



JUIN 2011 – JUILLET 2012

LE MUSICIEN, LE MUSICOLOGUE ET LE MÉDIOLOGUE

VINCENT TIFFON, professeur de musicologie
à l'Université Lille 3, laboratoire CEAC

ENTRETIEN

Frédéric Gendre : *L'idée de cette discussion est de faire le tour des projets que tu portes ou auxquels tu participes et qui sont soutenus par la MESHS. J'en compte trois : « MuTeC » et « Praticables », deux projets ANR (Agence nationale de la recherche) ainsi que le colloque TCPM, lié à MuTeC. Trois chantiers ouverts à la MESHS et aujourd'hui refermés ou en voie d'achèvement. Peux-tu, avant d'aborder les projets, dire deux mots de ton laboratoire de rattachement, le CEAC (Centre d'étude des arts contemporains) et de l'équipe EDESAC au sein du laboratoire ?*

Vincent Tiffon : Le CEAC est un laboratoire qui réunit des chercheurs dont les objets de recherche et les programmes sont larges, parfois contradictoires mais tous en lien avec l'art contemporain. Comme premier axe de recherche, le CEAC propose « l'espace » (qui est une thématique de recherche très transversale, pilotée par Anne Boissière, sous l'angle de l'esthétique). Le second est « l'exposition » (piloté par le cinéma et les arts plastiques), mais où nous-mêmes — l'EDESAC — nous nous inscrivons, notamment avec le contrat « Praticables ». Il existe d'autres axes comme « l'herméneutique », ou « la génétique », par exemple, qui touche le théâtre et la musique (dans lequel j'inscris « MuTeC »). Il y a donc des disciplines constituées qui peuvent aider à comprendre le phénomène artistique dans son processus de création, quelle que soit la méthode. Ce ne sont pas des *programmes* de recherche — et c'est bien là l'enjeu — mais des *thématiques* de recherche qui permettent de fédérer des chercheurs d'horizons très différents avec des objets de recherche aussi très différents. Là où nous — quand je dis nous, je parle D'EDESAC, un collectif d'étudiants avancés et de chercheurs ou enseignants-chercheurs — nous ne nous sentons pas tout à fait à l'aise, c'est que nous avons besoin de programme, nous avons besoin de projets intégrés des programmes bornés, avec un début et une fin, avec des réalisations définies qui ne soient pas uniquement des journées d'étude ou des colloques, mais vraiment des *programmes de développement de recherche*. Les contrats ANR permettent cela, mais pour émarger à ces contrats, pour avoir une force institutionnelle, nous avons ressenti le besoin de nous constituer en équipe. Une équipe, c'est donc, à l'intérieur d'un laboratoire, un groupement d'individus qui ont un intérêt commun pour un programme de recherche donné. C'est l'exemple de M-Pace dans le laboratoire URECA, ils se sont constitués pour un programme spécifique, même si M-Pace est aussi devenu un plateau technique. D'une certaine façon, EDESAC est aussi devenu un plateau technique, et nous avons d'ailleurs en commun une plateforme physique pour nos expérimentations. M-Pace et EDESAC sont très proches structurellement, à ceci près que M-Pace a une masse critique beaucoup plus importante que nous. En résumé, l'EDESAC est une forme de fédération de

chercheurs qui ont un champ de recherche commun, pour élargir à des programmes types ANR ou autres. L'élément déclencheur a été la labélisation CREST (Centre de ressource et d'expertise scientifique et technologique) au niveau de la Région (NFID - Nord-France-Innovation-Développement), qui nous a beaucoup aidés et nous a posés, institutionnellement parlant. L'EDESAC a été labélisé par la région comme étant un centre de ressource scientifique pour des entreprises qui voudraient avoir une expertise sur le design sonore, sur les installations, etc. De la même façon, M-Pace, au sein d'URECA, est centre de ressource et d'expertise sur l'observation du comportement, des émotions, de la perception, etc.

Une telle labélisation, une telle constitution d'équipe amènent-elles à un budget propre, à des moyens spécifiques pour un plateau technique ?

Bien sûr, c'est même l'idée. Une fois que nous avons une certaine visibilité, même si institutionnellement nous ne sommes pas autonomes — nous appartenons au CEAC — nous avons une ligne budgétaire propre au sein du laboratoire, que l'on alimente. Lorsque nous allons chercher de l'argent à la direction de la recherche — nous avons élargé au bonus qualité recherche en 2007, c'est ce qui nous a permis d'acheter les premiers matériels —, lorsque nous réalisons des prestations pour des entreprises ou des collectifs d'artistes, lorsque nous avons des financements spécifiques liés à un contrat de recherche de type ANR, cela est fléché sur notre ligne propre. Ce qui ne nous donne pas une autonomie, mais une certaine gouvernance.

Un point sur lequel je voudrais revenir : constituer une équipe propre au sein du laboratoire nous permet aussi de faire travailler les étudiants avancés (M1, mais surtout M2 et doctorants) avec une synergie plus forte, de sorte qu'ils ont vraiment l'impression de travailler collectivement et non pas en étant noyés dans une équipe pluridisciplinaire et confrontés à des disciplines dont ils ne se sentent pas particulièrement proches.

Le disciplinaire, dans le cadre de la formation, serait un préalable à l'interdisciplinarité ?

C'est cela.

Rentrons dans le vif du sujet de la recherche par ses « premiers principes ». En lisant les programmes et les projets dans lesquels tu t'investis, avec l'équipe

EDESAC, il apparaît immédiatement que la médiologie prend une place prépondérante en musicologie. Est-ce un discours de la méthode ?

C'est un peu ambigu. La médiologie a peu pignon sur rue à l'université. Son concepteur initial est Régis Debray, qui n'est pas universitaire. Il a été un éphémère professeur à l'Université de Lyon. Sur le tard, il a passé un doctorat et une habilitation à diriger des recherches, qui sont reproduites d'ailleurs dans deux ouvrages. Mais il n'est pas un universitaire « canonique ». Par ailleurs, la méthode, telle qu'elle est décrite par Régis Debray, vulgarisée à travers *l'Introduction à la médiologie* en 2000 (Presses Universitaires de France), ouvrage plutôt destiné au premier cycle de philosophie, peut poser certains problèmes pour des universitaires pointilleux. Il n'empêche que pour moi, cela a été fondamental et je persiste à rester un médiologue spécialisé dans la musique, précisément parce que nous n'avons pas d'outil en musicologie — à mon sens — qui permettent de comprendre la relation entre l'écriture (tout ce qui tourne autour du graphe, l'écriture musicale à l'ancienne, qui existe toujours sur le papier) et ce qui s'est joué au moment de l'invention de l'enregistrement sur des supports analogiques puis numériques. Nous n'avons pas d'outil qui permette de comprendre cette relation ; or mon sujet de thèse était initialement la musique mixte, à savoir la tentative de comprendre ce qui se joue dans une écriture qui mélange deux paradigmes, deux technologies radicalement différentes que sont l'écriture graphique et l'enregistrement analogique. C'est par le biais de la médiologie que j'ai pu déverrouiller ce problème de méthode. Ma thèse finalement est une thèse bien plus du domaine de l'histoire que de l'esthétique parce que je n'avais pas ces outils-là. C'est lors de mon habilitation à diriger des recherches que j'ai pu mettre en place cet outil méthodologique. La médiologie est donc une réponse tardive à un questionnement initial.

Pour clarifier, nous pourrions dire que cette entrée via la médiologie opère un déplacement. On ne part pas du morceau de musique comme entité constituée et objet d'étude, selon un jugement de goût ou de qualité, mais des objets qui en ont constitué le support (le gramophone, le microsillon, le CD, le baladeur) et c'est l'étude de ces supports, qui, comme à rebours, permet de projeter un autre regard sur les objets dits musicaux. Peut-on dire les choses ainsi ?

Oui, absolument, mais on part quand même d'un postulat théorique selon lequel l'activité humaine transmet des formes symboliques. Que l'on considère le support ou la musique composée, on ne quitte pas les formes symboliques. C'est d'ailleurs ce

présupposé des formes symboliques sur lequel tout le monde n'est pas d'accord. C'est là l'enjeu de discussions et désaccords que je peux avoir avec certains collègues. Si l'on considère que l'activité humaine, et notamment dans le domaine de l'art, c'est de créer du symbolique avec des prothèses mémorielles, il devient légitime d'aller chercher la discipline (je n'en connais pas beaucoup d'autres) qui traite de la question de la transmission. Transmission, c'est-à-dire celle de nos traces mémorielles. La médiologie est l'étude de la transmission. On dit « étude des médiums » (plutôt que « média » pour éviter la confusion avec les mass-media), oui, mais pris au sens de transmission. La grande force du modèle de Régis Debray — et sur cela j'insiste —, c'est l'idée du « double corps du médium ». C'est-à-dire que pour transmettre du symbolique, les traces matérielles ne suffisent pas, il y a faut aussi des *institutions*. Une technologie n'est pas faite que d'outils, de prothèses mémorielles, ce sont aussi les institutions qui vont avec. Cela aussi peut-être un sujet de dissension très fort dans la communauté universitaire. Les chercheurs dissocient souvent les deux. Chez Debray, il n'y a pas de dissociation des deux. Le double corps du médium signifie qu'il ne peut pas y avoir d'efficacité symbolique s'il n'y a pas d'articulation entre les outils — ce qu'il appelle les matières organisées, MO —, et les organisations, c'est-à-dire les institutions — ce qu'il appelle les organisations matérialisées, OM. Cela va de pair. On a, dans l'histoire de la musique comme dans l'histoire de l'art en général, des courants artistiques qui s'appuyaient sur des outils neufs, et qui n'ont pas été pérennes parce qu'ils ne se sont pas adossés à des institutions ou qu'ils n'ont pas créé les institutions *ad hoc*. C'est l'objet d'un des articles que nous avons écrit avec Romain Bricout : le relatif échec de la musique électro-acoustique vient de là¹. On était capable de faire de la « musique plastique », de la « musique de l'espace » dès les années cinquante. Pierre Schaeffer avait inventé tout cela, mais l'infrastructure institutionnelle n'a pas été mise en place. Par exemple, on n'a pas appris à l'école les rudiments de l'écoute. Comment écouter des sons, et pas seulement comment composer avec des notes ? C'est un changement paradigmatique fort. Si l'on n'invente pas l'institution qui va avec l'outil, on risque de rendre caduque l'émergence de nouvelles pensées ou formes artistiques. On peut avoir un courant esthétique de très grande qualité qui tombe, qui ne passe pas la rampe, parce qu'il ne s'est pas appuyé sur une infrastructure institutionnelle. Là est la grande force du modèle de Régis

¹ Bricout Romain, Tiffon Vincent (2009), « De nous à nous : musiques électroacoustiques savantes et musiques électroniques populaires », *Revue Filigrane* n°9, Sampzon, Editions Delatour, 1^{er} semestre 2009, p. 137-148 (11 pages), disponible via <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=256>

Debray que pour l'instant je n'arrive pas à contredire.

Ce qui peut jouer dans l'autre sens. A contrario, on peut être en avance socialement, sur des techniques, des artefacts et l'imagination artistique en retrait ne sachant pas se saisir d'un champ technologique déjà institutionnalisé.

Absolument.

La question, ou les questions qui découlent presque inévitablement de ce qui précède sont celles du lien entre le médiologue et le musicologue d'une part, et de façon plus critique encore, celle du lien entre le médiologue et le musicien (que tu es) car à lire les principes et les méthodes de la médiologie, il n'apparaît pas vraiment clairement qu'il faut être musicien pour mettre en place une pensée médiologique de la musique. Quel rebond entre le médiologue, le musicologue et le musicien ?

C'est vraiment fondamental. D'une part, on ne peut pas être musicologue si l'on n'est pas musicien. C'est impératif et c'est d'ailleurs ce qu'on fort bien compris les Anglo-saxons, qui comptent de très grands musicologues. Les meilleurs musicologues sont ceux qui ont une très solide formation de musicien, voire qui sont encore *musiciens-praticiens*.

Le bon sens pourrait le dire.

Oui, mais on l'oublie trop. La plupart des départements de musique sont intitulés « musique et musicologie », les diplômes sont souvent spécifiés « musique et musicologie », mais enfin, il faut veiller à ce que cela aille de pair. C'est pour cette raison que le CEAC allie pratique et théorie : c'est fondamental ! Il n'y a pas de théorie sans pratique et inversement, il n'y a pas de bonne pratique sans théorie : c'est une relation imbriquée. Pour la médiologie, le cas est un peu différent. Il n'y a pas de médiologue en *tant que tel*, cela n'existe pas. On est spécialiste de telle ou telle matière, de telle ou telle discipline et on utilise la médiologie comme méthode, au sens du moyen, d'une méthode pour résoudre un problème. L'article que j'ai écrit pour la revue *Filigrane*², premier article où j'aborde la médiologie comme nouvelle manière de faire de la musicologie, reste un article de musicologie. Je ne deviens pas médiologue. J'ai des compétences en médiologie qui me permettent de renouveler

2 Tiffon Vincent (2005), « Pour une médiologie musicale comme mode original de connaissance en musicologie », *Revue Filigrane n°1*, Sampzon, Editions Delatour, 1^{er} semestre 2005, p. 115-139 (24 pages), disponible via <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=78>

mon terrain d'étude, le regard que je porte sur certains objets. Debray a des textes très précis sur ce sujet. Il insiste bien sur le fait qu'il est hors de question de créer une nouvelle discipline comme dans les années cinquante avec le structuralisme, la sémiologie, etc. Il faut replacer ces choses dans le contexte des années quatre-vingt-dix. La médiologie n'est pas une science en tant que telle, c'est une discipline méthodologique.

Le problème de compréhension que cela me pose est assez concret, et simple. Lorsque l'on est dans une pratique d'écoute de la musique, on est dans un rapport au plaisir, voire au déplaisir (mais disons accidentellement) — on ne va pas au concert pour se faire mal. On exerce un jugement, jugement de goût qui se nourrit de notions employées communément comme celle d'agréable, de désagréable, de beauté, de laid. Lorsque le médiologue, ou musicologue-médiologue étudie la musique, il semble que la méthode qui s'occupe des moyens de transmission, des supports, s'affranchit des contenus de goût. Mais comment la chaîne se referme-t-elle, si tant est qu'elle ait à se refermer, entre ce qui est au départ une composition, à l'arrivée un objet soumis au jugement de goût d'un public (ou du client d'un magasin de disque) et l'analyse médiologique insensible à la qualité esthétique de l'œuvre ? L'analyse médiologique va-t-elle m'orienter dans mon goût musical ?

Question qui résonne sur de nombreux points... J'ai oublié de préciser tout à l'heure que la musicologie n'est pas une discipline constituée au sens où il y aurait un corps de doctrine. On utilise d'autres disciplines constituées, comme la discipline historique par exemple, parfois des éléments de sociologie, on est pleinement ancré dans les sciences humaines et sociales pour avoir comme objet d'étude la musique ou les discours sur la musique. Les études musicologiques qui, par exemple, observent le goût, tentent de comprendre ce que signifie « aller au concert », ce que l'on y ressent, peuvent s'appuyer sur l'analyse des partitions de la musique écrite, et peuvent tenter de démontrer par A + B – ce qui serait assez naïf – que tel enchaînement peut provoquer tel sentiment de goût. En psychologie de la musique, on trouvera un certain nombre de choses. Le postulat de départ pour le médiologue, c'est... Leroy-Gourhan. Au cœur du cœur, il y a notamment le « participer pour sentir » de Leroy-Gourhan : on part de l'idée que le plaisir, le plaisir d'aller au concert, ou plutôt celui d'apprécier une œuvre (qui a pour effet que nous allons au concert), vient du fait que l'on connaît l'œuvre elle-même avant de venir ; on la *redécouvre*, on la recompose au moment où l'on assiste au concert, parce qu'on est dedans, on la connaît intimement, on l'a travaillée, on est inscrit dans la matière musicale. Le « participer pour sentir » existe aussi au concert. On l'a oublié parce qu'on a transformé le concert en produit

culturel, mais le concert, conçu comme extension de l'activité du musicien amateur éclairé, est ce à quoi menait la formation de l'élite aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, élite bourgeoise ou aristocratique. Il s'agissait d'une formation de haut niveau, à un instrument, de préférence polyphonique, comme le clavecin, le pianoforte et ensuite le piano, pour pouvoir connaître les œuvres de l'intérieur. Aujourd'hui, on s'imagine pouvoir s'en dispenser parce que l'enregistrement, les techniques de reproduction nous permettent de nous passer de la pratique d'un instrument. On est censé aujourd'hui « pratiquer » l'enregistrement. On est censé lire l'enregistrement, et c'est cela même que l'on n'a pas fait, cela même que les institutions (écoles, universités) et les programmes n'ont pas mis en œuvre. Comme au cinéma. On ne sait pas lire le cinéma parce qu'on ne l'a pas pratiqué. C'est ce que nous dit la médiologie. Le versant des médiums institutionnels n'ayant pas été installés en audiosphère, on en vient à avoir une vision culturelle des objets du passé au lieu d'avoir une vision praticienne, une vision relevant du « participer pour sentir ». Pour avoir cette perception, cette émotion du beau, il faut être dans la pratique, dans la participation. C'est exactement ce que nous voulons produire dans l'art le plus contemporain. Avoir des installations, des dispositifs dotés des technologies les plus contemporaines qui puissent permettre à l'individu de faire ce trajet indispensable de la participation (pour sentir). Je ne fais pas ici référence à la participation du public des années 70 (qui perdure encore aujourd'hui), et qui me semble davantage un gadget : elle consiste à dire « vous participez à l'élaboration de œuvre, vous êtes donc aussi auteur de l'œuvre puisque vous avez une action sur l'existence de l'œuvre ». Non, cela ne fonctionne pas aussi simplement en Art : il faut pratiquer.

C'est l'idée de « Praticables », on y reviendra.

C'est exactement l'idée de « Praticables », tel que nous le voyons (au sein de l'équipe EDESAC). Au tout début donc, il faut lire Leroy-Gourhan. C'est pour cela aussi que pour répondre à la question « Qui est médiologue ? », il faut lire les anthologies des *Cahiers de médiologie*. Les textes estampillés « médiologie » sont ceux de Leroy-Gourhan, Victor Hugo, Paul Valéry, etc., des textes qui, à un moment historiquement précis, ont mis en relief l'indispensable connexion entre nos prothèses mémorielles, les institutions qui vont avec et cette relation entre vecteurs techniques et institutions. Cette relation n'est pas toujours simple puisque nous savons que les

outils techniques ont un mode de progression particulier, plutôt lent (mais aujourd'hui extrêmement rapide), pas toujours en phase avec le corps social et sa manière d'absorber ces outils, de se les réapproprier, de les transformer. Cette relation subit donc des tensions : il y a des moments de phase, des moments de déphasage. Régis Debray cite souvent l'invention du papier par les chinois, et pour autant, cette civilisation n'a pas exercé sa puissance, comme les Européens, sur la graphosphère. La force du modèle occidental, européen et son extension américaine, l'Europe des lumières en somme, a été de construire sa pensée sur la symbolisation du graphe. Alors qu'il y avait d'autres civilisations ailleurs qui avaient un autre type de médiasphère, un autre type de transmission. Tout discours nostalgique aujourd'hui vient de cette perte de puissance de l'occident, cette perte de poids de la graphosphère, sous la pression de l'audiosphère et de l'image qui semble mettre à mal toute l'institution basée sur un mode de transmission inventé antérieurement. L'école, par exemple, est une institution de la graphosphère. Elle est mise à mal par l'omniprésence de l'image.

Cet exemple de musique de concert comme extension de la pratique, et la pratique comme condition pour goûter le concert, est très parlant. Cependant, je vois un art qui pourrait paraître un contrexemple historique : le théâtre. Il est aussi ancien que la musique et pourtant, on peut être spectateur au théâtre sans être un praticien et la théorie de la participation — si l'on pense à la catharsis aristotélicienne — peut se réaliser précisément parce que nous ne participons pas. Ce qu'avance Leroy-Gourhan, ou la lecture qu'en fait Régis Debray, ne me paraît pas être une condition pour tout art.

Attention, je ne dis pas que c'est la vérité, je dis que c'est un postulat de départ. D'autres chercheurs diront bien d'autres choses sur la musique. Nous, nous postulons ce fait pour nous permettre de proposer des solutions pour les pratiques artistiques. Il nous semble que la démocratisation des contenus implique d'aller jusqu'à la démocratisation des pratiques. Il se trouve que c'est extrêmement cher à mettre en place, mais le début est amorcé. La création de ces nombreuses écoles de musique en est un exemple. C'est une forme d'évangélisation de la population à la musique. Et cela fonctionne... jusqu'à un certain point. Ensuite, le poids beaucoup plus important de nouvelles pratiques (l'écoute de la musique à travers le casque, le disque, l'enregistrement...) fait que la formation symbolique sur l'écriture musicale a perdu de sa force. Mais le projet d'une école républicaine appliquée à la musique a été lancé. Pour nous, la pratique est une des clés pour comprendre la crise — si crise il y a —

de l'art contemporain. S'il y a une déconnexion entre le consommateur et le producteur, il y a corrélativement une perte de perception ou plus exactement de compréhension (et donc de sensation). La connexion est nécessaire. A défaut, cela tourne à la « misère symbolique » que décrit Bernard Stiegler.

Le projet « Praticables » se dit un projet concernant l'expérience du spectateur et il contient le mot pratique. Pour cadrer les choses, le laboratoire Calhiste est porteur de projet par la personne de Samuel Bianchini...

Le CEAC est premier partenaire. Au nom du CEAC, j'y prends part, ainsi que Romain Bricout et Nathalie Delbard. La MESHS a mis en contact Samuel Bianchini et le CEAC peut-être parce qu'il manquait au sein de l'équipe des chercheurs qui travaillaient sur le son. Il y avait certes Art Zoyd, mais qui ne relève pas de la recherche universitaire, c'est un studio de création.

« Praticables » se définit comme une façon d'interroger la place du spectateur dans les processus artistiques. Est-ce en corrélation directe avec ce que nous disions à l'instant sur la pratique des arts ? Ou faut-il y voir un enjeu très différent ?

Non. Nous avons un mot pour désigner cet engagement du pratiquant, c'est celui de « musiquant ». Mot qui avait été discuté lors de la première journée d'étude de « Praticables » qui avait eu lieu à la MESHS.

On y entend le fameux Musikanten allemand des « Musiciens de Brême ».

C'est un mot qui vient de l'ethnomusicologie. L'ethnomusicologue Gilbert Rouget décrit dans les cultures logosphériques, *i.e* cultures de la transmission par l'oralité, la manière dont on est musicien parce que pratiquant. En France, cela peut poser un problème. « Musiquant » sonne comme « pratiquant », on veut y entendre un phénomène religieux. De fait, si la médiologie parle du fait religieux comme du fait artistique comme du fait politique... ayant des soubassements théoriques communs, c'est précisément parce que, pour qu'il y ait des pratiquants, il faut cette infrastructure. Il faut être pratiquant pour croire et inversement, cela va de pair. Il faut être musicien pour comprendre la musique. Cette idée-là me va parfaitement. Dans des dispositifs contemporains, il y a d'autres enjeux parce que nous avons un rapport aux technologies qui n'est pas le même (un instrument de musique n'est pas la même

chose qu'un dispositif contemporain). Le principe de base reste qu'il faut introduire la pratique chez celui qui reçoit pour que, par effet-retour, il puisse recevoir différemment la musique ou l'œuvre.

Si l'on prend le cas du théâtre dont il était question, ou de la musique écrite, on a une source, un texte, l'œuvre écrite ou éditée, puis on a son itération sur scène (son interprétation). L'œuvre préexiste potentiellement, elle est actualisée dans l'exécution. Le rôle du musiquant se situe dans cette réactualisation de la référence écrite. Dans le cas de « Praticables », pour l'œuvre — puisqu'on est bien dans le rapport œuvre spectateur, le spectateur construit l'œuvre qui ne lui préexiste pas.

Médiologiquement, cela s'explique assez simplement. C'est le clivage entre immanence et transcendance.

Simple.

Oui, simple, d'une certaine façon. Pour commencer, l'œuvre d'art est un concept récent. Il est contemporain de la graphosphère. Si je reste dans le domaine musical, cela apparaît avec l'*Ars nova*. Auparavant, la musique n'existe pas en tant qu'œuvre d'art. Les pratiques musicales ne sont pas artistiques au sens où on l'entend aujourd'hui. On n'identifie pas d'auteur. Ce sont des compositeurs anonymes, des pratiques de répertoires collectifs. Ce qui est indifféremment vrai dans le domaine populaire comme savant ou ecclésiastique. Le chant grégorien n'est pas une musique. C'est une pratique cultuelle : le moine prie en chantant. Dès lors que la trace n'est plus mémorielle, que l'on peut fixer la chose par une écriture, alors l'œuvre apparaît dans son acception moderne. La fixation appelle la signature en quelque sorte. Il y a donc un auteur, il y a une œuvre, on peut l'*interpréter*. On vivait (et l'on vit encore parfois) la fête villageoise par la pratique musicale (instrumentale ou vocale), ici et maintenant : il y a immanence et non pas transcendance de l'œuvre. Propulsée comme œuvre, la musique devient un objet, paradoxalement, presque consommable. Mais consommable, l'objet n'est plus tout à fait une œuvre. Nous, nous demandons au spectateur de participer. Nous ne sommes plus dans le même registre que ce qui pouvait exister avant.

Et puis, il y a une autre option, celle qui consiste à penser que les médiasphères se superposent, et que les pratiques spécifiques à chaque médiasphère se contaminent les unes les autres. De ce fait, dans une pratique d'installation sonore par exemple, un

volet peut appartenir à un collectif ou un artiste (ce qui peut être l'écriture d'un programme informatique, d'un scénario) et un ou plusieurs autres volets peuvent relever de nouvelles manières de pratiquer, plus contemporaines. On retrouve ainsi ce qui pouvait collectivement se faire en logosphère. Le visiteur d'une installation comme XY participe énormément puisque qu'il va générer les sons produits. Nous ne sommes plus dans un système binaire où l'œuvre est parfaitement repérable. Dans un dispositif, la notion d'auteur a disparu ou est fortement renversée, il y a imbrication... ce qui complique considérablement l'analyse de l'oeuvre. Si l'on reprend le dispositif XY³, on y mélange toutes les médiasphères, et l'on ne peut pas dire de façon catégorique « l'auteur a disparu » ou « c'est une œuvre entièrement participative ».

Il faut peut-être décrire un tout petit peu le dispositif XY. C'est un espace repéré, au sens géométrique du terme. C'est une zone de détection. Des participants pénètrent dans cette zone, ils sont identifiés par leur localisation, et leurs mouvements sont traduits en sons par un programme informatique. Il faut donc scinder : il y a le participant qui écrit par son déplacement...

Qui organise. C'est la phase d'organisation. Varèse disait cela : la musique c'est du son organisé.

Oui, mais c'est arbitraire. C'est aléatoire.

C'est aléatoire s'il ne maîtrise pas ses déplacements, en conscience. Dans ce cas, il organise mal. C'est pauvre, mais il organise tout de même.

Il y a le concepteur du programme informatique qui lui...

Propose. À la John Cage ; il propose une situation. Cage disait qu'il n'était pas compositeur, qu'il proposait des situations. Je caricature, mais à peine.

Il propose, mais couvre le champ des possibles.

Oui, on essaie, mais il est difficile de couvrir tout le champ des possibles. C'est la partie de la recherche en amont. Il s'agit de faire en sorte que les propositions soient les plus exhaustives pour avoir des retours d'expérience qui nous permettront

3 Pour une description du dispositif, cf. <http://edesac.recherche.univ-lille3.fr/xy/>

d'améliorer le dispositif, de comprendre certaines choses comme les comportements (d'où la relation avec le laboratoire URECA). Mais l'exhaustivité... est très difficile.

En sautant une série d'étapes, en bout de chaîne, on arrive à un élément musical, ou sonore, qui est enregistré, que l'on peut réécouter et qui est destiné à l'auditeur. On le retrouvera daté, sur Internet, et qui, à défaut de faire œuvre immédiatement, témoigne d'une démarche artistique.

C'est exactement le mot : « qui témoigne d'une démarche artistique ». Mais qui ne constitue pas en tant que tel « l'objet artistique ». L'objet artistique c'est l'expérience du musiquant (enfin, du pratiquant, en espérant ensuite qu'il devienne musiquant). Le pratiquant, jouant donc le dispositif, va de mieux en mieux le manipuler pour réaliser de mieux en mieux des sons qui deviendront de plus en plus de la musique.

On dira alors que la description du projet « Praticables » par l'expression : « la place du spectateur dans les processus artistiques » est tout à fait précise dans la mesure où il ne s'agit pas d'œuvre artistique. Ou bien doit-on faire valoir l'idée que l'on soit arrivé à une œuvre ?... Et si c'est le cas, en quoi est-ce artistique ?

Cette question tombe très bien : c'est exactement l'objet du séminaire de cette année qui s'intitulait : « Dispositifs, œuvres, symboles ». C'est aussi une question que certains collègues éludent, me semble-t-il. Ils ne veulent pas en entendre parler. On évacue la question de l'œuvre parce qu'on évacue celle du symbole. J'ai dit tout à l'heure que l'un des présupposés de ces recherches était de dire que si les humains ont une activité particulière pas tout à fait semblable à celle des animaux, c'est de pouvoir développer des prothèses techniques dont la fonction est de créer des objets symboliques. Le religieux ne fait pas autre chose. Le politique ne fait pas autre chose. L'artistique fait la même chose dans des registres différents. Donc la force de la graphosphère — et c'est ce qui fait que nous avons un rapport nostalgique à son endroit — est que la dimension fondamentale de l'artiste (qu'il s'agisse de musique, de théâtre, de littérature ou de peinture) est le symbolique ; l'outil est le graphe (le langage si l'on veut). Le passage vers la dimension symbolique est facilité grâce à cet outil. Mais dans le registre du symbolique, il faut le code, d'où l'Institution qui nous apprend le code et nous rend aptes à apprécier les objets à dimension symbolique. C'est également vrai du politique. La crise du politique est là. Si on oublie cet encodage-là, on ne peut pas comprendre nos institutions. Pour beaucoup de nos

contemporains, nos institutions sont totalement périmées parce qu'ils ne vivent plus en graphosphère. Ils sont en audiosphère (ou plus généralement en audio-vidéosphère), voire même en hypersphère numérique, et ils voudraient pouvoir voter à coup de sondages immédiats. Je clique pour m'exprimer. Debray a montré que le régime de l'opinion en vidéosphère n'a rien à voir avec le régime de la pensée tel qu'on le construit en graphosphère. Avec ses défauts de part et d'autre, ses perversions. Il peut exister des totalitarismes en graphosphère comme en audiosphère.

La crise de l'audiosphère vient de ce que l'on travaille sur un enregistrement qui intrinsèquement relève de l'indiciel. La trace audiosphérique est *indicielle*. Cela complique la réalisation de formes symboliques.

Ce qui signifie ?

L'enregistrement que nous sommes en train de faire, imaginons qu'une personne qui nous connaît tombe dessus, et l'écoute. Cette personne reconnaît immédiatement qu'il s'agit bien de deux individus (qu'elle peut certainement nommer avec précision) en discussion sur un sujet. Revenons à la musique : s'il s'agissait d'un instrument, elle dirait : « c'est un violon » juste à *partir de l'indice* de ce que l'on entend. Même si l'image sonore est peu fidèle à la réalité (en terme de qualité acoustique du son), elle en reconnaîtra l'objet immédiatement. La fumée est l'indice du feu. La photo est l'indice de ce qui a été, le fameux « ça-a-été » de Barthes. Or, le risque est d'en rester à la question de l'indice, au caractère anecdotique de la reconnaissance indicielle. C'est ce qu'avait parfaitement compris Pierre Schaeffer lorsqu'il faisait de la musique concrète. Si on le lit bien, il dit que l'on part d'un corps sonore qui peut être « ceci ou cela » (rails de chemin de fer, serrure...), mais ensuite – et surtout ! - on le décontextualise. On essaie de pousser la perception vers la dimension symbolique de l'œuvre. Et c'est un travail de l'écoute. Pierre Schaeffer avait une théorie de l'écoute très élaborée. Il a sollicité des exercices d'écoute très forts permettant de décontextualiser les sons pour en repérer les propriétés morphologiques et parvenir à la dimension symbolique du son. Et lorsque l'on écoute — ce que je cite souvent — les *Variations pour une porte et un soupir* –, Pierre Henry nous donne à entendre certes une porte qui grince (grr... grr...), mais il s'agit en réalité d'entendre le « balancement » – le véritable titre de cette variation – produit par les aller-retour du

mouvement de cette porte qui grince. Bref, la première écoute, de type indiciel, permet de relever une porte qui grince. Une fois passée cette première écoute, on entend la morphologie du son, son grain, puis son balancement, ses variations, etc.

Ce que visent les artistes qui travaillent sur l'audiosphère, c'est de partir de l'indiciel pour aller vers le symbolique. C'est faire le chemin inverse de la musique abstraite, de la musique graphique qui part du symbolique — la note de musique — pour aller au concret du son, à son actualisation sonore. Lorsque je joue en concert, je transcris ici et maintenant quelque chose qui n'existe pas autrement qu'à l'état virtuel, graphique. Il peut se faire une connivence entre celui qui joue et celui qui écoute, il se peut que l'auditeur connaisse la musique, l'apprécie, plus ou moins, etc. La photo d'art nous propulse au-delà de l'indiciel. Elle va chercher le symbolique qu'il y a au-delà du simple « ça-a-été ». Le risque pour la musique électro-acoustique savante est d'en rester à ce pur indiciel. L'autre point fondamental, j'en parlais tout à l'heure, c'est le relais de l'institution, l'apprentissage du maniement des outils, de leur compréhension. C'est à ce prix que l'on échappe aux objets de consommation courante. Et comme tout cela va de pair (cf. Bernard Stiegler) avec l'hyperindustrialisation, c'est-à-dire une dichotomie de plus en plus accentuée entre le producteur et le consommateur d'art (la création des industries culturelles). Aujourd'hui la majorité de nos contemporains n'a accès aux produits culturels que comme consommatrice et non pas comme productrice, à l'exception de quelques pratiques sauvages plus ou moins intéressantes, qui s'intensifient d'ailleurs en ce moment. C'est comme s'il y avait une volonté quasi physiologique de rééquilibrer cela par de la pratique. L'encadrement par des institutions serait souhaitable pour qualifier, améliorer ces pratiques. Les institutions ont un peu démissionné sur ces questions. Il se passe la même chose sur Internet (technologies numériques), mais avec d'autres paradigmes.

Pour en revenir à la question initiale qui était celle de l'œuvre, une des conclusions de ce séminaire (c'est très rapidement dit), consistait à avancer que, pour qu'il y ait œuvre, il faut qu'il y ait ce passage dans la dimension symbolique. Œuvre à plusieurs, oui. Il faut amener l'auditeur vers une perception du symbolique et non pas en rester à une perception purement indicielle, voire iconique — le chant grégorien pour moi est une musique iconique ; elle n'a pas pour fonction d'être belle, esthétique, elle a une fonction culturelle. C'est une musique de pratiquants de la messe. Le grand paradoxe aujourd'hui est que l'on est capable d'écouter un concert de moines qui

chantent du grégorien, d'avoir une pratique culturelle de pratiques culturelles. On l'écouterait sur disque, qui plus est ! Mais moi-même, je le reconnais, je peux écouter une cantate de Bach jouée par Herreweghe, pour la qualité du son, alors qu'une cantate de Bach n'est pas faite pour ça. Elles sont initialement conçues pour être écoutées *in situ*, dans l'église, en tant que moment religieux. Cela ne signifie pas qu'on ne puisse pas l'écouter au casque, cela signifie qu'il faut qualifier les choses et bien préciser que notre écoute culturelle de Bach est une écoute indicielle. Ce qui n'est pas la même chose que de la jouer ou l'écouter dans une église. On est là face au risque de nos sociétés hyperindustrielles, celui du nivellement, du relativisme culturel. On mettra sur le même registre, dans le même bac de magasin, le chant grégorien, la musique électro-acoustique et un concerto de Mozart. Il ne s'agit pas de revenir aux sources, mais d'éduquer l'auditeur de sorte qu'il puisse apprécier ces œuvres en connaissance de cause. De même que dans un musée on ne regarde pas de la même façon une icône, une bande dessinée et une œuvre sur toile.

Je reprends mon expérience d'XY, et au regard de ce qui vient d'être dit, comment différencier une œuvre artistique (à laquelle je suis censé avoir participé avec XY) et une œuvre strictement sociale (pour autant que cela existe) qui m'a mis en relation avec d'autres individus sous un processus commun. Je reviens sur ce fait parce que la notion de jugement de goût me paraît incontournable. L'œuvre sociale pourrait s'affranchir du goût, du jugement esthétique. Où est le moment esthétique dans XY ?

Je vais l'expliquer en prenant un exemple précis dans le dispositif XY, pour percevoir la logique globale. Dans XY, il existe un scénario appelé « Zen ». Voilà comment il fonctionne : chaque visiteur-pratiquant (avec au maximum 6 participants) contrôle deux sons. Lorsqu'il arrive dans la zone de détection, il prend le contrôle des deux premiers harmoniques d'un son (qui sont régis, par définition, selon un rapport de fréquence en nombre entier). Lorsque le visiteur se déplace sur le côté, le volume augmente, il avance, la fréquence est modulée vers le bas (c'est un exemple). Un autre pratiquant arrive, il prend le contrôle des harmoniques 3 et 4, autrement dit deux autres sons, dans un rapport entier également. Au total, avec les 6 participants, l'on aura douze partiels de type harmonique. En faisant évoluer ainsi 6 personnes, l'idée est de créer un son harmonique plus ou moins complexe, qui bouge de l'intérieur, c'est-à-dire que chacun de ses partiels sont mouvants. Les visiteurs doivent le comprendre. On stipule qu'on ne peut pas réaliser quelque chose esthétiquement convenable si l'on n'a pas compris ces règles (qui sont d'ailleurs des règles simples de

la physique acoustique, des règles qui devraient relever du bagage intellectuel de tout « honnête homme » des XXe et XXIe siècles). Si l'on met un non-pratiquant devant un piano, la première fois, il ne fera pas une œuvre non plus. Avec un piano, on accepte l'idée de l'apprentissage de l'instrument. Avec XY, nous voulons imposer également cette idée : il faut comprendre la mécanique du dispositif pour réaliser une « oeuvre » réussie. Lors de ma 3e ou 4e expérience dans le dispositif sur le scénario Zen, je vais comprendre que dans mes rapports avec les autres, si je change, cela va faire interagir l'autre, je vais avoir une conception du spectre, je vais *travailler le son de l'intérieur* — ce qui est une des plus fameuses dimensions du son électro-acoustique du XXe siècle — à l'usage donc. Au bout de la 3e, 4e ou 5e utilisation du dispositif, collectivement, les pratiquants arriveront peut-être à faire quelque chose qui aura beaucoup plus de sens du point de vue esthétique. Après-coup, en réécoutant le résultat sans être dedans, on se dira (peut-être) : « Ah, là il y a une organisation qui tient la route, le rapport entre les notes, les partiels, est devenu intéressant, on avait bien compris que... » etc. Cela va faire œuvre au bout d'un certain temps, de la même manière qu'en pratiquant un instrument acoustique dit « classique », on ne rentrera dans l'œuvre qu'au bout d'un certain nombre d'années.

Je voulais insister sur ce point. Lorsque l'on a un dispositif artistique dans un musée, c'est ce dispositif lui-même qui fait œuvre, l'œuvre est là. On en pense ce que l'on veut, mais elle se dit œuvre. XY, ou tout autre dispositif musical, demande de la pratique. Est-ce une œuvre ?

Je ne pense pas que l'œuvre soit là tout de suite, même pour les arts plastiques, même dans un musée.

Dans la doxa artistique, un dispositif se donne pour être une œuvre.

Dans la doxa. Mais ça ne veut pas dire grand-chose. On peut décréter que quoi que ce soit est une œuvre. Duchamp l'a fait avec un urinoir. Voilà.

XY est un instrument de musique, un instrument sonore, plus précisément, appelé à devenir un instrument de musique. Un instrument plus qu'une œuvre...

Absolument d'accord. Ça s'apprend, sur du long terme, et le relai par l'enregistrement et bientôt la visualisation de la trajectoire (des pratiquants)

synchronisée avec l'enregistrement permet de mieux comprendre ce qu'on a fait, et d'œuvrer ensuite.

Je pensais qu'en t'amenant sur XY tu allais me parler du groupe comme acteur, d'une forme d'individualisation collective à l'œuvre, que tu allais me parler de Gilbert Simondon, mais nous ne sommes pas là.

Si, c'est complètement en arrière-plan. La relation entre Simondon et Leroy-Gourhan est assez forte, soit dit en passant. L'idée du « savoir-faire » est très présente chez Simondon.

Ce qui signifie que nous n'avons pas besoin de récupérer une individualité, un génie (Palestrina, Bach ou un autre, individuel ou collectif — Homère) pour considérer une œuvre. L'œuvre, telle que tu la supposes, est issue d'un autre paradigme.

Mozart cristallise une pensée d'une époque. Il ne fait pas œuvre tout seul. Mozart a un style qui est transversal à une époque. Là où l'on voit un génie individuel, il y a aussi une communauté culturelle ou artistique. Émanation des pratiquants, surtout au XVIIIe siècle. L'auditeur est pratiquant. Les contemporains de Mozart s'exercent sur le même style avec plus ou moins de bonheur. Lui va plus loin et mieux, mais il émane d'un style d'une époque.

Mais son individuation est là, dans ce « plus loin et mieux ».

Oui, mais collectivement, il y a une école. Le style classique est quand même identifié. Cet aspect-là est mort au XXe siècle. Un compositeur peut produire aujourd'hui son propre processus compositionnel. La communauté de style est moins prégnante. Cela nous renverra peut-être sur le deuxième contrat ANR que nous allons aborder. Ce que nous cherchons ici, notamment à travers ces projets, c'est se réapproprier collectivement les grands principes de la pensée musicale du XXe siècle. De manière à ce que les personnes les pratiquent et, par un effet de retour, puissent mieux apprécier des œuvres de leur époque. Et sur des dispositifs comme ceux-là, l'objectif est que ces personnes produisent des choses qui relèveraient de l'œuvre symbolique. Mais ce n'est pas toujours gagné. Mozart n'a pas fait que des œuvres. Les *Divertimentos* de Mozart, on appelle aussi cela des œuvres... eh bien non, ce sont des divertimentos de Mozart... Ce sont des choses pour amuser le prince qui a passé

commande ce jour-là. Ce n'est pas le *Don Giovanni* !

Tu acceptes donc l'idée, pour en revenir à XY, qu'une collectivité puisse se poser comme... autorité (pour ne pas dire auteur), comme autorité sur l'œuvre.

Absolument, à la faveur d'un contexte particulier, s'ils ont beaucoup travaillé ensemble, sur un moment donné, etc. L'œuvre, finalement, est ce qu'on garde. Le nombre de déchets est invraisemblable. C'est la même chose, groupe ou individu. Pour une pépite, il faut beaucoup d'exercice et pas une simple visite d'un dispositif amusant à la manière d'un jeu vidéo. Il faut y revenir, s'exercer.

L'auditeur-pratiquant y revient ? Il s'y exerce ?

C'est ce que pour l'instant nous n'avons pas encore réussi à faire. Il faut pourtant s'y exercer, c'est un postulat de départ.

Parlons de MUTEK : Musicologie et technique de composition contemporaine... Que peut nous dire l'étude des processus plutôt que l'étude des partitions ? C'est cela ?

C'est cela. Plutôt que l'étude de l'objet fini, qui relève de l'analyse musicale classique.

Pour comprendre le point de départ de MUTEK... Dans la présentation, il est question d'une rupture dans les techniques de composition. Concrètement, où se situe-t-elle ?

Tant que l'on est dans des styles constitués, dans des Écoles, dans un langage comme le style classique dont il était question, on sait à peu près où l'on va. On peut faire des généalogies assez claires entre Mozart, Schubert, Schumann, Liszt, etc. On peut dessiner des trajectoires, les comprendre, repérer ce qu'est une émancipation d'une tonalité, identifier ce que fait Mozart par rapport à Antonio Salieri... On reste dans un cadre où le vocabulaire musical est stable et commun à tous. La rupture au XXe siècle est impressionnante. Non seulement on ne fait plus de la musique avec des notes, c'est à dire avec des objets symboliques, mais on fait de la musique avec des sons créés de toutes pièces avec l'électronique — même si Karlheinz Stockhausen pouvait faire de la musique sérielle avec des sons électroniques. Le fait même de

travailler des sons, de les sculpter comme fait Pierre Schaeffer, ou de les peindre comme fait Stockhausen et après lui la musique électronique numérique, cette nouvelle manière de faire est une rupture radicale. Également dans la musique dite « de notes », chaque compositeur ou chaque courant esthétique a tendance à mettre à mal tout ce qui a été fait avant selon le principe de la *tabula rasa*. Dans les années 50-60, il fallait se débarrasser absolument des ancêtres. Pour le musicologue, c'est dès lors très compliqué, on ne peut pas s'appuyer sur une généalogie. Il faut comprendre, pour chaque compositeur, par quel processus il est amené à développer son propre vocabulaire, son propre langage qui n'est plus du tout commun avec celui de son voisin de palier (ou plutôt de laboratoire d'ailleurs).

L'idée est que si nous avons plusieurs terrains assez significatifs, on peut essayer de repérer, au-delà des options complètement différentes qu'ils ont prises, des points communs, et l'ambition est de mutualiser ces résultats avec d'autres disciplines scientifiques qui travaillent aussi avec les processus de création (en littérature, en peinture, etc.).

Les terrains ont été choisis pour être relativement exhaustifs sur certains cas de figure. Le choix de Koechlin, *Victoire de la vie*, par exemple, se justifie parce c'est une musique de film (de Cartier-Bresson). On est au milieu du siècle. On a un synopsis, une linéarité. *Pli selon pli* de Boulez se justifie parce que c'est une œuvre du répertoire pour laquelle nous avons énormément de sources génétiques conservées. *Requiem pour un jeune poète* de Bernd Alois Zimmermann un projet invraisemblable sur un très grand nombre d'années, avec des sons électroniques, un projet d'une envergure folle et insolite ; avec *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey, nous sommes dans la musique spectrale, dans un cycle ; la *Traiettoria* de Marco Stroppa se justifie parce que c'est une musique mixte ; bref, les cas de figures sont assez diversifiés pour que l'étude des processus ne soit pas redondante.

Le projet d'ensemble, son unité, est-ce une méthodologie ?

Oui, mais à travers l'étude de terrain, au sens quasi ethnologique (d'où le terme de terrain), — lorsqu'il s'agit du passé, l'étude des traces, lorsqu'il s'agit d'une œuvre moins ancienne, l'étude des traces et les entretiens — et l'étude d'œuvres non encore composées au moyen desquelles on suit le compositeur pas à pas. L'enjeu est d'analyser les processus plutôt que l'œuvre aboutie. Cela signifie une enquête

historique lorsque le compositeur est mort ; cela signifie aussi observer la bibliothèque du compositeur lorsqu'il est vivant ou que sa bibliothèque est restée accessible ; cela signifie croiser les sources (méthode commune au SHS, à ceci près que la documentation se fait sur l'ensemble du processus et non sur l'objet fini). Une fois le travail effectué sur chacun des terrains, on croise les résultats sur des problématiques communes. On a consacré récemment une journée d'étude sur le « cyclage ». Nous avons repéré que bon nombre de pièces fonctionnent à partir de la notion de cyclage, mais aussi de recyclage, de citation bien évidemment, etc. Le compositeur réutilise des choses déjà faites, il les réinjecte dans son processus. Il est intéressant de se demander ce qui se passe du point de vue cognitif dans l'esprit d'un compositeur lorsqu'il n'invente pas forcément un nouveau matériau, mais qu'il le transforme. Nous fixons un ensemble de grandes thématiques aujourd'hui — elles feront d'ailleurs aussi peut-être l'objet d'un autre programme de recherche — et nous essayons de tirer des invariants. Nous avons noté, par exemple, sur l'ensemble de ces terrains, l'usage du papier millimétré. Nous avons pensé au début qu'il s'agissait de quelque chose parfaitement anecdotique. Il s'avère que ça ne l'est pas du tout. Papier millimétré et diagrammes : cela ne se faisait pas du tout dans les pratiques par le passé. C'est très XXe siècle. Il faut interroger cela sérieusement. Qu'y a-t-il derrière ? Quel type de diagramme pour quel type de conception ? C'est ce genre de chose que nous faisons émerger.

Le médiologue est intéressé.

Forcément et c'est une des raisons de ma présence sur ce projet. Le médiologue s'intéresse beaucoup aux traces, au versant obscur de la création. Il y a d'autres raisons également qui justifient ma participation à ce programme : ma passion pour la pièce *Traiettoria* de Stroppa, que je considère comme une œuvre majeure du répertoire.

Le colloque TCPM en septembre 2011 à la MESHS ?

L'objet du colloque a été de confronter ces résultats entre eux, de les confronter aux recherches d'autres spécialistes à travers le monde, pas seulement dans la musique du XXe, et pas seulement en musique non plus. Des ethnomusicologues

étaient présents, des chercheurs en histoire, en sciences cognitives. Les périodes étudiées étaient aussi assez larges pour permettre des études comparatives riches. Il faut dire que le projet MUTEK s'est achevé en décembre 2011 et que le colloque TCPM (29 septembre – 1er octobre 2011) en a fait en quelque sorte la clôture.

Une des sessions du colloque a consisté en une présentation de MUTEK. Les travaux de recherches ont été présentés à nos pairs, d'autres sessions ont permis d'entendre des collègues venant d'horizons divers et qui n'ont pas été impliqués dans le programme de recherche. Des sessions ont permis d'entendre des doctorants — et cela a été l'une des grandes découvertes de ce programme de recherche : ce sont plutôt des jeunes chercheurs qui travaillent sur ces domaines si bien que le conseil scientifique s'est vu devoir leur faire de la place au détriment de musicologues plus reconnus parce que leurs propositions étaient très affinées sur le sujet. Cela signifie que cette direction de recherche est très prometteuse. La discipline est plutôt jeune, elle a de l'avenir puisque ce sont les jeunes qui s'en emparent. Le colloque a comporté également des *keynotes*, et bien sûr, au centre, le concert qui nous a permis d'écouter des œuvres de Marco Stroppa par Florent Boffard et Marco Stroppa lui-même. Ce concert⁴ a été le moyen de montrer *in vivo* le type de travail que l'on peut faire dans ce genre de programme de recherche, à savoir *mettre en relation des musicologues, des interprètes et des compositeurs*. Lorsque l'on a un concert-lecture où leurs paroles se croisent, des éléments de compréhension du processus de composition émergent nécessairement. À nous de les organiser ensuite pour créer du savoir.

« MUTEK » est achevé, « Praticable » est achevé. Où va ta recherche maintenant ?

Partons de ce qui existe pour voir où cela mène...

La surprise du nombre important de réponses et de propositions pour TCPM, et par là même la sélectivité assez fine, nous pousse à prévoir un autre colloque dans un an maintenant. Ce colloque de Lille a suscité l'envie de produire tous les deux ans un colloque sur la même thématique. C'est dire que quelque chose se constitue au moyen de ce programme de recherche. Il nous faut maintenant alimenter un programme de recherche qui nous permette d'envisager ce rythme. On voit ainsi qu'un contrat ANR — que beaucoup critiquent avec l'argument selon lequel on ne fait pas de la recherche

4 Accessible via : <http://publi.meshs.fr/ressources/oeuvres-de-marco-stroppa-concert-rencontre/@@video>

à trois ans — a suscité un mouvement inscrit dans la durée. Cela vient notamment de la recherche de Nicolas Donin qui a travaillé sur ce sujet bien avant le contrat ANR et qui impulse le rythme. Il y a 6 ou 7 ans qu'il travaille sur ces questions avec des publications importantes et novatrices.

Dans un même ordre d'idées, sur la musique mixte (instruments et technologie) l'IRCAM veut organiser un colloque international. Paradoxalement, cela ne s'est jamais fait. Il en a été question lors de TCPM mais cela demeure un nœud dans la problématique de la composition au XXe siècle. C'est également au cœur de la problématique de l'IRCAM mais, curieusement, il n'y a jamais eu de colloque sur ce sujet. Il y a un paradoxe propre à l'IRCAM. L'IRCAM est l'Institut de recherche et de coordination acoustique musique dont l'objectif principal, très boulézien, était de mieux comprendre le fonctionnement des instruments du point de vue acoustique et mieux comprendre la relation des instruments avec des machines. On se situe dans le *prolongement* des instruments par des machines. Logique où l'instrument est au cœur du dispositif. Cependant la musique mixte, telle que j'ai pu l'étudier dans ma thèse, il y a 25 ans, relève d'un genre complètement autonome. Les vraies compositions mixtes, comme la *Traiettoria* (Marco Stroppa) par exemple, sont des compositions dont on ne peut pas dire que l'électronique est au service de l'instrument ou l'inverse. C'est une écriture très spécifique où le geste de création se fait en mêlant intimement les deux, souvent avec des compositeurs qui ont une double formation (de haut niveau) de scientifique et de musicien. Jean-Claude Risset, que vous avez invité en 2009 à la MESHS, ou Marco Stroppa, sont deux scientifiques qui ont une expertise dans l'informatique musicale de très haut niveau. L'écriture, à ce niveau de technicité, devient parfaitement associée. On a quitté le *prolongement* de l'instrumental par l'électronique. ~~Ce point de vue a pu être soutenu par Nicolas Donin auprès de l'IRCAM qui~~ souhaite à présent organiser ce colloque. On restera dans le domaine de l'analyse de la musique mixte, mais c'est un premier pas. Et c'est un effet collatéral de MUTECH et de TCPM. Enfin, l'ensemble de ces questions fait l'objet de ma délégation CNRS (sept. 2011 – août 2012) au sein précisément de l'équipe de Nicolas Donin (APM) : une cartographie de la création mixte de 1990 à aujourd'hui, une recherche bibliographique exhaustive, si possible la rédaction d'un ouvrage de référence...

Pour ce qui est de « Praticables »... l'un des cofondateurs de l'équipe EDESAC, Romain Bricout, vient de débiter un nouveau contrat avec le CFMI (Centre de formation des musiciens intervenants – Lille 3). Nous restons proches de

« Praticables », je m'en explique. Le CFMI développe des instruments de musique, ce qu'ils appellent des « instruments sauvages ». Jean Jeltsch est un acousticien de formation, lorsqu'il invente des instruments de musique, il fait en sorte de respecter les propriétés acoustiques indispensables pour que le son produit soit impeccable, y compris pour les instruments ou parties d'instrument qu'il ne vend pas cher du tout. C'est ainsi qu'il a inventé des petites embouchures de trombones, des trompes, un bec de saxophone, de clarinette. Tout est en plastique ou en carton, très simple et très complexe dans la fabrication, d'un coût modique, de manière à pouvoir fournir les écoles primaires puisque l'une de leurs cibles sont les enfants jeunes musiciens. C'est toujours la même idée derrière ce projet. Celle de la pratique. *On ne fait comprendre la musique qu'en la pratiquant*. On peut jouer de la flûte à bec à l'école, faire des percussions, d'accord, c'est très bien. Mais pour aller au-delà, pour comprendre que pour faire de la musique il faut un excitateur et un résonateur, on peut se contenter d'associer une trompe avec un bec de clarinette, mais il faut aussi, pour les écoles, que le bec ne coûte que 5 € et la trompe n'excède pas 10 €. Avec ces contraintes, ils ont réussi à développer un *instrumentarium* à destination des enfants, et bien au-delà d'ailleurs puisque des professionnels achètent aussi des becs en plastique (grâce à leurs propriétés sanitaires et autres). Il manque à leur arc une corde, une compétence, c'est le domaine de l'« organologie numérique ». Le fait de créer une interface musicale que des enfants pourraient utiliser pour *pratiquer* de la musique électro-acoustique. Nous avons répondu à un appel à projet qui venait du PRES. Romain Bricout a six mois pour faire un prototype d'interface assez simple. Derrière la pensée de ce prototype, il y a la pensée de ce que je viens de décrire autour de la pratique. Ce qui signifie qu'il ne suffit pas d'inventer un prototype, il faut que l'infrastructure institutionnelle suive. Interface donc, mais aussi logiciel libre de droits, forum d'utilisateurs, etc. Si le prototype est bon, la phase de fabrication et de diffusion sera enclenchée ensuite. Nous réfléchissons déjà aux différentes manières de l'utiliser, et cela rejoint l'installation. L'enjeu est quand même le collectif. Il faut qu'une dizaine d'enfants puissent jouer simultanément.

La boucle est bouclée (si je puis dire)...

Frédéric Gendre est chargé de médiation scientifique à la MESHS