

Qu'est-ce que la Recherche Musicale ?

La question se pose en effet. Les «centres de recherche» se multiplient en France, un colloque organisé par l'Ircam en 1983 portait sur «le concept de recherche en musique», et cependant on reste devant un très grand flou: l'idée de recherche musicale oscille entre une recherche informatique ou technologique, un genre musical avant-gardiste, et pourquoi pas, puisque le mot recherche appliqué à la musique donne à peu près musicologie, une «nouvelle musicologie».

Dans sa définition historique, la réponse est très simple. La recherche et l'expérimentation en musique existent certainement depuis toujours, mais la forme moderne de la recherche musicale est née le jour où l'on a entrepris de produire de la musique avec des machines qui n'étaient pas des instruments, ce qui engendrait une musique «insolite» et soulevait des questions fondamentales dans l'esprit de ceux qui la composaient. La recherche musicale est donc apparue dès le début sous une triple forme: recherche technologique sur les outils, création expérimentale, réflexion analytique sur le sens et la portée de l'entreprise. Ces trois types d'activités se hiérarchisent différemment selon les périodes, les groupes et les personnes, mais leur réunion semble constituer pour tous l'objectif global de la recherche musicale.

Un second trait qui la définit est son aspect collectif et pluridisciplinaire. Elle réunit des profils assez différents — plutôt compositeurs, plutôt chercheurs — et de formations franchement hétérogènes : musiciens, ingénieurs, mathématiciens, psychologues à l'occasion. Cela tient à la variété des objectifs et des tâches, mais peut-être aussi à la nécessité de dépasser le caprice éminemment individuel de la création et de fonder la recherche sur un jugement intersubjectif.

Enfin la recherche musicale s'est toujours développée dans des institutions. D'abord les radios d'État (Paris, Cologne, Milan, Stockholm...), puis les centres culturels et les conservatoires, plus récemment des associations créées spéciale-

ment, Les supports se diversifient, des plus lourds aux plus légers, mais la recherche musicale privée reste exceptionnelle.

Définie à grands traits, surtout en interrogeant le passé, la notion de recherche musicale ne semble pas trop problématique, C'est lorsque l'on y regarde de près que surgissent les questions.

Les premières concernent l'articulation des éléments. Comment des techniciens et des musiciens peuvent-ils travailler ensemble ? Lesquels orientent l'activité des autres ? On cherchera sans doute la réponse dans un rapport de pouvoir, mais la dynamique de l'invention, dans chacun des deux domaines, pourrait bien imposer aussi sa loi.

La création est-elle distincte de la recherche ou n'en est-elle qu'un moment ? Faire et comprendre sont-ils deux faces d'un même acte — on comprend en faisant — ou vaut-il mieux renforcer en les individualisant ces deux formes d'activité qui, à haut niveau, demandent des technicités distinctes ?

Comment situer, par rapport à ces formes de recherche, les manifestations, la radio, la pédagogie ? Simples moyens de diffusion en apparence, elles sont en réalité intimement liées au projet général,

Le concert électroacoustique a fait l'objet de nombreuses expériences qui réagissent sur la conception de l'œuvre, sur les modalités de rapport au public, qui obligent à réfléchir sur le rôle qu'on lui laisse; il suscite l'invention de machines.

Le voisinage avec la radio ne semble pas purement anecdotique. Originellement les machines de radio ont servi à la musique ainsi que ses techniques de base : montage, mixage. Celles-ci restent essentielles à la réalisation électroacoustique, susceptibles de faire progresser — juste retour — l'écriture radiophonique. Les nouvelles technologies pourraient mettre fin à cet échange de bons procédés. A moins que cette musique de synthèse et de support n'entretienne des relations plus profondes avec les arts audiovisuels en général.

La plupart des groupes ont une activité pédagogique, que ce soit auprès de professionnels, des amateurs et même des enfants. Faut-il voir là un phénomène de surface — une mode ou une source de revenus — ou bien plutôt une caractéristique essentielle de cette recherche apparaissant aux yeux de ceux qui la pratiquent comme une constante auto-pédagogie qui s'explique en s'ouvrant à autrui ?

A ces questions touchant l'emboîtement des parties s'ajoute celle qui concerne la hiérarchie des objectifs. Pour certains le but final est la composition — recherche technologique et théorique n'étant là que pour fournir les outils matériels et intellectuels. Pour d'autres, la création ne s'appelle recherche que lorsqu'elle subordonne son ambition esthétique à un projet d'élucidation théorique. On peut enfin prendre pour but ce qui à beaucoup semble un effet involontaire : la petite révolution des conditions sociales de la musique qui ouvre la

création à un grand nombre, rapproche la musique de l'audiovisuel, déplace la frontière entre les genres.

L'ensemble de ce cahier répond peu ou prou à la question «qu'est-ce que la recherche musicale ? », mais à titre d'introduction nous avons demandé à certains de ses acteurs, qu'ils appartiennent au GRM ou y aient joué un rôle notable, d'apporter des précisions sur la façon dont ils voient, du point qu'ils occupent, l'articulation des membres de l'organisme, tout en n'hésitant pas à donner leur opinion sur les enjeux de la recherche.

Bayle, qui a choisi de s'exprimer ici en tant que témoin et acteur de cette mutation plutôt qu'en tant que responsable du GRM, observe la place nouvelle de la musique dans les arts audiovisuels; Allouis examine la jointure musique-technique, Chion aussi, à sa façon (sévère). Reibel insiste sur la relation entre création et diffusion des pratiques. Delalande et Thomas situent le rôle de la réflexion analytique.

A tout seigneur tout honneur, le dernier mot revient à Schaeffer. On présente souvent Schaeffer comme le père de la musique concrète. C'est peu dire. Fondateur de cette recherche musicale est un titre infiniment plus glorieux. La musique concrète a beaucoup changé et Schaeffer lui-même s'offre régulièrement la coquetterie d'en dire le plus grand mal, tandis que la recherche musicale à laquelle il a progressivement donné une mission, un nom et un statut se développe selon une courbe exponentielle, dans des directions qui ne sont pas nécessairement celles qu'il aurait souhaitées, au point qu'on peut difficilement imaginer quelles en seront, à terme, les conséquences.

François DELALANDE