiennent le soutien du département du Tarn, de la ville d'Albi, de la région Midi-Pyrénées et bien entendu, de la DRAC, première institution publique à soutenir le projet. Fruit des bienfaits de la décentralisation, l'aventure est lancée. Elle ne cessera plus.

Le GMEA reçoit le label de Centre National de Création Musicale en 2007. Une nouvelle direction prend le relais en 2016. Quarante-trois années d'action en faveur des pratiques musicales de recherche et de création se sont ainsi déroulées sans interruption, et le projet se poursuit.

Ce rapide historique met en évidence les ingrédients nécessaires à la réussite de l'implantation d'un lieu de création et de recherche dans une ville moyenne, qui ne demandait rien au départ : une énergie

³¹ <http://www.houbin-nondenom.com/>

³² Michel Decoust, Irène Jarsky, Jean-Claude Risset, Daniel Arfib, David Wessel, Martine Joste, Fernand Vandenbogaerde, Patrick Lenfant, Jacqueline Ozane, Guy Reibel, Christian Zanesi, Jean Schwarz, Jacques Lejeune, Jack Vidal.

militante à toute épreuve et un ancrage local, un lieu pluridisciplinaire ouvert et accueillant, l'accès à des formations de haut niveau en proximité, la possibilité de mettre en commun des moyens techniques, la capacité et la liberté de mener l'action, enfin, une réelle volonté des politiques publiques en faveur de la création artistique contemporaine, et un contexte favorable comme le fut celui des années 1980.

La dynamique de l'interaction entre recherche et création au GMEA

Au-delà des très nombreuses actions menées et que nous ne pouvons toutes évoquer ici, retenons cependant quelques exemples emblématiques qui illustrent plus spécifiquement les liens développés entre recherche et création.

Dès l'origine, le GMEA a toujours associé l'action pédagogique et la formation à son travail de création et de diffusion. Dans les années 1970/80, une remise en cause des pédagogies de l'enseignement de la musique a favorisé les recherches et réflexions sur de nouvelles modalités d'apprentissage. Cela a suscité un réel engouement du milieu enseignant ; de nombreuses éditions et dispositifs pédagogiques en témoignent³³. Confronté à la mise en œuvre collective, par exemple avec une classe entière, des dispositifs technologiques utilisés dans un studio de musique électroacoustique, le GMEA s'engage dans une recherche sur une nouvelle lutherie capable de répondre à ses besoins.

Un premier prototype est construit : le Mélisson, qui voit le jour en 1983. Il s'agit d'un synthétiseur modulaire, d'un outil de création sonore basé sur la relation entre le geste et l'écoute, qui peut être joué à plusieurs. Il se compose d'un ensemble de boîtiers de couleurs vives facilitant le repérage des paramètres, dont le nombre et la nature varient en fonction de l'importance du groupe, de l'âge des enfants, de la situation pédagogique et du type de travail que l'on veut effectuer.

Le Mélisson a été expérimenté de 1984 à 1987 auprès de 30 000 enfants et 2000 pédagogues. Devant l'intérêt suscité et les demandes croissantes d'acquisition, la faisabilité d'une fabrication en série est abordée. Après des études de simplification technique, d'ergonomie et de design (1985 à 1986), le lancement de la fabrication a commencé en 1987. Le Mélisson était distribué par les éditions Van de Velde. À cette période, plus d'une centaine de lieux l'utilisaient incluant les conservatoires, écoles de musique, écoles primaires, collège, lycée, hôpitaux tant en France qu'en Espagne et en Italie.

De ce dispositif et des expérimentations qu'il a permis de mener, le GMEA a développé de nombreuses recherches et travaux pédagogiques qui ont été disséminés auprès des utilisateurs par le biais d'un journal, « Les mélissonneurs », à l'existence éphémère. La carrière du Mélisson ne s'arrête pas là. En 1988, il a été sélectionné pour les oscars du jouet scientifique de la Cité des sciences, à Paris, et pour le prix de la fondation Jean Zay, avant de remporter en 1991 le prix de l'innovation pédagogique Paris-cité. Des prototypes d'accès gestuels, tout à fait innovants pour l'époque, ont été réalisés spécialement pour le commander ; ils faisaient appel à des capteurs lumineux et des senseurs pression, à un dispositif appelé « pictal » associant le geste et le graphisme, ainsi qu'à MCPPro, une interface midi/tension (ce qui n'existait pas à cette période) pour permettre l'utilisation d'une commande de clavier Midi hors tempérament.

Suivront des recherches sur l'écriture et le contrôle du son dans l'espace qui aboutiront à la conception de *Matrica*, un outil numérique permettant de gérer la spatialisation de 32 voies d'entrées sur 32 voies de sorties. Un partenariat de recherche est alors mis en place dans la durée avec le département de recherche et développement de la société Toulousaine RSF, spécialisée dans le contrôle et l'écriture de scénarios son, lumière et images pour la muséographie. Les nouveaux dispositifs qui en résultent sont utilisés pour l'automatisation et le contrôle de nombreuses installations sonores créées par le GMEA :

³³ Citons entre autres les cahiers recherche/musique édité par l'INA-GRM, la revue trimestrielle *Musique en jeu* (éditions du Seuil), les Cahiers de l'animation musicale du CENAM, la revue *Marsyas* de pédagogie musicale, « Le geste musical » par Claire Renard aux éditions Van de Velde, le Gmebogosse, un dispositif pédagogique du GMEB à Bourges, l'instrumentarium Baschet et Orff, ainsi que le Mélisson, synthétiseur pédagogique conçu par le GMEA.

Musique des vignes (1992), des jardins sonores présentés plusieurs années de suite lors du Festival d'Assier (Lot) ; *Géophonies*, des expositions sonores liées à l'environnement d'un territoire précis ; *Maison du bruit*, sélectionnée pour le décibel d'or du ministère de l'environnement ; et plusieurs autres.

Les années 2000 voient naître au sein du GMEA un groupe de travail dédié à la recherche-crédation autour de l'informatique musicale. Le centre accueille et accompagne la démarche de jeunes artistes et développeurs engagés dans l'évolution technologique induite par le numérique. Au cours de cette période se développeront des réflexions et des expériences sur des dispositifs innovants qui ouvriront la voie aux recherches futures.

La plateforme Virage

Le GMEA participe ensuite activement à une étude sur les outils et pratiques du sonore dans le spectacle vivant, financée par l'Association Francophone d'Informatique Musicale³⁴ (AFIM). La plateforme de recherche Virage, coordonné par le GMEA³⁵, est issue des résultats de cette étude. Elle est financée par l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) de 2007 à 2010 dans le cadre des programmes CONTINT, et réunit neuf partenaires³⁶. Elle consolide dans la durée un important partenariat entre le GMEA et le LaBRI (Laboratoire Bordelais de Recherche en Informatique) avec son studio applicatif, le SCRIME. Elle a pour objectif de créer une plate-forme de recherche autour des interfaces de contrôle et d'écriture multimédia pour la création artistique, la muséographie et les industries culturelles, associant acteurs artistiques, entreprises et laboratoires académiques.

Le projet OSSIA

Dans la suite logique des recherches de Virage, et dans un partenariat avec le LaBRI qui ne faiblit pas, est lancé le projet OSSIA (Open Scenario System for Interactive Application), lui aussi coordonné par le GMEA et financé par l'ANR. Actif de 2012 à 2015, il réunit de son côté cinq partenaires³⁷. C'est une professeure des universités, Myriam Desainte-Catherine, qui pilote les travaux de recherche au LaBRI, tandis qu'au GMEA, Pia Baltazar, puis Théo de la Hogue, coordonnent les recherches et développements applicatifs, et, avec Thierry Besche, les chantiers d'expérimentation.

L'un des objectifs d'OSSIA consiste à rassembler les connaissances pour la formalisation de contraintes logico-temporelles, de façon à favoriser l'émergence d'outils logiciels permettant à l'utilisateur d'écrire des protocoles d'interactions complexes de la manière la plus intuitive possible. À terme, le projet vise à produire un ensemble de services logiciels pour l'écriture de scénarios ouverts, non- linéaires et multi-utilisateurs. Les applications prévues comprennent les systèmes d'affichage dynamique interactifs pour l'industrie, les installations muséales, les jeux vidéo, ainsi que des dispositifs à destination du spectacle vivant et de l'industrie culturelle. Ces recherches ont trouvé un aboutissement sous la forme d'un logiciel téléchargeable en open source³⁸.

Aujourd'hui, de nombreux artistes et compagnies explorent et utilisent toujours dans leur démarche les résultats de travaux de recherche menés au GMEA. Au niveau de la mise en œuvre des interactions

³⁴ <http://www.afim-asso.org/spip.php?article2>

³⁵ https://www.gmea.net/ancien_site/PLATEFORME-VIRAGE-65

³⁶ Virage a regroupé le GMEA (Coordinateur, porteur du projet), didascalie.net (Compagnie spectacle vivant/numérique temps-réel), les laboratoires académiques LIMSI, CICM-MSH Paris Nord, LaBRI (Bordeaux), ainsi que les entreprises JazzMutant, Blue Yeti, RSF et Mikros Image.

³⁷ Le GMEA, coordonnateur et porteur du projet, le LaBRI (Bordeaux), CNAM/CEDRIC/ENJMIN (Angoulême), ainsi que les entreprises Blue Yeti (Royan) et RSF (Toulouse).

³⁸ <https://ossia.io/about.html>

entre recherche et création, l'un des rôles du Centre a consisté à mettre en place des chantiers d'expérimentation interrogeant concrètement soit un sujet précis, soit une proposition issue des recherches, soit l'état d'un développement à un instant donné... De tels chantiers permettent à l'artiste de ne pas se retrouver « hors sol » ou en total décalage avec son savoir-faire, et de rester en cohérence avec sa démarche même dans ce nouveau cadre. D'où l'hypothèse de partir de l'usage et des pratiques, d'un désir de dépasser une limite constatée, ou de la volonté de réaliser une idée provisoirement inaccessible. De fait, le dispositif d'expérimentation, comme l'expérimentation scientifique l'éprouve, n'est pas neutre ; il place l'artiste dans une situation inhabituelle pour lui. En interaction avec des contraintes diverses et souvent non familières, une telle mise en situation d'expérimentation entraîne souvent chez l'artiste une forme de détournement de ses attentes. Pour le chercheur, c'est une situation courante : les résultats ne sont pas toujours là où ils étaient attendus. Il retrouve ses marques dans un chantier qui fonctionne par incrémentation des connaissances. L'artiste par contre attend souvent un usage immédiat de ses expériences. Même s'il est prévenu des modalités d'expérimentation, et les accepte, les résultats peuvent être décevants, car la possibilité d'une application créative tangible à court terme est parfois absente. C'est une donnée de base : le temps d'expérimentation ne participe pas directement du temps de création, et généralement, les résultats ne sont pas directement applicables.

Cependant, les chemins de l'expérimentation, qui se tracent par incidences, hasards, coïncidences, rencontres de phénomènes imprévisibles, donnent à découvrir en dehors de ce qui était directement cherché. Ils ouvrent sans cesse de nouvelles pistes, pas toujours perçues à l'instant même, mais qui bousculent les pratiques, les habitudes, et au final influent directement sur les modalités de la réalisation d'une œuvre. Ces allers retours entre la démarche de recherche et la démarche artistique finissent par se révéler parfaitement complémentaires. Tel que mentionné plus haut, leur rencontre et leur réunion dans la pratique d'une seule et même personne confirme l'intérêt d'interroger encore plus avant les processus mis en jeu dans les démarches de recherche-crédation.

Le rapport Risset toujours d'actualité

En 1998, Claude Allègre, alors Ministre de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie, partant du constat « des évolutions très rapides du numériques », adresse à Jean-Claude Risset une lettre de mission³⁹ lui confiant « une étude visant à stimuler la recherche scientifique et technologique dans les domaines artistiques ». Il ajoute : « Il est particulièrement important que les préoccupations artistiques puissent pénétrer au cœur de la recherche ».

Le rapport final⁴⁰, qui comprend 273 pages, argumente et milite pour un renforcement des activités de recherche, de développement et de formation associant les arts, les sciences et les technologies. Bien qu'il date de presque trente ans, à part l'actualisation des contextes et acteurs qui serait nécessaire, il reste globalement d'une étonnante actualité. Il est inutile de le commenter tant les propos qu'il énonce résonnent encore fortement :

« De la confrontation entre l'exigence et la capacité créatrice et la puissance analytique et technique peuvent naître des possibilités neuves et riches. Il est important de faire cohabiter et interagir dans certains lieux une logique artistique, une logique scientifique et une logique technologique. Mais il est actuellement difficile en France de justifier l'accueil dans les laboratoires d'artistes dont les pratiques n'ont pas de reconnaissance universitaire. Il est tout aussi difficile de légitimer et d'évaluer les recherches touchant au domaine de la création artistique, qui n'a pas sa place à l'université ou dans les organismes de recherche. Il faut donc donner une réponse institutionnelle à ce problème de cohabitation. »

³⁹ <http://archive.olats.org/pionniers/pp/risset/biographieRisset.php>

⁴⁰ <https://www.education.gouv.fr/art-science-technologie-ast-7976>

En plus de mettre en garde contre le risque de la réduction de la recherche à une prestation de services techniques aux artistes, le rapport Risset dénonce les problèmes générés par les cloisonnements entre disciplines et la taille trop importante des unités de recherche. Il prévient du danger à laisser s'installer « les mythes scientifiques ou technocratiques qui laissent croire qu'on peut moderniser l'art en lui transférant directement des modèles issus de la science ou en lui appliquant des outils produits à des fins scientifiques ou technologiques ». Il souligne encore que « la recherche musicale n'est pas reconnue comme recherche scientifique alors qu'elle en constitue une branche performante ». Enfin, il préconise « d'associer chercheurs d'origine scientifique, chercheurs du domaine de la culture, artistes, industriels du domaine culturel et multimédia dans des équipes, des formations et des projets permettant leur fécondation réciproque. [Pour atteindre cet objectif], il faut mettre en place des structures pouvant favoriser le développement et la valorisation de la recherche en art, science, technologie, et aussi aménager des mesures pour faciliter ces interactions dans la recherche, le développement et la formation. Il est important de partir des ressources existantes. [...] Il faut reconsidérer les formations pour prendre en compte les besoins de nouveaux métiers à identifier ». C'est là un cahier des charges tout tracé, dont les prémisses et les modalités s'ancrent dans l'histoire des studios de création français, incluant les espaces de recherche et de formation à l'université, ainsi que le GRM-INA et l'IRCAM.

Jean-Claude Risset œuvrait alors au sein du collège des compositeurs au GMEM de Marseille, ville où il dirigeait le laboratoire Informatique et acoustique musicale. Dans son rapport, il évoque différents sites où travaillent des chercheurs déjà bien installés, mais aussi des lieux remarquablement répartis sur le plan géographique, et dont les travaux se déploient sur un vaste registre. Ce sont ces mêmes lieux qui sont décrits plus haut, dans l'historique des studios, et qu'il nomme « poussière de dissémination ».

Si l'on se réfère à la définition de poussière que livre le dictionnaire, la poussière consiste en fins débris en suspension dans l'air et qui se déposent en flocons. Tous ces acteurs, passés, présents, à venir, tous ces lieux ouverts, hybrides, sont des poussières qui par leur engagement et leurs actions font naître des flocons qui ensuite s'envolent pour féconder les territoires. Ce sont eux qui disséminent, sensibilisent et construisent des publics. Ce faisant ils positionnent, comme ferment de leurs pratiques, les liens entre recherche, création, science, technologie et société. Ce sont les véritables moteurs d'un ensemble qui architecture un travail de fond, nécessaire et souvent invisible, tant il est habile à se glisser dans les interstices, dans les interfaces entre acteurs, dans l'entre-deux des espaces possibles. Et Jean-Claude Risset de nous rappeler que « par rapport à la connaissance scientifique, la création artistique se pose dans sa singularité : elle résiste aux typologies, elle s'institue dans le pouvoir de faire éclater les codes ou les cadres représentatifs. La création se constitue en une sorte de transgression des structures représentatives sur lesquelles elle s'appuie ⁴¹».

4. Des modes délocalisés de dissémination

Le réseau TRAS

Formant écho aux préconisations du rapport Risset, une grande diversité d'acteurs s'investit actuellement en France dans l'interaction entre les arts, les sciences, et la société. Ils sont de plus en plus nombreux à rejoindre le réseau TRAS (Transversale des Réseaux Arts Sciences) qui réunit des structures artistiques, culturelles, hybrides, universitaires et de recherche, des structures qui « avancent en commun la nécessité de construire une approche citoyenne de la relation entre arts et sciences, dans une articulation entre nos lieux de vie – le local – et nos implications planétaires, globales – le terrestre ⁴²».

⁴¹ Ibid. p. 20, note 40

⁴² <https://www.reseau-tras.eu/>

Une enquête nationale réalisée par TRAS⁴³, la première sur le sujet, apporte une photographie des acteurs et jette un éclairage sur les actions arts-sciences menées en France. Ses résultats confortent l'intuition initiale et réitèrent la nécessité de créer de nouvelles manières de relier entre eux les acteurs de tous les champs disciplinaires, de favoriser l'émergence de lieux atypiques et hybrides, d'explorer les modalités de mise en partage des interactions entre arts et sciences tout au long du processus de création :

« Les membres de TRAS participent à la construction de ses espaces pionniers, lieux de rencontre entre artistes, scientifiques, technologues et société au sein de leurs structures, en nouant des partenariats regroupant une hétérogénéité d'acteurs sur leurs territoires d'implantation. Tous partagent les mêmes objectifs d'émancipation des personnes, de démocratie culturelle, de production et diffusion de nouvelles formes de connaissances, d'arts et de savoirs. Tous privilégient une rencontre directe avec tous les publics, une mise en relation de l'art, des sciences et des technologies capables de construire des expériences esthétiques contemporaines.⁴⁴ »

Cette volonté des acteurs représente une opportunité unique pour imaginer, au-delà des institutions, des frontières habituelles et des cadres établis, de nouvelles attitudes et de nouveaux chemins pour représenter, comprendre et penser le monde aujourd'hui, et ainsi opérer les transgressions attendues et les fécondations réciproques que Risset, dans son rapport d'il y a vingt-six ans, appelait de ses vœux.

L'association Passerelle Arts Sciences Technologies en Occitanie

Dans la dynamique de son engagement pour la recherche et la création, lors de la période où il dirigeait le GMEA, Centre National de Création Musicale d'Albi, l'auteur du présent article crée en 2016 avec Edwige Armand (qui en est aujourd'hui la co-présidente) l'association Passerelle Arts Sciences Technologies⁴⁵. Implantée en région Occitanie, elle est constituée d'artistes et de scientifiques qui œuvrent dans les rapprochements interdisciplinaires. Son programme d'activités, qui comprend des rencontres, des séminaires, des activités de création et de production, explore constamment de nouvelles modalités d'interactions avec la société. Nomades, les projets qui y sont réalisés se construisent en archipel, par l'association de chercheurs, de laboratoires, d'artistes, et de citoyens. Fortement impliquée au sein du réseau TRAS, l'association se caractérise par l'exigence et la recherche d'une nouvelle épistémologie et le tissage long, dans la durée, des relations entre les acteurs impliqués dans ses actions. De façon fondamentale, elle s'inscrit dans une perspective de transformation de notre relation au monde.

Conclusion

Nous avons souligné le rôle majeur joué par Maurice Fleuret en faveur de la dissémination de la recherche et de la création en France au travers des Studios de création. Lors d'un entretien radiodiffusé à France Musique en 1982⁴⁶, ce brillant directeur de la musique du ministère de la Culture rappelait que « Le but de nos institutions culturelles n'est pas de recevoir des subventions, ni d'être les instruments culturels de l'État, mais bien de faire entrer l'expression artistique dans le quotidien ». De tout ce qui

⁴³ Coordination, analyse, rédaction de l'enquête : Nathalie Bargetzi et Thierry Besche. www.reseau-tras.eu/enquete-nationale-sur-les-acteurs-et-les-actions-du-champ-arts-sciences/

⁴⁴ Ibid., note 42

⁴⁵ L'association est aussi animée par Yves Duthen, Frédéric Garcia, Philippe Doublet et Christian Satgé. Voir <https://www.passerelle-arts-sciences.net/> et <https://www.facebook.com/passerelle.ast/>

⁴⁶ www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-tresors-de-france-musique/maurice-fleuret-musique-et-societe-comment-l-entendez-vous-une-archive-de-1982-1ere-partie-6730059

précède, une conclusion s'impose : c'est le même souhait qu'il convient aujourd'hui de formuler pour les démarches de recherche-crédation.

« L'acte est vierge, mème rdpété », écrit René Char dans les Feuilletts d'Hypnos. Comme le montre ce parcours historique, le chemin sans cesse renouvelé apparaît, à chaque fois, nouveau dans son élan. Dans la volonté d'approcher ce qu'est, ou pourrait être, une démarche de recherche-crédation, n'est-ce pas dans une forme d'équilibre entre les différentes postures qu'il faudrait en imaginer la trajectoire, puis en baliser les repères et en déterminer les moyens d'action ? Favoriser d'une part la complémentarité des pratiques en formant des passerelles, des interactions ; former d'autre part des partenariats capables de répondre à la fois aux exigences du monde académique et à la diversité des comportements d'autres typicités d'acteur ; comme le montrent le parcours des Centres nationaux, et celui, préalable, des Studios, ces deux stratégies peuvent se révéler d'une grande efficacité.

Au niveau de la formation, rappelons que, lors de la création du département de musique par Daniel Charles à l'université Paris VIII-Vincennes en 1969, il y avait une filière destinée à ceux qui n'avaient pas suivi les cursus opérants. Il en a été de même pour les classes électroacoustiques créées en 1981 au sein des conservatoires de musique, où de nouvelles modalités d'admission, plus ouvertes, ont été mises en place. Citons encore pour mémoire Le Black Mountain College⁴⁷, actif de 1933 à 1957, précurseur s'il en est de ces questions.

« Chercher c'est prendre une distance », écrit Pierre Schaeffer. Prendre une distance par l'attitude expérimentale, qui offre des résultats à observer, analyser, à utiliser ou rejeter, puis en réinvestir les acquis dans la démarche de création : au fond, ne s'agit-il pas d'engendrer des oscillations généreuses entre la diversité des formes de la recherche et celles de la création, aussi multiples les unes que les autres ? Laissons le dernier mot à Pierre Schaeffer et à Jean-Claude Risset. Le second dit du premier :

« Schaeffer a détourné la technologie des studios radiophoniques pour produire une musique électroacoustique.../...Les tâtonnement de Schaeffer ont donné lieu à une avancée musicale insoupçonnée et décisive.../...Il a essayé de systématiser le solfège de ce nouvel art sonore en prônant une véritable recherche musicale. Il fut ainsi le premier à mettre en œuvre une recherche créative, une recherche non pas sur, mais pour la musique⁴⁸. »

Et le premier, à propos de la relation entre l'art et la science, écrit :

« Les chemins divergent moins qu'il ne semble...D'une discipline à l'autre, ce ne sont pas les renseignements qui manquent, c'est l'attitude.../... Une autre inspiration et d'autres attitudes, une redéfinition et une redistribution des objets de l'art et de la science laissent entrevoir de nouvelles relations transversales, des relations tout court. S'il ne s'agit pas encore d'une méthode qui puisse, précisément, s'expliciter, admettons que ce soit comme le pressentiment d'une voie.

Ainsi, sans se résoudre ni se confondre, s'articule la contradiction dans l'espace courbe⁴⁹. »

⁴⁷ <https://www.blackmountaincollege.org/history/>

⁴⁸ Caroline Grivellaro, « À la recherche de Pierre Schaeffer », page 141, Edition Les presses du réel, 2024.

⁴⁹ Réflexions de Pierre Schaeffer, l'espace courbe/l'esprit de contradiction, « La revue musicale », Editions Richard Masse, 1969.