104167

COLLOQUE DE LA SOCIETE FRANCAISE
DE SOCIOLOGIE
MARSEILLE , 13-14 JUIN 1985

L'ART , OBJET DE SCIENCE :
LA RECHERCHE MUSICALE SAVANTE CONTEMPORAINE

par

PIERRE-MICHEL MENGER

CENTRE DE SOCIOLOGIE DES ARTS
CNRS - EHESS
PARIS

780 MEN Code à barres 90 7100 7783

La sociologie de l'art restitue son sens au culte public et privé du génie créateur quand elle discerne dans l'individualisation et l'originalité des oeuvres et des styles les produits historiques de l'évolution autonomisante de la sphère des activités artistiques et les facteurs de son accélération,et qu'elle établit quelle espèce d'être social est le créateur.Mais elle demeure inaccomplie tant qu'elle n'a mis à jour les médiations concrètes par lesquelles la création reçoit les propriétés d'une action collective,non point simplement par son épaisseur historique (ses déterminations contextuelles les plus générales), mais parce que l'artiste apparaît comme l'un des membres d'un ensemble plus ou moins fortement structuré d'acteurs coopérant entre eux,selon une division du travail qui varie en extension et en différenciation avec les propriétés de la discipline artistique considérée,la conjoncture esthétique et les modalités socialement reconnues et soutenues de l'innovation (1) .

Parmi les transformations majeures de la production musicale savante,il faut compter l'institution de la recherche et de la création expérimentale,activités explicitement collectives de transformation du monde sonore. Nous nous proposons d'examiner ici comment la rupture avec le passé de traditions matérialisées (systèmes d'écriture,de notation,instruments,..) ou incorporées (habitudes d'interprétation,de consommation,de perception) a conduit à l'institutionnalisation de la fonction d'innovation,à quelle logique obéissent les statégies de surenchère dans l'intellectualisation des rôles de créateurs chercheurs et à quelles transformations de la division du travail conduisent les pratiques diversement interdisciplinaires de recherche (2) .

L'art de mouvement comme action collective : de la mobilisation groupusculaire à la protection publique

L'autonomisation d'un champ de production artistique se mesure notamment à sa double capacité d'imposer à tous ses membres des règles et des objets de concurrence de généralité spécifique propres à assurer et de conserver à la production et à la consommation de l'art concerné une identité disciplinaire et historique. Contradictoirement, à mesure que la recherche d'originalité constitue un principe dominant, durable et systématiquement exploité de la production artistique et de la reconnaissance sociale de sa valeur, la concurrence entre artistes et/ou groupes d'artistes croît en intensité et en dispersion. On observe en particulier que les matériaux de la création identifiés comme produits de conventions révocables et livrés à toutes les formes de subversion, de perversion et de transformation sont toujours plus nombreux et les combinaisons de facteurs concourant à l'innovation confèrent à la succession des partis-pris esthétiques des allures d'inventaire quasi systématique ou même d'accumulation éclectique (comme forme de dépassement de l'idéologie du dépassement perpétuel) dans le cas des esthétiques néo-... ou post-...

Pour affecter cette logique combinatoire d'un haut degré de nécessité et de cohérence, quand la succession accélérée des innovations menace de les faire passer pour des caprices arbitraires de mode et/ou pour les instruments d'une manipulation cynique des goûts et des valeurs par des intermédiaires (marchands, critiques, éditeurs,...)assurés de la complicité plus ou moins involontaire des artistes en quête de réussite à tout prix, la notion d'avant-garde a la double propriété

- d'exploiter méthodiquement la "valeur de position historique" (3) de l'oeuvre et de l'invention artistique, en proposant, par la reconstruction téléologique du passé ("toujours déjà porteur de son dépassement progressif", peut-on résumer) et par l'anticipation eschatologique du futur (le progrès, retour du renouvellement), une interprétation déterministe de l'évolution artistique, fût-elle de

progrès par déconstruction;

- d'habiller l'innovation d'une dimension collective, propre à renforcer sa prétention à l'excellence, en fixant aussi durablement que possible sur des objets l'accumulation d'énergie sociale dont le champ artistique est le lieu (4) (par la mobilisation d'artistes, de critiques, d'intellectuels, de marchands, d'éditeurs, de collectionneurs, d'amateurs éclairés, de fonctionnaires et responsables culturels et par le jeu des antagonismes artistiques, qui font de la valeur artistique un produit collectif), et en sollicitant des alliances dans des univers plus éloignés, tels que la lutte politique ou la production scientifique et technique (5).

Mais les stratégies avant-gardistes affaiblissent progressivement le rendement de ce double investissement quand la tradition prolongée du nouveau tend à raccourcir les cycles de consécration des oeuvres et des mouvements artistiques et/ou que la multiplication des recherches stylistiques individuelles ne supporte plus une mise en forme esthétique collective autrement que par des abstractions dépourvues de tout poids fonctionnel, de toutes propriétés génériques affirmatives (6).

Concevoir cette évolution comme une sorte d'entropie de l'innovation artistique à laquelle les arts sont plus ou moins exposés selon leurs propriétés spécifiques, c'est épouser le point de vue même des artistes qui, tels les "post-modernes", prétendent révoquer l'avant-gardisme parce qu'il se réduirait au principe squelettique et totalement arbitraire du changement à tout prix. A l'inverse, la recherche des facteurs généraux de cette évolution inspire des hypothèses macro-sociologiques sur la conversion à une forme de relativisme culturaliste (aux dimensions multiples, éthiques, esthétiques, idéologiques, politiques) de cette élite ou sous-élite du secteur tertiaire qui tend à composer, selon Daniel Bell, une authentique "classe culturelle", et qui, par son expansion numérique constante,

aurait permis de transformer le triomphe des avant-gardes en une domination institutionnelle banalisant et accélérant le culte de la nouveauté pour elle-même (7). Mais cette analyse n'a ni l'ambition, ni le pouvoir de rendre compte de l'évolution différentielle des arts.

L'hypothèse dont nous partons relie les propriétés intrinsèques de l'art ici considéré — la création musicale savante — aux caractères de son existence socio-économique qui lui adviennent par la nature de ces propriétés historiquement constituées. C'est dans cette relation qu'il faut chercher la convergence entre les ressources toujours plus techniques de la recherche systématique de l'originalité (avec les effets signalés plus haut) et la transformation de la sphère de la production et de la diffusion des oeuvres musicales contemporaines en secteur assisté par excellence du domaine culturel. Simultanément, c'est dans ce secteur que l'expansion et l'institutionnalisation d'activités dites de recherche représentent la forme la plus avancée de socialisation de la fonction d'innovation et illustrent le mieux les conditions sous lesquelles se transforme la concurrence artistique, en régime de correction structurelle de la dialectique de l'offre et de la demande culturelles.

La promulgation de la fin de l'avant-gardisme exprime ici le parti que les prétendants à une position dominante entendent tirer du réaménagement de la division du travail musical pour imposer des hiérarchies de priorités intellectuelles, technologiques, esthétiques et sociales propres à disqualifier la concurrence anomique entre des recherches stylistiques trop fortement singularisées. Au babélisme des innovations musicales fragmentaires et anarchiques, les créateurs les plus consacrés opposent, au nom de l'intérêt général (social et/ou esthétique), des régulations de la concurrence artistique qui ont pourtant pour particularité incontournable de mettre en jeu des moyens matériels, institutionnels et intellectuels de création plus inégalement distribués que jamais dans l'histoire de

la musique entre les divers acteurs en concurrence.

La fonction d'innovation instituée

Sans décrire ici les facteurs ni les étapes de la formation du marché assisté de la création musicale contemporaine (8), il faut rappeler le paradoxe qui gouverne celui-ci. Le soutien de l'Etat à la création musicale, dicté par la divergence croissante entre le culte ésotérique de l'originalité dans la production et la part grandissante des oeuvres du passé dans la consommation musicale vivante et médiatisée, entretient le développement inégal de la vie musicale. Les pouvoirs des créateurs sur la matière sonore et leur liberté d'inventer sont consolidés et protégés alors que la faculté de juger les oeuvres nouvelles produites perd en consistance et en importance et l'interprétation des oeuvres est à peu près inaccessible aux amateurs. Le volontarisme public, orchestré par des compositeurs dans toutes les institutions-clés, adopte nécessairement le parti des créateurs et enchaîne ces deux réalités dans la boucle d'un cercle vicieux quand il a pour effet d'accroître la distance entre l'ésotérisme des professionnels et la passivité consentie des consommateurs profanes (9). Soutenue par l'Etat comme jamais dans l'histoire, comme nulle part ailleurs en Europe et comme aucun autre secteur de production artistique, l'innovation musicale obtient les privilèges d'un art officiel alors que, par un paradoxe supplémentaire, la consommation de la musique savante est, socialement, la plus inégalement distribuée des principales consommations culturelles. Pour expliquer cette position de la musique à l'avant-garde de l'Etat-providence culturel, il faut rappeler certains des principes distinctifs fondateurs de l'identité historique de la discipline: les propriétés sémiotiques de la langue musicale (10) et les relations de dépendance entre les systèmes d'écriture et les progrès matériels de la facture instrumentale, le haut degré de différenciation des tâches imposé par la coopération des musiciens et la division extensive du travail musical (11), la durée et la

technicité des apprentissages spécifiques, bref tout ce qui concourt à l'intégration du milieu musical et à l'authentification sociale de la compétence spécifique, dont la distance entre le professionnel et le profane offre le symbole le plus immédiat et qui entretient avec l'ésotérisme des mathématiques des analogies exploitées depuis l'Antiquité .

Ces propriétés confèrent traditionnellement au compositeur un fort privilège d'expertise technique et intellectuelle. Mais elles affectent simultanément son autonomie puisqu'elles font dépendre son activité des structures de la coopération collective qui enchaînent très directement la création à la diffusion. Si le coût social des innovations musicales radicales (mesuré aux délais et aux difficultés de leur acclimatation) est si élevé, c'est notamment en raison de cette interdépendance complexe des acteurs dans la division du travail musical. Car ce sont les limites dans lesquelles évolue l'interdépendance qui sont dépassées ou déconstruites et qui font apparaître la nature conventionnelle (i.e. historiquement, socialement et économiquement déterminée) des liens coopératifs (12) à mesure que la dialectique de l'originalité, constitutive de l'innovation, étend son emprise non seulement sur les divers niveaux hiérarchiques du système dominant d'écriture musicale (les genres, les formes, les règles syntaxiques de production des phrases musicales, l'agencement des unités sonores discrètes, la sélection des sons dans le continuum sonore, ...), mais aussi, progressivement, sur l'ensemble des techniques (de notation, d'interprétation), des instruments, des formes de la division du travail musical, des habitudes de diffusion et de consommation solidaires de la définition et des conditions d'exercice du travail créateur.
Dès lors, comment les ruptures cumulatives avec la tradition musicale dominante, brusquement radicalisées il y a quarante ans par le recours au sérialisme généralisé et par l'invention de la musique électroacoustique, sont-elles parvenues à imposer la <u>révolution relativiste permanente</u> qui, depuis, a affecté de proche en proche tous les paramètres de la création savante ?

Proposons deux réponses qui s'écartent de l'analyse des conditions les plus générales du succès des avant-gardes esthétiques.

C'est à la forte intégration professionnelle du milieu musical que les chefs de file des avant-gardes doivent d'avoir réussi à faire valoir leur audace comme le produit d'une expertise contrôlable et collectivement garantie. Plus que tout autre, le principal agent de l'institutionnalisation de l'innovation musicale, Pierre Boulez, a su mobiliser toutes les ressources du professionnalisme, en cumulant toutes les positions-clés de la division du travail musical (chef d'orchestre, théoricien de la révolution musicale, professeur, directeur d'institutions musicales, vulgarisateur, polémiste et critique) et tous les profits qui leur sont attachés non seulement pour accroître sa réputation de créateur et s'imposer dans la communauté de ses pairs, mais pour conquérir et exercer des pouvoirs sans équivalent aujourd'hui, au nom de compétences reconnues par les diverses catégories de professionnels de la communauté musicale tout entière.

Par ailleurs, les propriétés mêmes de la révolution musicale relativiste sont apparues comme une étape décisive dans le processus d'autonomisation de la création savante parce qu'elles se présentaient comme deux modalités différentes et concurrentes de l'accomplissement logique, explicite et systématique de l'évolution musicale (13). Soutenue par le mécénat privé (comme dans le cas de Boulez dans les années 1950 et 1960) ou par un mécénat d'institution (dans le cas de la musique électroacoustique, développée essentiellement dans les murs de la Radio), la revendication des conditions matérielles de l'autonomie de création est devenue l'élément majeur d'une stratégie de professionnalisation dès lors que s'est constitué un marché administré de l'innovation musicale. La conjonction de la socialisation du marché musical tout entier et de la segmentation de celui-ci sous le choc de l'innovation était ici décisive.

D'un côté l'Etat et les collectivités locales ont progressivement assuré

l'essentiel du financement de la quasi-totalité des organismes de diffusion et d'enseignement musical et ont accéléré, par leur intervention massive, le développement de la circulation et de la consommation de musique savante vivante. Dans ce marché fortement soutenu, les activités de diffusion se sont fixées sur le répertoire des oeuvres consacrées du passé dont l'exploitation systématique (notamment sous l'influence de l'industrie du disque) met en concurrence intense interprètes et orchestres et valorise toujours davantage pour lui-même l'art de l'interprète. Sous la pression des créateurs et sous la conduite de certains d'entre eux, l'administration culturelle publique a dès lors traité séparément et protégé toujours plus systématiquement la fonctionde création, en bâtissant pour elle un marché totalement assisté de production/diffusion, largement autarcique.

L'institutionnalisation de la fonction d'innovation baptisée recherche n'est en un premier sens rien d'autre que l'ensemble des statuts collectifs durables,des dispositifs administratifs,des équipements,des investigations financés pour faire varier dans toutes leurs dimensions les situations de création, de la musique savante.

L'analyse permet de distinguer trois dimensions dans le processus d'institutionnalisation :technologique,sociale et politique.
1.L'exploitation des techniques d'enregistrement et de reproduction sonore de la Radio,à l'origine,puis les applications de l'électronique à la lutherie instrumentale et le recours systémétique à l'informatique ont été les vecteurs successifs de l'alliance entre la création et les sciences et techniques contemporaines.

Si le lien de dépendance établi entre la capacité d'invention esthétique et la progrès technologique est le principe fondateur de toutes les pratiques systématiques d'expérimentation musicale, la courte histoire de cette révolution électrique démontre que le principe d'originalité,qui règle la concurrence dans tous les champs

artistiques,impose sa loi à chaque groupe de musiciens-chercheurs, autant pour l'invention ou la transformation de machines et dispositifs techniques que pour la production des oeuvres.

Cette extension de la règle d'originalité aux techniques de production des oeuvres dicte aux groupes de se développer,dans la plupart des cas,autour de projets technologiques singuliers,sinon novateurs.

2.L'intellectualisation du rôle de compositeur,dont nous étudierons plus loin les modalités,soutient la stratégie de professionnalisation du créateur dans l'exercice de fonctions confondues ou directement associées avec le travail créateur.Ainsi sont multipliées les fonctions des institutions.Les programmes de recherche incluent l'innovation pédagogique,le perfectionnement de la lutherie instrumentale et des techniques de jeu instrumental,la formation des créateurs aux nouvelles techniques de composition,l'analyse des lois psychoacoustiques de la perception,la vulgarisation de la recherche à l'intention des profanes.Le terme de recherche désigne ici soit l'utilisation des outils de technologie avancée dans ces diverses activités,soit la problématisation de celles-ci.

3.De tous les secteurs de la création artistique soutenus par l'Etat (à l'exception de la création audiovisuelle dont le financement repose sur des mécanismes d'une autre nature),celui de la recherche musicale est le plus hiérarchisé quant à la répartition des moyens financiers,techniques et humains.Les budgets de la vingtaine d'institutions soutenues par le Ministère de la Culture vont de plus de 30 millions de francs pour l'IRCAM,avec un personnel d'une cinquantaine de permanents,à quelque 100.000F à 150.000F,sans aucun salarié permanent pour les plus modestes.L'uniformité du label de la recherche musicale masque si mal les différences de degré

et de nature entre les centres qu'on est porté à n'y voir d'abord qu'une forme d'autolégitimation par l'administration culturelle de ses investissements dans l'innovation.

Pour rigoureux qu'en soient les effets sur la concurrence entre créateurs-chercheurs,l'hégémonie de l'IRCAM bénéficie au secteur tout entier,publiquement consacré depuis la naissance de son Léviathan.L'inégalité si profonde des dotations a pour effet de subordonner partiellement le développement du secteur à la rationalité politique des investissements de compensation.Ainsi ont été habillés officiellement des prestiges uniformes de l'audace pluridisciplinaire une vingtaine d'entreprises qui n'ont réellement en commun que la goût de l'autonomie institutionnelle.

C'est selon ces trois dimensions solidaires que nous étudierons les acteurs,les compétences,les formes de coopération et les luttes de concurrence dans la recherche musicale.

Transformations morphologiques dans la population des créateurs

La conjonction du rétrécissement du volume des emplois dans les métiers de la diffusion musicale vivante et de la multiplication des activités de médiation liées à la production de la demande sociale de musique a pour conséquence d'ajouter un ensemble très hétérogène de filières de professionnalisation, où les diplômes ont une importance aussi variable que la nature des débouchés offerts, à l'ensemble homogène et très fortement hiérarchisé des enseignements spécialisés délivrés par les conservatoires. Par un mécanisme de causalité circulaire aisément identifiable, la croissance de la demande d'éducation musicale tend à dépendre toujours davantage de l'extension de l'offre éducative et du nombre croissant des professionnels de la production de demande culturelle. Alors que le nombre de places disponibles dans le marché traditionnel de la diffusion vivante augmente infiniment plus lentement que la population des élèves des conservatoires, l'enseignement et ses dérivés sont en effet aujourd'hui le seul secteur du marché musical professionnel en réelle expansion, capable d'absorber une fraction de la

progression du nombre des candidats aux professions musicales et à entretenir ainsi la demande pour ces services pédagogiques offerts en quantité croissante.

Ainsi se développent les formations à un ensemble de métiers de la communication pédagogique diversifié selon la variété de ses finalités et des contextes de l'exercice de la profession et dont la musique est l'objet unique ou un élément de plus en plus souvent associé à une formation complète aux métiers de la pédagogie. Dans les filières universitaires et para-universitaires qui assurent l'essentiel de ces formations, trois facteurs pouvaient affecter le contenu des enseignements et la valeur des diplômes délivrés:

- la conjoncture du marché du travail culturel, favorable pendant toute la période de forte croissance du secteur institutionnel de l'action culturelle, relayée aujourd'hui par la multiplication des opérations temporaires de production de la demande musicale autour de manifestations (festivals, tournées, stages, interventions en milieu scolaire, urbain, rural, ...) et d'institution vouées à réconcilier démocratisation et innovation: pour être un des arts les plus pratiqués et, inséparablement, les plus partagés entre deux univers de production et de consommation aux caractéristiques sociales extrêmement dissemblables, la musique est le domaine par excellence du volontarisme culturel légitimé par l'ampleur même des inégalités qu'il doit corriger.
- l'hétérogénéité des apprentissages, provoquée par une définition souvent floue de l'identité et du niveau de spécialisation des fonctions, ne serait-ce que parce que celles-ci sont conçues par les formateurs et vécues par leurs titulaires comme des formes de militantisme ou d'activisme charismatique contraint de se réinventer constamment pour échapper à ce que ces professions font métier de combattre, la routine et la pesanteur des habitudes;
- la place de l'expérimentation pédagogique, pratiquée et enseignée comme le pendant de l'innovation créatrice, dans la mesure même où le volontarisme culturel public dont ces filières produisent les cadres moyens a notamment pour fonction de populariser l'art officiel, i.e. les produits du marché musical assisté.

C'est dans ces nouvelles filières de formation et de professionnalisation musicale que se recrutent la majorité des amateurs de nouvelles techniques de création. Pédagogues ou animateurs, ils se pensent et se présentent volontiers comme les homologues, dans la communication culturelle, de ces créateurs qui se soucient d'accumuler collectivement les signes, sinon les compétences attestant l'intellectualisation de leur rôle. Ils contribuent activement à élever au rang d'une doctrine pédagogique le prosélytisme militant des praticiens de l'expérimentation sonore qui célèbrent les pouvoirs désinhibiteurs de la machinerie électroacoustique. Conformément au principe aujourd'hui dominant de l'action culturelle publique qui transforme magiquement toute espèce d'acclimatation de l'innovation artistique en une action "innovante", l'idéal d'une accélération du passage à l'acte réputé créateur leur apparaît comme une modalité décisive de l'innovation pédagogique. Il symbolise l'adéquation entre les nouveaux pouvoirs de la technologie musicale et l'universalité présumée des ressources de créativité, que les contraintes jugées exorbitantes de l'apprentissage musical classique laissaient statistiquement à peu près inexploitées. En prophétisant l'émergence d'un nouvel amateurisme musical, celui de l'invention créatrice, cette religion de l'imagination matérielle est trois fois problématique: en ce qu'elle s'en remet aux vertus libératrices des outils et techniques sans tradition (14), en ce qu'elle se soustrait par principe à toute évaluation rationnelle de ses pouvoirs réels, et parce que la solidarité promulguée entre l'expérimentation créatrice et la pédagogie musicale suspend en bonne part l'inculcation de nouvelles dispositions à l'égard du monde sonore au rythme de l'obsolescence des machines et techniques qui en sont l'instrument.

Les trois quarts des compositeurs français formés aux techniques traditionnelles d'écriture et de composition sont les produits d'un enseignement hiérarchisé et sélectifs, puisqu'ils ont fréquenté, le plus souvent pendant de longues années, le Conservatoire National de Paris, grande école par excellence

de la musique savante. A l'inverse, les praticiens de la composition assistée par les technologies électroacoustiques et informatiques se recrutent très majoritairement, selon nos données, parmi ces enseignants et animateurs de musique issus des deux premiers cycles universitaires, et parmi les étudiants en lettres, en sciences humaines, en arts, en architecture, ou, secondairement, en sciences et techniques, initiés à la musique par une pratique d'amateur parfois soutenue par la fréquentation prolongée d'un conservatoire local.

C'est l'echo amplifié des conditions initiales de l'invention de la musique électroacoustique dont les pionniers étaient majoritairement des ingénieurs et techniciens, des enseignants et d'anciens étudiants, autodidactes ou amateurs en musique. L'évolution est lentement provoquée par l'institutionnalisation de la recherche et la surenchère fondamentaliste de l'IRCAM dont l'hégémonie ne peut être consolidée qu'au prix d'une redéfinition de la compétence du créateur, rapprochant la formation musicale proprement dite et une familiarisation systématique avec les technologies avancées. L'ouverture, en 1985, d'une classe d'informatique musicale, au Conservatoire de Paris, animée par des membres de l'IRCAM, après celle d'électroacoustique confiée depuis 1968 à des compositeurs liés au GRM, évoque deux des dimensions essentielles du contrôle du marché de la création institutionnalisée, lorsque celui-ci tend à s'organiser en une compétition pour l'accès à un statut professionnel de créateur:

- la définition de la compétence requise pour prétendre au statut ou, à tout le moins, aux avantages sociaux et économiques du marché assisté;
- le contrôle de la relation entre formation et pratique (15). En assurant la formation des étudiants au plus haut niveau, les membres de l'institution dominante jouent le rôle d'une élite professionnelle dont le soutien personnel peut garantir à l'étudiant une socialisation professionnelle, un accès au marché de la recherche et du travail créateur dans de bonnes conditions. Le pouvoir de l'ins-

titution et de ses membres sur ce marché est d'autant plus grand que sont plus contraignantes les relations de dépendance ainsi tissées entre les conditions de la professionnalisation et la stratification du milieu de la recherche musicale.

L'invention de la compétence interdisciplinaire et la constitution d'un marché de services

Il faut rapprocher les profils des compositeurs les plus tentés par l'expérimentation technologique de la structure du public-cible de la création musicale savante où les enseignants, les professions littéraires, scientifiques et artistiques et les métiers du secteur public culturel et socio-culturel sont très fortement surreprésentés, notamment dans les tranches d'âges jeunes (16). C'est cette clientèle d'intellectuels et de demi-intellectuels, de producteurs et d'intermédiaires culturels qui assume le double rôle exigé par la socialisation de l'innovation musicale. Celle-ci doit en effet simultanément:

- s'appuyer sur une couche d'intermédiaires, sorte de réserve de clientèle et de missionnaires propagandistes qui contribue à produire la demande et à alimenter en producteurs le champ de la création, au moins selon celle des modalités de la création qui mise sur le passage à l'acte au moindre coût;
- maintenir entre professionnels et profanes la distance sur laquelle sont fondées l'autorité de l'expert et la reconnaissance sociale de la valeur (de l'intérêt public) de ses prestations (17).

Le jeu qu'autorise cette double exigence polarise les activités de recherche et de création expérimentale. Il exprime l'ambivalence du processus d'institutionnalisation des activités de recherche et de création financées par l'Etat et les collectivités locales. Les fonctions déclarées d'innovation par la production d'oeuvres et par la recherche, d'intérêt présumé général, n'y sont jamais séparées d'une mission, explicite ou non, de diffusion des produits et de popularisation des techniques de production employées. Car si la création savante est

plus que jamais vouée à précéder son marché, les institutions, qui transforment cet état de fait en principe constitutif, sont pourtant tenues de produire une demande pour les oeuvres et les prestations de service offertes, autant pour s'imposer dans la concurrence interne au monde musical que pour justifier tant soit peu l'origine publique de leurs financements.

La première exigence mentionnée plus haut domine dans le fonctionnement des centres de province, qui sont presque tous le produit de la rencontre entre
- les stratégies collectives de compositeurs praticiens de l'électroacoustique en quête de soutien et de reconnaissance,
- la politique publique d'aide à la création et d'acclimatation extensive de celle-ci par déconcentration du marché assisté de l'innovation,
- la capacité d'autonomie fonctionnelle conférée à la création électroacoustique par ses propriétés techniques (suppression des intermédiaires de la diffusion vivante et de l'édition graphique), qui permet l'implantation de l'innovation musicale savante dans des zones inhabituelles (villes de moyenne ou faible importance telles que Bourges, Albi, Agen,...), au sein de conservatoires, de Maisons de la Culture, de M.J.C. ou d'associations culturelles.

Dans les années récentes de forte croissance des aides publiques à la création musicale, ces centres ont su exploiter au mieux toutes les ambiguités du prosélytisme évangélisateur encouragé par l'administration culturelle centrale et progressivement financé à parité par les autorités locales: multipliant les partenaires administratifs, ils réduisent leur dépendance à l'égard de chacun d'eux et jouent des légitimités croisées que leur assurent les financements locaux et nationaux pour se soustraire à toute décision ou évaluation unilatérales. Dans cette stratégie proprement politique d'expansion institutionnelle, la dialectique de l'intérêt particulier et de l'intérêt général peut être aisément confondue avec celle de la fonction locale et de la nature cosmopolite des activités (18), où le centre est, selon les besoins, présenté comme un isolat ou comme l'élément

d'un réseau fortement intégré et homogène d'unités de recherche exploitant des technologies parentes.

A l'inverse des centres parisiens, ces centres provinciaux doivent presque tous leur consolidation a leur fonction de pôles locaux d'activation du marché du travail créateur, et non à la réputation intrinsèque des créateurs qui les peuplent. La marginalité dans laquelle est demeurée confinée la création électroacoustique depuis ses origines, et qui n'a été violée qu'en de rares cas (notamment à l'occasion de rapprochements avec les musiques de variétés, la pop et le rock, motifs équivoques entre tous pour la communauté musicale), a imposé une hiérarchie réputationnelle rigide et immobile: n'ont en effet accédé à une relative visibilité artistique que quelques compositeurs parisiens liés au centre pionnier, le GRM, qui cumulait les atouts de l'implantation à Paris, de l'accès aux antennes de la Radio, de moyens beaucoup plus importants que tous ceux des centres provinciaux, d'une totale autonomie institutionnelle (la tutelle de la Radio, puis de l'INA, n'exerçant aucun contrôle menaçant) des liens explicites avec le Conservatoire de Paris pour sa classe d'électroacoustique, et de l'ouverture sur le réseau des échanges artistiques internationaux.

Les avantages techniques et économiques de l'intégration des fonctions de production et de diffusion font de l'électroacoustique un outil essentiel pour la confection de musiques d'application (musiques de scène, de ballet, de film). Née de la défonctionnalisation et de l'esthétisation de matériaux et d'appareils qui servaient à l'illustration sonore, au bruitage, à toutes les formes d'habillage sonore des émissions littéraires et dramatiques de la Radio, la composition électroacoustique entretient avec ce passé originel des rapports trop troubles pour que les travaux électroacoustiques fonctionnels ne soient pas stigmatisés comme doublement indignes. Mais ils permettent aux centres de se constituer une clientèle, un réseau de relations et d'échanges de services avec les institutions et acteurs culturels locaux consommateurs de telles musiques. Plus contraignante

est l'obligation où sont les centres de produire une demande pour leurs oeuvres et leurs prestations de services, tant qu'ils n'acquièrent pas la réputation nationale et internationale qui leur vaudrait un surcroît de ressources et une relative indépendance à l'égard de leur environnement local. Pédagogie spécialisée, stages d'initiation, expériences de créations collectives avec des amateurs, animations en milieu scolaire, rural, ouvrier, urbain, missions de sensibilisation auprès des diverses catégories de publics captifs qui forment désormais les cibles habituelles de l'action culturelle innovante (prisonniers, handicapés, zonards, jeunes défavorisés, etc), toute cette panoplie de services culturels et socioculturels encadre largement la fonction de diffusion (organisations de concerts, de festivals, de manifestations pluridisciplinaires) (19).

On le voit, l'institutionnalisation de la création savante accomplit la transformation du marché assisté des musiques nouvelles en un marché du travail créateur où sont financées et rémunérées comme des services la production des oeuvres elles-mêmes et la constitution de clientèles pour les musiques et les compétences ainsi financées publiquement (20). Sur ce marché, les centres provinciaux et parisiens fonctionnent comme autant d'agences d'emploi, dès que leur taille et leur environnement l'autorisent. Ils procurent en effet à un certain nombre de ceux qui ont été initiés à l'usage des technologies électroacoustiques des engagements occasionnels ou des contrats temporaires, au rythme des demandes d'animations, d'interventions en milieu scolaire etc, qui leur sont adressées par les institutions culturelles, socioculturelles et éducatives locales. Ainsi s'organise une satellisation semi-professionnelle des anciens apprentis-créateurs autour du centre. C'est pour les membres permanents de celui-ci le moyen de s'attacher un petit bataillon d'intermédiaires occupés à élargir la clientèle et de se défaire au moins partiellement des tâches qu'ils ont assumées d'abord bénévolement, quand ils militaient pour la reconnaissance de leur groupe, puis professionnellement. L'expertise dont ces créateurs prétendent disposer pour soutenir leur stratégie

collective de professionnalisation a généralement les propriétés mêmes du marché de services qu'ils constituent et cherchent a contrôler: une extension sans limites assignables, inversement proportionnelle à la spécificité et au degré de spécialisation, faibles, des compétences revendiquées. On en trouvera une preuve dans l'incorporation aux activités publiquement soutenues de recherche musicale des missions de conseil, d'investigation et d'intervention qui ont pour objet le traitement du "paysage sonore". Elles vont de l'initiative thérapeutique (lutte contre les nuisances sonores dans les lieux de travail, de résidence ou de passage, dans la conception des machines industrielles ou domestiques,...) à l'esthétisation de l'environnement sonore (enregistrement et transformation du décor sonore d'une usine, d'un quartier, ... collaboration à des projets architecturaux, à des aménagements d'espace) et à la production de musiques environnementales qui captent et manipulent les bruits ambiants selon les protocoles les plus divers, depuis le minimalisme de l'enregistrement pur et simple (esthétisation par décontextualisation) jusqu'à la sophistication la plus poussée de la dénaturation du bruit. On voit que le magnétophone et le traitement électroacoustique des matériaux sonores recueillis sont les vecteurs de l'ouverture de la création musicale réputée savante à une conception anthropologique de la culture et des pratiques artistiques qui revendique pour elle le double avantage d'offrir une alternative moderniste à la tentation du revivalisme folkloriste et de conforter le créateur dans sa prétention au rôle et au statut d'artiste total (musicien, ingénieur social, acteur politique, expert en interdisciplinarité, théoricien et acteur de la réconciliation de l'art et de la quotidienneté, de la socialisation de l'acte artistique, etc) (21).

Le syncrétisme qui soutient cette extension indéfinie de la fonction démiurgique du créateur puise ses concepts, ses analogies, ses problèmes au pôle traditionnel du front interdisciplinaire de l'intellectualisation artistique, où confluent références et théories littéraires, philosophiques, psychanalytiques, sociologiques. Il recrute nombre de ses alliés et clients parmi les professionnels de

l'action culturelle et les enseignants qui cherchent dans les versions les plus vulgarisées des sciences humaines les instruments de l'expérimentation pédagogique et socioculturelle ou l'explication consolatrice de leur désenchantement professionnel.

De même, l'interdisciplinarité restreinte qu'est l'alliance de l'innovation musicale avec les arts plastiques, l'architecture, ou le théâtre, a été favorisée par l'introduction des sciences humaines dans les enseignements artistiques à la fin des années 1960, quand la vulgarisation de la sémiologie, de la psychanalyse et de la sociologie s'est ajoutée et souvent substituée aux apprentissages spécifiques dévalués par les nihilismes avant-gardistes (22).

Surenchères interdisciplinaires et stratégies de professionnalisation

L'autre pôle, beaucoup plus prestigieux, mais beaucoup moins fréquenté, du front interdisciplinaire de la recherche musicale rapproche le créateur de l'ingénieur et du chercheur scientifique. Mobilisant les technologies (notamment informatiques) les plus sophistiquées et les plus coûteuses, instituant une division permanente du travail, au moins par la hiérarchisation des statuts, et exigeant la collaboration de personnels scientifiques et techniques fortement qualifiés, ce pari interdisciplinaire est à l'origine de la consécration officielle de la recherche musicale; la création de l'IRCAM en symbolise l'hégémonie et a conféré un privilège quasi automatique à tous les projets d'informatique musicale. Le pari est même logiquement poussé à sa limite avec le soutien massif accordé par le Ministère de la Culture à un petit laboratoire universitaire, entièrement peuplé d'ingénieurs, qui fait figure de fer de lance de la recherche musicale fondamentale, ne serait-ce que parce qu'il est indifférent au problème de la validation de ses travaux par la qualité musicale et l'originalité esthétique des résultats et qu'il s'oppose par là à tous les autres centres, obligés de maintenir une incertitude quasi fonctionnelle sur le sens et les limites de la recherche

musicale.

Ce pôle d'interdisciplinarité fonde ses ambitions sur une triple surenchère intellectuelle, scientifique et technologique. Nous analyserons plus loin le retentissement de cette surenchère sur la division du travail créateur. Observons ici le contraste entre le programme et les conditions de sa mise en oeuvre: aucun des compositeurs-chercheurs des deux principaux centres de recherche (l'IRCAM et le GRM) n'a une double fonction musicale et scientifique complète et incontestable. La seule exception est un ancien membre de l'IRCAM, J.-C. Risset, physicien, universitaire et compositeur, qui symbolise seul l'interdisciplinarité incarnée, avec les profits de visibilité et de réputation qui accompagnent cette expertise rare entre toutes: détenant un monopole de fait, il cumule les rôles d'expert et de juge dans les deux communautés puisqu'il est membre du Comité consultatif universitaire, du Conseil de la Recherche du Ministère de la Culture, du Conseil de la Recherche de l'IRCAM, etc ... Mais son cas fait apparaître aussi les règles imposées par le champ musical à la convertibilité du crédit accumulé scientifique en une réputation artistique de prétention équivalente. Risset décrit lui-même la logique du double tableau qui protège efficacement sa rareté quand il écrit que ..." la recherche musicale prospective fait constamment appel aux disciplines "dures" — la science et la technologie y sont outils de connaissance et d'action — et apporte souvent des contributions qui peuvent être jugées à la même aune; mais (...) elle tire sa justification ultime de la portée des créations qu'elle sous-tend"... (23). Les frontières disciplinaires sont celles du contrôle que l'élite de chaque discipline prétend exercer sur les principes constitutifs de l'évaluation des oeuvres et sur les règles spécifiques de concurrence qui confèrent une signification sociale à la consécration artistique individuelle. Pour l'essentiel, et à l'exception d'ingénieurs et d'informaticiens qui s'essaient à la création, les compositeurs des centres les mieux dotés trouvent au défaut de compétences technicoscientifiques réelles un remède hors de portée de leurs collègues moins bien lotis, l'importance même de l'encadrement en personnel spécia-

lisé et des moyens de familiarisation avec les outils sophistiqués de l'informatique musicale et les techniques avancées d'analyse et de synthèse sonores. Ce sont les dimensions mêmes de l'institution qui permettent ou non au compositeur de soutenir la surenchère dans l'intellectualisation de son rôle, car la rareté extrême de la double compétence laisse le champ libre à la valorisation stratégique des demi-compétences au pôle "dur" de l'interdisciplinarité où la formation sur le tas est plus coûteuse et plus exigeante que dans le syncrétisme artistico-littéraire.

Parmi les ressources des stratégies de professionnalisation qui visent à provoquer ou à maintenir la rareté d'une expertise et à s'approprier le monopole du marché des services constitués par l'exercice de la compétence ainsi redéfinie, l'intellectualisation accroît le privilège des connaissances et des compétences théoriques. Elle a d'autant plus de poids qu'elle accompagne une nouvelle division du travail qui, comme l'analyse E.C. Hughes, rejette les activités de routine sur d'autres travailleurs subordonnés (24). Par sa surenchère scientifique et technologique, la recherche musicale peut être assimilée à une stratégie de professionnalisation en ce qu'elle s'appuie sur ces deux modalités de raréfaction de la compétence pluridisciplinaire, qui sont deux moyens de disqualifier l'empirisme bricoleur des praticiens ordinaires de la composition électroacoustique et le cumul des tâches et des savoir-faire faiblement ésotériques où l'empirisme trouve les conditions de son autarcie et ses limites institutionnelles.

Le syncrétisme interdisciplinaire qui allie les arts et les sciences humaines maximise les élements d'intellectualisation qui motivent et théorisent l'insertion sociale de la création et ses rapports au monde naturel et culturel et prend le risque d'annuler le privilège d'ésotérisme de la création musicale, en plaidant les vertus de l'accélération du passage à l'acte créateur. A l'inverse, l'intellectualisation à dominante scientifico-technique exploite systématiquement, sur le terrain même de l'ésotérisme musical, cette tension, qu'évoque

Hughes dans son analyse de la professionnalisation, entre l'universel et le particulier, entre la théorie et la pratique. La recherche est présentée comme une activité d'intérêt général en ce qu'elle intéresse au premier chef la communauté des créateurs en les armant de nouveaux outils et nouveaux langages; et la dialectique de la théorie et de la pratique qui conduit à la production des oeuvres singulières est soutenue et rationalisée par une division du travail entre spécialistes.

Les propriétés rhétoriques de cette surenchère fondamentaliste font affleurer des représentations de la relation entre art et science qu'on commentera brièvement. Au répertoire traditionnel de l'intellectualisation du rôle du compositeur, qui recourt au vocabulaire philosophique et logico-mathématique de la théorie, du système, des axiomes, de la combinatoire (25) ou de la démiurgie poétique s'ajoute ici tout l'arsenal des emprunts aux sciences et techniques, véritable mine d'or rhétorique. Le créateur-chercheur s'autorise complaisamment des pouvoirs fécondants de l'analogie, assurément attestés dans la genèse de l'invention intellectuelle et scientifique, mais il oublie un peu trop vite les contraintes épistémologiques dont l'usage raisonné de l'analogie doit être assorti, pour s'en remettre à cette "légitimation par la créativité en soi" dans laquelle Bouveresse voit le principe de la recherche philosophique post-moderne (26). Car la science invoquée ici comme une préceptrice de la recherche musicale est accommodée selon les maximes du relativisme philosophique d'inspiration nietzschéenne. L'intellectualisation artistique y trouve les arguments de la réconciliation entre l'individualisme créateur, la fonction sociale de la création et le culte de l'originalité, de la différence pour elle-même. En prescrivant d'abolir les frontières, réputées purement conventionnelles, entre la science, la philosophie et l'art, ce relativisme milite pour une conception pluraliste de la rationalité et se représente le progrès scientifique sur le modèle des avant-gardes littéraires et artistiques "où la légitimité consiste souvent, pour l'essentiel, dans le désaccord avec ce qui a précédé, dans le simple fait de proposer "autre chose",

qui diffère aussi radicalement que possible de ce que l'on faisait avant" (27).

La division du travail de création par la recherche

Dans le système musical traditionnel, le projet créateur n'est affecté directement par les contraintes matérielles de la division du travail qu'à l'origine de l'oeuvre (degré de spécification de la commande, degré de liberté dans le choix des paramètres de la composition tels que la durée de l'oeuvre, l'effectif instrumental, la personnalité des interprètes, ...) et dans l'anticipation plus ou moins consciente des résultats (selon le contexte de la diffusion, les types d'effets recherchés, le profil imaginé de la carrière publique et éditoriale de l'oeuvre, etc). C'est sur le destin public de l'oeuvre que pèse tout le poids de la séparation des rôles entre le compositeur, les interprètes et les diverses catégories de médiateurs du marché de la diffusion vivante de la musique (28). L'expérimentation créatrice qui recourt aux technologies électroacoustiques et informatiques proclame au contraire la solidarité intime entre les dispositifs de production, modifiables et combinables à l'infini, et le résultat. L'incertitude de la distinction entre recherche et création impose ici très concrètement sa loi. Car les défis fondamentalistes sur lesquels la plus importante des institutions de recherche établit son hégémonie et son avance technologique incorporent toujours davantage la sophistication des outils de connaissance et des techniques dans la promulgation et l'évaluation de l'originalité esthétique.
Pas de machine originale ni de progrès cognitifs sans projet musical original - pas d'innovation musicale sans soutien scientifico-technique: cette relation de dépendance est proclamée mutuelle, mais paraît vouée à une instabilité chronique. Les rapports qui s'établissent entre partenaires de l'institution (musiciens, ignorants ou initiés, ingénieurs, chercheurs scientifiques) varient selon la capacité et l'intérêt de chacun à faire évoluer la relation vers une collaboration totale et totalement reconnue comme telle ou à lutter plus ou moins ouvertement

pour imposer un partage entre travaux individuels et travaux collectifs, une définition de leurs articulations, des critères de validation différenciés. Les probabilités de dissymétrie dans les relations de coopération varient de même avec le degré de liberté que peut obtenir chacun des coopérants dans l'institution, selon la rareté de ses compétences, la hauteur de sa réputation et l'existence d'institutions concurrentes ou d'univers professionnels différents prêts à l'accueillir.

Le principe d'originalité conduit en somme à élargir les zones d'incertitude dans l'activité de production même, et non plus seulement dans le rapport entre la création d'une oeuvre et sa reproduction vivante, lorsqu'on augmente le nombre des variables dont le contrôle échappe, au moins partiellement, au compositeur. L'obligation de la coopération n'est pas simplement dictée par un décalage conjoncturel entre la formation du musicien et l'ésotérisme des connaissances requises pour l'exploitation des technologies avancées. A mesure que s'étend le champ des possibles sonores, l'impératif de la collaboration et de la spécialisation est renforcé par le niveau d'exigence des partenaires en quête d'originalité. Et les machines les plus sophistiquées, les ordinateurs musiciens, contraignent, par leur puissance et leur généralité même, à l'usage le plus singulier possible de leurs ressources pour que la production des oeuvres satisfasse continuellement aux critères d'originalité.

On amorcera ici l'analyse de cet internement de la division du travail dans l'expérimentation créatrice et de ses dimensions institutionnelles.

Cumul et polyvalence: l'empirisme créateur dans ses limites institutionnelles

Les pionniers de la composition électroacoustique ont inventé le cumul de savoir-faire faiblement ésotériques en combinant des techniques d'enregistrement, de transformation et de montage sonores dérivées directement des travaux les plus courants des ingénieurs du son, des preneurs de son et techniciens du cinéma, de la radio ou de l'industrie du disque. La sophistication des divers appareils employés et l'importance croissante accordée aux techniques de transformation des

sons enregistrés ou générés électroniquement, puis l'apparition du synthétiseur ne modifièrent pas la nature des relations entre le compositeur et ses outils, et maintinrent celles-ci dans les limites où l'initiation à la composition électroacoustique pouvait se résumer à une formation sur le tas, à un apprentissage fondé sur l'observation, l'initiation et le pouvoir de frayage de l'habitude. La compétence spécifique n'équivalait et n'équivaut encore, dans cette activité, qu'à l'accumulation des expériences, à la multiplication des essais et des erreurs dans la combinaison des appareils et dans la perversion plus ou moins routinisée de leurs fonctions. A la codification, à la systématisation et à la longueur de l'apprentissage près, c'était l'analogue, plus accessible, de la formation d'un instrumentiste.

Dans les institutions où domine ce mode de production et d'expérimentation, la spécialisation des tâches est par le fait même assez sommaire. Entre les travaux de maintenance technique et d'administration d'une part et les activités de production et de médiation d'autre part, la division serait la plus naturelle si les relations qui unissent les divers membres du groupe n'étaient pas aussi fortement personnalisées, jusqu'à la limite, fréquemment atteinte, des liens matrimoniaux et de l'union libre, qui évoque typiquement la structure de tant d'associations culturelles et artistiques.

Les créateurs sont résolument polyvalents: tenus de produire le marché des services évoqué plus haut, ils cumulent les rôles autant que les limites et les ambitions de leur institution le leur imposent. Ainsi le temps de travail de chaque membre est découpé en un nombre souvent déraisonnablement élevé de fractions réparties sur les diverses fonctions assumées ou revendiquées par le centre. Cette technique de découpage et les diverses modalités de cumul des rôles (mobilité du tour de rôle, fractionnement permanent des tâches,...) ont pour le centre le triple avantage:

- d'offrir à chacun une sorte de garantie contre la routinisation des tâches,
- de satisfaire à la règle ou à l'espoir du travail collectif dans un univers où

les segmentations et les hiérarchies contredisent violemment le fantasme de l'artiste total et la spécificité relative des compétences,

- de faire varier l'équation personnelle de chacun pour lui assurer une identité singulière et insubstituable.

On voit les avantages psychologiques et stratégiques qui s'attachent à cette division du travail où tout le monde fait un peu de tout et personne la même chose et où les risques toujours menaçants de la concurrence interne au groupe sont limités par ce compromis d'irremplaçabilité.

La densité des cumuls individuels de rôles, qui varie fortement du haut en bas de la hiérarchies des centres, illustre les effets de l'alignement forcé de la plupart des groupes sur les ambitions du plus important d'entre eux, dont la taille place toujours hors de portée des autres la variété du programme des recherches entreprises ou projetées. Mais il faut ajouter aussi que tous les centres trouvent des protections objectives et des ressources tactiques contre toute évaluation de leur rendement dans la multiplication des fonctions assumées (au moins déclarativement, dans les rapports d'activité) et dans toutes les ambiguités de la distinction entre recherche et création.

Si les institutions implantées en province sont généralement trop petite pour tolérer une hiérarchie explicite et forte de privilèges, fondée par exemple sur l'octroi inégal de temps libre à chacun pour son activité de création proprement dite ou sur un éventail très ouvert des salaires, les centres parisiens organisent partiellement la division du travail selon une hiérarchie réputationnelle. Les cas les plus évidents sont ceux de ces deux unités entièrement bâties chacune autour d'un compositeur réputé et de deux ou trois ingénieurs ou techniciens qui l'assistent pour sa création et la circulation de ses oeuvres (c'est le cas de Pierre Henry) ou qui mettent au point la machine dont il a conçu le principe (Iannis Xenakis). Dans ce dernier cas, c'est la fonction démiurgique du créateur qui prétend au statut d'artiste total (compositeur, architecte, philosophe, in-

génieur musicien et ingénieur social favorisant la créativité du plus grand nombre) qui est soutenue et instituée par ceux qui engagent l'Etat (29).
Dans les deux cas cités, la justification de ces institutions procède largement de réflexes politico-administratifs de compensation en faveur de créateurs consacrés, face à l'hégémonie d'un puissant concurrent (Boulez) et évoque le mécénat, en son sens le plus immédiat, puisqu'il s'agit de permettre à ces créateurs de déployer librement leur talent et leur charisme. Ces institutions ne tolèrent pas d'autre forme d'organisation que celle qui subordonne les assistants chargés de matérialiser ses intuitions. C'est donc ici l'universalité présumée du génie créateur qui est le véritable opérateur de la transmutation de l'intérêt particulier d'un compositeur en un intérêt général, de la création personnelle en recherche de portée générale pour le progrès de la collectivité.

Les apories de la différenciation des rôles

Elevées au rang de doctrine et de réalité institutionnelle avec la création de l'IRCAM, la différenciation des rôles et la coopération de spécialistes sont pour les "fondamentalistes" les principes de la réactivation de l'alliance entre la musique et les sciences que l'empirisme de la composition électroacoustique avait immobilisée dans le champ clos de l'expérimentation hasardeuse et de l'autodidaxie impuissante.
Mais la double hiérarchie artistique et scientifico-technique des finalités, des valeurs et des compétences qui caractérise l'organisation du travail et des relations de coopération interdit de concevoir cette surenchère comme un simple progrès de rationalisation.

En inscrivant la dialectique de l'interêt général et de l'intérêt particulier au centre de la fonction d'innovation et parmi les motifs essentiels de l'institutionnalisation de l'expérimentation musicale, la coopération interdisciplinaire est soumise à une tension de principe.

Parce que la concurrence artistique est d'abord fondée sur la production et la consécration des oeuvres et reste dépendante des lois du marché musi-

cal général, les compositeurs les plus consacrés ou les plus prometteurs, comme on dit, sont paradoxalement ceux qui, en se servant des outils de la recherche, peuvent apporter à celle-ci la plus forte plus-value artistique, mais aussi ceux qui sont les moins enclins à investir leur énergie dans des coopérations durables avec les ingénieurs et les scientifiques pour des travaux au rendement incertain et/ou pour des résultats d'intérêt trop général pour être convertis en crédit personnel de réputation artistique.

Ainsi s'explique le statut singulier de ces créateurs consacrés, prometteurs et/ou depuis longtemps liés au centre, et sans autre compétence réellement irremplaçable que leurs aptitudes compositionnelles ou leur expérience de pionnier. Ces compositeurs usagers des techniques nouvelles introduites ou mises au point dans les centres sont associés temporairement à l'institution, qui finance leur présence et leur production comme une prestation de service (par des vacations, des commandes, des bourses allouées par l'administration culturelle), mais peuvent être aussi membres à part entière sur des postes permanents dont la définition officielle dans l'organigramme du centre n'est qu'une fiction commode.

A l'inverse, des compositeurs jeunes ou très jeunes, largement dépourvus de réputation artistique, ont pour tâche de collaborer directement à l'invention et au perfectionnement des machines et dispositifs nouveaux destinés à la collectivité et d'assister les compositeurs invités. Ce sont eux qui ont le plus directement intérêt à développer la recherche interdisciplinaire comme un segment séparé, autonome, doté de son ordre propre de réputations et de valeurs, luttent pour imposer des propriétés et des critères communs de généralité, de cumulativité.

Les hiérarchies de priorités auxquelles ils entendent soumettre les activités du centre ou, à tout le moins, celles des activités qu'ils contrôlent le plus directement, sont celles qui assurent le rendement le plus élevé aux compétences dont ils sont le mieux pourvus et leur permettent de concurrencer le plus efficacement la définition dominante de la valeur artistique.

C'est ce qui permet d'expliquer pourquoi les alliances les plus typiques au sein des centres de recherche rapprochent de jeunes compositeurs, généralement dépourvus d'une formation musicale approfondie et plutôt issus des filières artistiques, littéraires ou scientifiques du premier (et plus rarement du second) cycle universitaire, les ingénieurs et techniciens du centre et les chercheurs

scientifiques associés occasionnellement ou en permanence aux activités du centre. On ne cherchera pas ailleurs que dans cette concurrence entre deux principes de hiérarchisation des producteurs, des produits et des finalités de la recherche musicale l'explication des palinodies des leaders des centres. Au gré des exigences de l'exercice du pouvoir dans leur institution, des stratégies de consolidation de leur autonomie et de la concurrence avec leurs pairs, ces leaders opposent ou réconcilient la découverte scientifico-technique et l'invention esthétique, la généralité des outils matériels et intellectuels et la singularité de l'intuition créatrice, l'immanence de la recherche collective et la transcendance de la création solitaire. Sous son aspect le plus évocateur, cette opposition inspire toute la rhétorique de la dialectique du matériau et de la forme dans l'innovation musicale: contre les compositeurs-bricoleurs, on décrètera que l'obsession technicienne de la sophistication de la synthèse sonore dégénère aisément en un culte stérile du son, de l'évènement fragmentaire, sensationnel et insignifiant, faute de compétence et de talent compositionnels qui imposent leur loi dans l'organisation formelle des évènements sonores. Mais contre les tenants des ressources traditionnelles de l'écriture, le compositeur-chercheur doit réaffirmer inlassablement que le travail formel est solidaire de l'évolution des matériaux, comme sont supposées le suggérer les possibilités offertes aujourd'hui par l'ordinateur d'accéder aux propriétés les plus intimes des corps sonores et de pratiquer d'audacieuses "manipulations génétiques" sur ceux-ci (30) .
Parce qu'il a pour objet une institution et un groupe d'acteurs aux compétences et aux intérêts très divers, l'exercice du pouvoir révèle très directement combien ces oppositions sont le lieu de rapports de force. Il est par exemple évident que l'existence de l'institution elle-même ne peut être justifiée raisonnablement par son responsable qu'au nom des fonctions collectives, des propriétés d'intérêt général de l'activité de recherche et de l'ampleur des bénéfices communautaires

attendus. Au contraire, le recours aux critères les plus individualisants de l'évaluation du travail de recherche musicale peut permettre au patron de l'institution, qui doit généralement son autorité à sa réputation artistique et non à une omniscience interdisciplinaire, de contrôler le degré d'émancipation de ceux qui, autour de lui et sous sa responsabilité, travaillent activement à déstabiliser toute autorité fondée sur des compétences trop traditionnelles et peuvent donc devenir à terme des concurrents en élargissant leur propre clientèle parmi les jeunes compositeurs ou apprentis-compositeurs. La concurrence prend ici l'allure d'une lutte entre générations où le parricide trouve deux motifs, puisque les disciples et subordonnés du maître peuvent non seulement faire jouer à plein, comme il est habituel, les mécanismes de l'identification entre les dispositions pour l'innovation et le jeune âge , mais aussi invoquer la convergence entre ces deux facteurs ordinaires de la lutte des générations d'artistes et l'évolution accélérée des technologies de la production musicale qui donne à cette lutte une dimension technique et cognitive d'autant plus décisive qu'elle peut armer les plus jeunes de savoirs ou de savoir-faire spécifiques, légitimés et largement hors de portée de leurs aînés.

NOTES

(1)Nous analyserons ailleurs les relations entre les deux ensembles de théories et de travaux ici évoqués.

(2)Les analyses et les observations présentées ici sont tirées d'une enquête en cours , à laquelle collabore Frédérique Patureau .

(3) L'expression est empruntée à Robert Klein;cf son ouvrage La Forme et l'intelligible,Paris,1970,p.409.

(4) Nous renvoyons ici aux analyses de Pierre Bourdieu sur la structure et le fonctionnement des champs artistiques et notamment à son article "La production de la croyance"in Actes de la Recherche en Sciences Sociales,n°13,Paris, février 1977.

(5) L'étude de ces diverses dimensions de l'avant-gardisme a été menée par R.Poggioli dans The Theory of Avant-Garde,Cambridge (USA),1968. Sur l'individualisme créateur comme idéologie de la mobilisation artistique collective,cf C.Grafia, Bohemian versus Bourgeois,New-York,1964,chap.12.

(6) La succession accélérée des mouvements d'avant-garde en peinture dans les années 1960 et 1970 est l'illustration la plus expressive de cette tendance au raccourcissement des cycles de production et de consécration qui affecte très inégalement les différents arts.Cf Raymonde Moulin,"Les intermittences économiques de l'art" in Traverses, n°3,Paris,1976.

(7)Cf Daniel Bell,Les contradictions culturelles du capitalisme, Paris,trad.fr.,1979,1 partie et spécialement p.48-51.

(8) Les conditions de formation et les mécanismes du marché assisté de la musique savante contemporaine sont décrits dans les chapitres 2et5 de notre ouvrage Le Paradoxe du Musicien,Paris,1983.

(9) Dans Questions de Sociologie(Paris,1980,p.185), Pierre Bourdieu fait observer,à propos de la consommation de musique savante,que "la compétence purement passive,acquise en-dehors de toute pratique,(...)est un facteur permissif de l'évolution de la production".

(10) E.Benveniste analyse ces propriétés sémiotiques de la musique dans son essai Sémiologie de la langue,recueilli dans Problèmes de linguistique générale,tome 2 ,Paris,1974,p54 -60.

(11) Nous nous référons ici aux analyses de H.S.Becker sur la division du travail et les formes de coopération entre les participants de ce qu'il définit comme un monde de l'art:cf Art Worlds, Berkeley,1982,passim et notamment les deux premiers chapitres.

(12) Cf.H.S.Becker,op.cit,p 56-59.

(13) Sur l'histoire de la musique électroacoustique et les conditions de son invention,on lira l'ouvrage de M.Chion et G.Reibel,Les musiques électroacoustiques, Paris,1976.
Pour une analyse de l'idéologie du progrès musical,comme expression et facteur de l'autonomisation du champ de la création musicale,cf P-M.Menger,op.cit.,p210-216.Dans un article récent,"Le compositeur et ses machines:de la recherche musicale "(in Esprit, mars 1985),J-C.Risset propose une brève chronologie de la "révolution électrique"dans la musique et expose la diversité des ambitions et des réalisations dans la recherche musicale internationale.

(14) Le moins que l'on puisse dire est que les révolutions artistiques selon le principe de la table rase,qui ne tiennent leur prestige dans l'ordre de la production que de leur dynamique déconstructive,en réaction à la dégénérescence proclamée des conventions et des matériaux légués par une tradition multiséculaire,ne peuvent être transposées dans l'ordre de la pédagogie qu'avec tous les risques de la simplification par défaut,qui recommande un oubli actif ou l'inconscience pure et simple de l'histoire accumulée.
Les formes fréquentes de bégaiement pédagogique ou de fausse naïveté esthétique dans lesquelles on réinvente les évidences les plus élémentaires comme s'il s'agissait des ruptures les plus décisives et auxquelles l'idéologie de la créativité n'attribue une respectabilité que parce qu'elles demeurent des formes privées et immatures de familiarisation avec les techniques de la création savante "professionnelle",ne peuvent périodiquement passer pour le comble de l'innovation qu'en proclamant leur simplicité en toute connaissance de cause,sinon d'histoire.

(15) Sur les modalités de contrôle d'une profession par son élite, cf M.Sarfati-Larsson,The Rise of Professionalism,Berkeley,1977, p.230.

(16) Cf P.-M.Menger,"L'élitisme musical républicain:la création contemporaine et ses publics"in Esprit ,Paris,mars 1985,p5-19.

(17) Sur ce point,cf E.Freidson,The Profession of Medicine,New-York,1970,chap.15 et notamment p.335-336.

(18) Sur les dimensions stratégiques de cette opposition classique dans l'évolution des politiques culturelles locales,cf E.Friedberg et Ph.Urfalino,Le jeu du catalogue,Paris,1984.

(19) L'extension de ce marché de services est le produit de la rencontre entre une philantropie culturelle modernisée et les représentations que les créateurs et les acteurs/sans cesse plus nombreux du volontarisme culturel se construisent des réticences et des résistances à la musique contemporaine.Les relativismes écologique (conditionnement de l'oreille par l'environnement),psychologique(affaiblissement de la capacité de concentration de l'auditeur,paresse du confort auditif,...)et sociologique(inégalités sociales devant la culture)y font cercle pour entretenir l'utopie magique de la complicité immédiate entre l'innovation créatrice et la virginité ou la dépossession culturelles.On se propose de traiter plus systématiquement cet aspect de la politique culturelle publique dans un travail à paraître.

(20) Cette évolution a été analysée par Raymonde Moulin dans "Marché de l'art et bureaucratie culturelle" in Français,qui êtes-vous? (sous la direction de Y.Grafmeyer et J.-D.Reynaud), Paris,1981.
Cf aussi D.Cheatwood,"The Private Muse in The Public World", in Public Policy and The Arts,(sous la direction de K.Muleahy et R. Swaim) Boulder,1982.

(21) Les artistes-plasticiens ont ici montré le chemin.Cf R.Moulin, "Marché de l'art et bureaucratie culturelle"p.329.

(22) L'appareil de commentaires etle soutien discursif,sinon conceptuel que mobilise les recherches sur l'acoustique urbaine,sur l'environnement et ses divers sites,fournissent d'innombrables preuves d'un véritable travail d'ivention d'un domaine d'intervention. Pour une analyse des rapports entre stratégies de professionnalisation et concurrence pour la définition du marché de services et compétences exigibles,sur le domaine voisin des architectes-paysagistes,cf F.Dubost "Les paysagistes et l'invention du paysage" in Sociologie du Travail,n°4,Paris,1983.
L'étude de la notion de nuisances esthétiques"et des consignes publiques de leur traitement a été menée par Raymonde Moulin,dans "les nuisances esthétiques" in Recherche Scientifique et Technique sur l'environnement, n°9,vol.3,Paris,1980.

(23) J.C.Risset,"Le compositeur et ses machines",art.cité,p 59 et passim.

(24) E.C.Hughes,The Sociological Eye,Chicago,1971,tome 2,p 368.

(25) Cf.P-M.Menger,ouvrage cité,p.214-215.

(26) J.Bouveresse,Rationalité et cynisme,Paris,1984,p12 7

(27) J.Bouveresse,ibidem, p.112,127 et chapitre 3,passim.

(28) Nous avons analysé ailleurs l'évolution de la division du travail musical;cf "De la division du travail musical"in Sociologie du Travail,n°4,Paris,1983.

(29) Rappelons que le centre dirigé par Xenakis a pour seule fonction de produire et de populariser une "machine à composer" qui transforme en sons et tissus de sons des courbes et des lignes dessinées sur une table graphique asservie à un ordinateur. C'est, selon Xenakis,le moyen (manuel) le plus radical de susciter un amateurisme de masse de l'invention créatrice.

(30) Cf à ce sujet J.C.Risset,art.cité,p.65 et suivantes.