

LES MUSIQUES ELECTROACOUSTIQUES ET LA POLITIQUE CULTURELLE : REPERES HISTORIQUES

Anne Veitl

“Je n’aurai véritablement bonne conscience que si la démarche concrète parvenait au moins d’abord à circonscrire une certaine zone objective dans la musique, faisant de l’objet sonore, de sa perception et de sa fabrication, un véritable objet de connaissance, c’est-à-dire d’analyse et d’expérimentation”.

Pierre Schaeffer (1952)¹

[p.341] Depuis 1948, la musique concrète² et les musiques électroacoustiques³ présentent une double identité ; elles sont tout à la fois des musiques de “laboratoire” et des musiques de concert⁴. Dès les années cinquante, le devenir de ces musiques a été lié à l’instauration de relations d’un nouveau type entre activités de recherches scientifiques et pratiques de composition-diffusion musicales. Cette singularité se retrouve dans la complémentarité et les différences [p.342] entre les deux figures historiques de la musique concrète que sont Pierre Schaeffer, l’inventeur-théoricien, et Pierre Henry, l’expérimentateur-créateur. Cette identité double, artistique et scientifique, a pu cependant parfois se lire, et se vivre, comme une contradiction ou une alternative.

La pratique de la musique concrète fut très vite indissociable du projet de mener des expérimentations scientifiques sur la production et la perception des sons. Amorcées au Club d’essai de la RTF, ces travaux furent surtout poursuivis au sein du Groupe de Recherches Musicales (GRM) que Pierre Schaeffer mit en place en 1958. Mais, parallèlement, de nombreuses oeuvres étaient composées, au GRM et ailleurs, sans lien direct avec les recherches menées. A partir de la fin des années soixante, la vitalité du domaine des musiques électroacoustiques sembla même se dissocier nettement des expériences de laboratoire. Les résultats de plus de quinze ans de recherches scientifiques étaient alors publiés⁵, les premières classes d’enseignement à la musique électroacoustique s’ouvraient dans les conservatoires⁶. Désormais enseignées, ces musiques étaient-elles appelées à s’insérer toujours plus dans la vie musicale et à s’autonomiser par rapport au domaine de la recherche musicale ?

Si les musiques électroacoustiques ont bien quitté le laboratoire du GRM à la fin des années soixante, le lien entre les pratiques de composition électroacoustique et les activités de recherche musicale ne s’est pas pour autant dénoué. Le domaine de la recherche

¹ P. Schaeffer, 1952, *A la recherche d’une musique concrète*, Paris : Seuil, p. 168.

² Selon le qualificatif proposé par Pierre Schaeffer pour spécifier la nouvelle démarche artistique qu’il inaugura en 1948. Le terme musique concrète est toujours utilisé aujourd’hui, principalement pour désigner les musiques pour bande seule composées “concrètement” à partir de sons enregistrés, manipulés et fixés sur un support.

³ Selon le terme générique utilisé pour désigner l’ensemble des musiques composées et diffusées sur un support (disque gravé, bande magnétique ou tout autre support, analogique ou numérique).

⁴ Ou de spectacle, dans les cas où la musique est associée à la danse, à l’image ou à des productions audiovisuelles.

⁵ P. Schaeffer, 1966, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris : Seuil.

⁶ Au conservatoire de Marseille et de Paris, en 1968.

musicale est resté, à divers titres, lié de près à la vie des musiques contemporaines. Les enjeux propres à ce domaine sont même devenus [p.343] plus que jamais centraux dans la vie musicale française et dans la politique culturelle du gouvernement.

DE NOUVEAUX LIEUX ET UN NOUVEAU MONDE MUSICAL

Réfléchissant au rôle de la radio dans l'invention de la musique concrète, Pierre Schaeffer remarquait au milieu des années soixante :

“L'enregistrement seul n'eût sans doute pas suffi à provoquer l'actuelle explosion d'activités concernant le son, pas plus que la photographie, drapée dans son voile noir, n'eût débouché sur ce qu'on appelle « la civilisation de l'image ». (...) Certes le cylindre contenait, en germe, tous les mystères de la captation du son, de sa fixation comme « fait » et, partant, de la possibilité de l'atteindre comme *objet* d'expérience. (...) Pour voir éclore presque insidieusement une nouvelle attitude d'observation du phénomène musical, la radiodiffusion dut se dépasser elle-même. Elle en offrait les circonstances historiques : studios, financement, présence surtout d'un personnel tout différent des musiciens traditionnels, quoique spécialiste, lui-aussi, du son”⁷.

L'histoire de la musique électroacoustique n'est en effet pas seulement celle de ses outils et techniques, elle est aussi celle des lieux où ces pratiques sont apparues. Le contexte institutionnel, l'environnement de travail des premiers compositeurs concrets ont été des éléments tout aussi importants que l'arrivée du magnétophone ou l'invention [p.344] des phonogènes : là résidaient les conditions, sociales et politiques, d'apparition et de développement de nouvelles pratiques musicales.

De nouveaux lieux pour la musique contemporaine

Les lieux fondateurs au sein desquels la musique concrète, puis les musiques électroacoustiques, ont pris forme et ont commencé à rayonner sont en général bien connus. Il s'agit :

- du Club d'essai, mis en place en 1946 à partir du Studio d'essai, lui-même fondé fin 1942,
- du Groupe de Recherche de Musique Concrète, fondé en 1951,
- du Groupe de Recherches Musicales, mis en place en 1958,
- sans oublier le Service de la recherche, créé à la RTF en 1960 et auquel le GRM fut intégré.

Tous ces nouveaux lieux sont apparus dans le contexte institutionnel fécond que constituaient, pendant la seconde guerre mondiale et après-guerre, la radio et la télévision publiques françaises. Mais les changements culturels en jeu à travers ces nouveaux organismes dépassèrent vite le domaine strict des médias. Dès les années cinquante, ces lieux furent indissociables d'une transformation de fond dans l'organisation sociale de la vie musicale en France.

L'apparition des lieux pionniers de la musique électroacoustique s'inscrit dans une histoire plus large, celle des structures de la musique contemporaine depuis 1945. Un changement profond s'est produit à ce niveau, à partir de la fin des années cinquante, qui a joué un rôle décisif dans l'apparition et la diffusion de nouvelles pratiques musicales. [p.345] Il a pris deux formes liées :

⁷ P. Schaeffer, 1966, *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil, p. 71-72.

- la mise en place de nouveaux types de lieux pour la musique, de nouveaux lieux d'activité pour les musiciens et notamment pour les compositeurs : les "centres de recherche musicale" ;
- la constitution, à partir de ces nouveaux lieux, d'un nouveau monde artistique, largement parallèle au monde musical plus traditionnel, celui qui est organisé autour des orchestres instrumentaux et des conservatoires de musique.

Des "centres de recherche musicale"

Le changement le plus décisif au départ, pour l'émergence et la vitalité des musiques électroacoustiques, fut l'apparition d'un nouveau type de petite structure musicale, dont le GRM a été le modèle. Il s'agit de ce qu'on a appelé des "groupes de musique expérimentale", des "centres de recherche musicale" ou, plus communément, des "studios".

Au moment de leur mise en place, ces organismes étaient sans équivalent. Ils n'étaient pas, à strictement parler, des laboratoires scientifiques, ils n'étaient pas non plus de simples lieux de création et de diffusion ; ils étaient un peu tout cela à la fois.

A posteriori, la grande singularité de ces lieux est leur hybridation – si l'on peut dire –, qui permet une articulation originale entre des recherches scientifiques et des activités s'inscrivant plus directement dans la vie musicale. Grâce à cela, ces petites structures n'ont pas été seulement les cadres ou contextes de nouvelles pratiques musicales. Par leur aspect hybride, elles ont vraiment constitué les conditions [p.346] sociales, puis les vecteurs de nouvelles pratiques culturelles, à la fois artistiques et scientifiques.

Il faut, d'emblée, caractériser ces nouveaux types de lieux, pour bien comprendre leur rôle de matrice de nouvelles musiques à l'intersection de l'art et de la science. Retenons trois aspects.

1/ Ce sont d'abord des lieux collectifs, généralement des groupes constitués de compositeurs, de techniciens et de scientifiques. Dans ces lieux, le compositeur se retrouve membre d'un collectif. Il est ainsi moins isolé qu'auparavant, il peut travailler dans un environnement a priori plus stimulant pour inventer ; à tout le moins, il peut confronter ses idées et difficultés avec les réactions de son entourage quotidien.

C'est là un changement notable dans la condition sociale de l'artiste occidental : le compositeur devient un acteur de la société inséré dans une petite collectivité, lui qui se vivait et qu'on se représentait, surtout depuis le XIX^{ème} siècle et le Romantisme, comme un individu en rupture avec la société de son temps.

2/ Ce sont ensuite des lieux où les coupures traditionnelles entre les activités de composition, de diffusion et de formation tendent à disparaître. Toutes ces activités sont désormais articulées constamment, dans un même espace et au sein d'un petit collectif de personnes. Elles sont aussi, en général, organisées par le groupe lui-même et non pas assurées par différentes institutions musicales.

Autrement dit, toutes les dimensions sociales de la musique sont plus ou moins maîtrisables dans un même lieu, par un petit groupe de personnes. Du point de vue de l'histoire occidentale de la musique, c'est une transformation importante : elle est en effet à rebours de la spécialisation des rôles sociaux dans le secteur de la musique.

[p.347] 3/ Enfin et surtout, ce sont des lieux de recherche : recherches scientifiques au sens strict, mais aussi recherche au sens plus large – et plus vague – : tout désormais est potentiellement un problème qui demande à être étudié. Les groupes de recherche musicale mènent des recherches scientifiques et technologiques, le plus souvent sur la perception et la production des sons et de la musique, mais ils posent aussi comme des problèmes la pédagogie musicale ou les modes de diffusion⁸. De nouvelles formes d'articulation entre l'art, les sciences et les technologies sont désormais possibles et expérimentées.

⁸ La forme "concert public", par exemple, que certains groupes tentent de réinventer.

En d'autres termes, ces nouveaux lieux musicaux sont, a priori, constitutivement favorables aux innovations de toutes sortes. Dans l'histoire occidentale de la musique, cette démarche change fondamentalement la chaîne de transmission des savoir-faire : depuis deux siècles, cette histoire était d'abord celle d'institutions (les conservatoires et les orchestres) chargées de conserver et de transmettre un répertoire.

En résumé, voilà des lieux a priori intrinsèquement novateurs, grâce à une imbrication poussée entre les différentes dimensions des activités musicales, autrefois séparées en différents lieux et surtout entre plusieurs institutions. A travers la mise en place de telles structures, la division du travail existante est bousculée et complètement recomposée, et la frontière établie entre l'art et la science, remise en cause.

[p.348] *Vers un nouveau monde artistique*

La mise en place de nouveaux types de lieux a été une condition nécessaire dans l'apparition de la musique électroacoustique, mais était-ce la condition suffisante pour que ces pratiques musicales perdurent et rayonnent toujours plus ?

Le deuxième changement important dans l'histoire de ces musiques, décisif pour la vitalité de ces nouvelles pratiques, fut l'émergence et la structuration d'un nouveau monde artistique. Toutes ces nouvelles petites structures ont pu former ensemble un monde en soi, parallèle au reste de la vie musicale. Elles sont devenues les noeuds d'un nouveau réseau d'acteurs qui a permis une diffusion plus large, sur l'ensemble du territoire français, des musiques électroacoustiques, et surtout un ancrage dans les différentes villes et régions françaises.

En France, ce nouveau monde a commencé à prendre forme à partir de la fin des années 1960. Plusieurs groupes importants, toujours actifs aujourd'hui, sont alors fondés. Pour ce qui est de la première vague de fondation, il faut mentionner quatre structures :

- le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (le GMEM) : il fut mis en place à partir de 1969, autour de Marcel Frémiot, Georges Boeuf et Michel Redolfi ; il prit forme à partir de la classe d'électroacoustique dont s'occupait Marcel Frémiot au conservatoire de Marseille, qui fut la première classe à exister dans un conservatoire en France (avant même celle du GRM) ;

- le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (le GMEB⁹) : il fut mis en place à partir de 1970 autour de [p.349] Françoise Barrière, Christian Clozier et Fernand Vandenbogaerde¹⁰, qui sortaient de la classe d'électroacoustique du Conservatoire de Paris ;

- le Centre International de Recherche Musicale (le CIRM), fondé par Jean-Etienne Marie en 1968, d'abord à Paris, qui s'installa à la fin des années soixante-dix à Nice ;

- sans oublier un type de centre un peu différent, mais qui se rattache à ce même monde en phase de constitution : l'EMAMu¹¹ (Equipe de Mathématique et Automatique Musicales) qui est un centre d'informatique musicale fondé par Iannis Xenakis en 1966.

Ces centres sont devenus à partir de la fin des années soixante autant de nouveaux foyers de rayonnement pour ces musiques. Par la suite, au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, d'autres studios et centres de recherche musicale furent fondés¹², mais à cette période un troisième changement décisif intervint : la mise en place d'aides publiques, dans le cadre de la politique culturelle du gouvernement français.

⁹ Rebaptisé aujourd'hui Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (IMEB).

¹⁰ Ce dernier quitta rapidement le groupe. Avec Michel Decoust, Fernand Vandenbogaerde mit en place en 1973 le studio du conservatoire de Pantin.

¹¹ En 1972, l'EMAMu deviendra le CEMAMu : Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales.

¹² Voir la chronologie à la fin du texte.

LA SYNERGIE ENTRE CE NOUVEAU MONDE ARTISTIQUE ET LA POLITIQUE MUSICALE

A partir des années soixante-dix, la géographie des groupes de musique électro-acoustique et la vitalité de ce nouveau monde musical commencent à être indissociables de la politique musicale menée par le ministère de la Culture. Une véritable synergie s'instaure entre les activités [p.350] de ces nouvelles structures et la politique musicale, et notamment les actions publiques en faveur de la création musicale.

Entre 1975 et 1985, principalement, cette dynamique nouvelle contribue à (re)nouer des liens entre les activités de recherches scientifiques et la vie des musiques électroacoustiques. A travers la mise en oeuvre de "politiques de la recherche musicale", le ministère de la Culture commence à prendre en compte la double identité, scientifique et artistique, de ces pratiques musicales.

Malgré ces soutiens publics, la reconnaissance par l'Etat des caractéristiques de ce monde musical reste cependant fragile et jamais définitivement acquise, surtout après 1985. Seule une institution, l'Ircam¹³, mise en place à partir de 1975, échappe alors, grâce à son statut particulier, au désengagement de l'Etat du domaine de la recherche musicale, qui commence à la fin des années quatre-vingt.

Une période centrale : 1975-1985

Les années 1975 et 1985 délimitent la période au cours de laquelle la synergie entre les aides de l'Etat et le monde électroacoustique a particulièrement fonctionné. Au cours de ces dix années, la dynamique de formation de groupes et de studios, amorcée à la fin des années soixante, a pu se conjuguer avec la volonté, nouvelle à l'époque, du ministère de la Culture de soutenir davantage les compositeurs et la musique contemporaine.

Au sein du ministère de la Culture, la direction de la musique¹⁴ élabore alors et met en oeuvre différents types [p.351] d'action en faveur de la création musicale. Une des manières privilégiées d'aider la musique contemporaine consiste à soutenir tous ces studios et ces centres de recherche musicale mis en place à partir de la fin des années soixante.

Sur la période 1975 à 1985, il faut mentionner deux moments forts dans la politique publique de soutien à ces différentes structures.

L'année 1975 est la date-clef : pour la première fois, la direction de la musique, qui est dirigée par Jean Maheu, élabore un ensemble d'actions ciblant tout particulièrement ce nouveau monde musical. Ces actions sont encore assez limitées, du point de vue des budgets et du nombre de centres soutenus, mais une dynamique s'enclenche grâce à la mise en oeuvre d'un ensemble d'aides constituant – selon la formule des responsables de la direction de la musique – une "politique de la recherche musicale".

A partir de 1976, six centres bénéficient du soutien de la direction de la musique :

- les quatre structures déjà mentionnées plus haut : le CEMAMu de Iannis Xenakis, le CIRM de Jean-Etienne Marie, le GMEM à Marseille, le GMEB à Bourges ;
- deux autres groupes : le CERM (Centre Européen de Recherche Musicale) dirigé par Claude Lefebvre à Metz et un nouveau centre, l'ACROE (Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression), fondé alors à Grenoble par Claude Cadoz, Annie Luciani et Jean-Loup Florens¹⁵.

¹³ Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique.

¹⁴ La direction de la musique est une des administrations centrales qui composent le ministère de la Culture. Elle a été mise en place en 1966 pour soutenir le secteur de la musique (et de la danse). Elle n'existe plus depuis 1998, à la suite de sa fusion avec la direction du théâtre et des spectacles.

¹⁵ Voir la chronologie en fin de texte pour les dates de fondation de ces différents groupes.

[p.352] Les années 82-85 constituent la deuxième phase importante au cours de laquelle la direction de la musique, dirigée par Maurice Fleuret, met en place sous l'impulsion de Michel Decoust¹⁶ une véritable politique d'aide à ces nouveaux lieux musicaux. Plus d'une vingtaine de centres relativement bien répartis sur tout le territoire bénéficie désormais d'aides publiques, au titre d'une "politique de la création et de la recherche musicale".

Outre les six centres déjà subventionnés avant 1981, sont désormais soutenus¹⁷ :

- CARMEN : Centre Alsacien de Recherche pour une Musique Electronique Nouvelle (à Wissembourg)
- le CAVM : Centre de Création Audiovisuelle et Musicale (Saint-Cyr-en-Val)
- le CIAMI : Centre d'Informatique Appliquée à la Musique et à l'Image (Jean-Claude Eloy en région parisienne)
- le CID-RM : Centre d'Information et de Documentation-Recherche Musicale (Hugues Dufourt à Paris)
- Collectif et Cie (à Annecy)
- Espaces Nouveaux (Louis Dandrel)
- le GERM : Groupe d'Etudes et de Réalisation Musicales (Pierre Mariétan)
- le GES (Daniel Habault à Vierzon)
- le GMEA : Groupe de Musique Electroacoustique d'Albi
- le GMVL : Groupe Musiques Vivantes de Lyon (Bernard Fort)
- [p.353] - GRAME : Groupe de Recherches Appliquées à la Musique Electroacoustique (Pierre-Alain Jaffrenou et James Giroudon à Lyon)
- l'Institut de Phonétique (à Aix-en-Provence)
- le LIMCA : Lutherie Informatique de Musique Contemporaine d'Auch
- le MIM : Musique et Informatique de Marseille (Marcel Frémot)
- le studio SON/RE (Pierre Henry à Paris)
- le studio de la Villa Médicis

Ainsi, à partir de 1975, les aides de l'Etat contribuent largement à dynamiser ce nouveau monde musical. La carte des lieux de la musique électroacoustique en est profondément marquée, puisque de nouvelles structures sont mises en place grâce aux aides du ministère de la Culture. La situation demeure malgré tout paradoxale et précaire. La reconnaissance et la prise en compte de l'interdisciplinarité art/science au fondement des musiques électroacoustiques reste incomplète.

Une situation néanmoins paradoxale et précaire

Le paradoxe est que, du point de vue de l'Etat, la musique électroacoustique n'a pas, ou si peu, été aidée et ciblée en tant que telle. Sa double identité artistique et scientifique n'a jamais, ou rarement, été prise en considération, ni même véritablement comprise par les responsables publics. En subventionnant cet ensemble de petites structures, la direction de la musique du ministère de la Culture avait, en fait, d'autres objectifs.

[p.354] Tout d'abord, il s'agissait avant tout pour l'Etat de cibler les conditions de travail des compositeurs contemporains : son environnement et ses outils. Cet objectif "professionnel" est devenu central dans la politique d'aide à la musique contemporaine à partir de 1975. L'idée était de mettre en place d'autres types de soutien aux compositeurs vivants que les aides directes et personnelles (comme les commandes d'oeuvre ou les bourses).

¹⁶ Le compositeur Michel Decoust, inspecteur général à la direction de la musique, co-dirigeait avec un administrateur civil le "Service création/recherche" qui élaborait et mit en oeuvre cette politique d'aide.

¹⁷ Cette liste n'est pas exhaustive et elle n'est qu'indicative dans la mesure où elle variera d'une année sur l'autre.

On trouvera à la fin du texte, dans la chronologie, les dates de fondation des principaux centres.

Or, à cette période, les studios et les centres de recherche musicale étaient les seules structures à offrir aux compositeurs un véritable environnement de travail et les outils de création qu'ils ne pouvaient s'offrir eux-mêmes. Ce type de structure est ainsi devenu la cible privilégiée des aides de l'Etat en faveur de la création musicale.

Dans cette perspective, l'Etat a choisi de plus en plus, au cours des années quatre-vingt, d'aider surtout les recherches scientifiques, au sens strict. Du soutien à des recherches menées en articulation avec la composition et la diffusion de la musique, la cible des aides de la direction de la musique s'est déplacée vers des recherches *sur* la musique, quelle qu'elle soit, et non plus *pour* la musique, d'abord contemporaine.

Ainsi, en 1990, les aides de la direction de la musique à la « recherche musicale »¹⁸ concernent désormais aussi bien les études de sociologie de la musique que l'informatique musicale ou la musicologie.

Outre ces apparents paradoxes, la politique d'aide en direction des studios et des centres de recherche musicale [p.355] connaît au cours des années quatre-vingt une fragilisation croissante. Le désengagement de l'Etat sur ce terrain est de plus en plus fort, surtout à partir de la fin des années quatre-vingt. Ce retrait de l'Etat s'inscrit dans la politique de rigueur économique qui touche alors toutes les politiques publiques du gouvernement, mais le domaine de la musique contemporaine, pour lequel la légitimité d'un soutien public n'est jamais définitivement acquise, est plus particulièrement concerné.

La synergie entre la politique musicale et tout ce réseau de petites structures musicales a pour ainsi dire pris fin à ce moment-là, ne mettant que plus en évidence la position centrale et dominante d'un institut de recherche musicale mis en place en 1975, l'Ircam.

L'Ircam

L'Ircam fait partie des nouvelles structures apparues au cours des années soixante-dix, à l'intersection des mondes de l'art et de la science. Il s'agit aussi d'un centre de recherche musicale subventionné par l'Etat. Mais sa situation est particulière, par rapport aux autres centres français, que ce soit par le projet de recherche musicale qui y est mis en oeuvre, que du fait de l'indépendance dont il bénéficie en raison de son rattachement au Centre Georges-Pompidou.

Mis en place sous la direction du compositeur Pierre Boulez, l'Ircam naît de la volonté d'un compositeur étranger, voire hostile, à la tradition de la musique concrète et aux recherches musicales liées aux musiques électroacoustiques. Musicien sériel à l'origine, attaché à l'écriture sur partition et aux instruments de musique, Pierre Boulez [p.356] contribue, à travers l'Ircam, à l'émergence d'un autre type de recherche musicale. Son projet consiste moins à viser une véritable articulation entre art, sciences et technologies, qu'à rechercher, dans les travaux scientifiques, des réponses aux demandes des créateurs contemporains, notamment en ce qui concerne les possibilités des instruments de musique et l'écriture des partitions.

Avec un tel projet, la mise en route de l'Ircam, à partir de 1975, constitue un moment de rupture dans le nouveau monde musical qui avait commencé à se former et se structurer, au cours des années soixante, autour du GRM. Il faut préciser aussi que l'attitude de Pierre Boulez est de considérer, qu'avant l'Ircam, aucune recherche musicale sérieuse n'a été vraiment menée...

Le degré d'autonomie et le niveau élevé des subventions publiques accordées à l'Ircam¹⁹ contribuent aussi, dès 1975, à la situation particulière et dominante de ce centre

¹⁸ Il devient nécessaire de mettre entre guillemets un terme qui change alors nettement de sens. Depuis la fin des années cinquante, il avait un sens relativement précis : celui de recherches sur le son et la musique menées en relation avec les pratiques des musiques électroacoustiques et contemporaines. A partir de 1990, il est utilisé par la direction de la musique pour faire référence aux recherches sur la musique en général.

dans la vie musicale contemporaine. En tant que département du Centre Georges-Pompidou, l'Ircam dispose depuis sa fondation d'une indépendance au sein du ministère de la Culture, qui n'a cessé d'être renforcée par la suite. Dès la préfiguration de l'Ircam, entre 1972 et 1974, Pierre Boulez posa, comme condition à son engagement dans ce projet, l'autonomie d'action du futur institut.

L'existence d'une telle institution servira d'argument pour légitimer les actions de soutien de la direction de la musique aux autres studios et centres de recherche musicale, en 1975, comme en 1982. Mais la position dominante, et souvent dominatrice, de l'Ircam n'en sera que plus flagrante quand la direction de la musique n'aura plus les [p.357] moyens et la volonté de mener une politique active en faveur de la recherche musicale.

QUELS ENJEUX AUJOURD'HUI ?

Depuis une dizaine d'années, les enjeux dans la vie des musiques électroacoustiques semblent avoir changé. De nouveaux lieux de pratique sont apparus, des problèmes d'un autre type ont pris forme. La position des pouvoirs publics a-t-elle aussi évolué ?

Deux changements ont été de plus en plus nets au cours des années quatre-vingt-dix :
- d'une part, l'accès aux outils de composition électroacoustique s'est largement ouvert, privatisé et individualisé ; grâce aux outils de plus en plus bon marché proposés par l'informatique musicale, un compositeur peut désormais avoir chez lui²⁰ les moyens techniques qu'il n'a longtemps pu trouver que dans les studios et centres de recherche musicale ;

- d'autre part, la diffusion, en concert ou par le disque, a connu une évolution inverse ; aux problèmes économiques, déjà existants, de distribution des disques, s'est ajoutée la disparition assez nette des musiques électroacoustiques dans la programmation des maisons de la Culture, scènes nationales, grands festivals et autres lieux de diffusion subventionnés par les pouvoirs publics.

Ainsi, une forme de démocratisation de l'accès à la composition musicale est allée de pair avec une fermeture des principaux lieux de production et de diffusion culturelle. Conjuguées, ces deux tendances n'ont fait qu'accentuer un problème déjà aigu dans la vie des musiques contemporaines : [p.358] cette articulation fragile entre la composition d'une pièce musicale et sa diffusion-réception auprès du public.

Face à ces problèmes et enjeux, il faut constater que les acteurs publics sont restés pour l'instant en retrait. Du côté du ministère de la Culture, il existe bien une volonté affichée de mieux cibler ce problème des liens entre création et diffusion, mais les changements ne sont pas encore visibles et concrets. Les transformations au sein de ce ministère, avec la récente fusion de la direction de la musique et de la danse avec la direction du théâtre et des spectacles²¹ ont été en tous les cas menées en ce sens²².

D'une manière plus générale, et mis à part l'Ircam, il faut relever la persistance du désengagement des pouvoirs publics des domaines de la musique contemporaine et de la recherche musicale. Cette position de repli est à mettre en parallèle avec les soutiens accrus aux musiques plus "populaires", labélisées par le ministère comme des "musiques

¹⁹ Par exemple, dans la situation la moins défavorable pour les autres centres (en 1984-85), l'IRCAM recevait néanmoins l'équivalent (soit 20 millions de francs) de l'enveloppe destinée par la direction de la musique à la vingtaine de centres subventionnés.

²⁰ On parle en ce sens de "Home Studio".

²¹ Elle est effective depuis septembre 1998.

²² Une des raisons invoquées à propos de cette réorganisation du ministère de la Culture est précisément qu'il se donne davantage les moyens d'agir en faveur de la diffusion de la musique auprès du public, notamment dans tous les lieux relevant jusque-là de la direction du théâtre.

actuelles”²³. S’il est encore trop tôt pour dire si un tournant dans la politique musicale se joue actuellement sur ces terrains, une question se pose : les pouvoirs publics réorienteraient-ils actuellement leurs actions, au détriment de la création musicale “savante” dont la “contemporanéité” et l’importance sociale sont – pour ainsi dire – mises en doute par l’utilisation et la mise en avant du terme équivoque de “musiques actuelles” ?

[p.359] Dans ce contexte, l’enjeu des nouvelles alliances entre l’art et la science, au fondement des musiques électroacoustiques et de la recherche musicale, peut difficilement être pris en compte par le ministère de la Culture. Il est vrai qu’une véritable politique de soutien à ce domaine interdisciplinaire nécessiterait l’intervention conjointe du ministère de la Culture, de l’Éducation nationale et des grands organismes publics de recherche scientifique.

Repères bibliographiques

Becker Howard S., 1988, *Les mondes de l’art*, Paris : Flammarion.

Dallet Sylvie et Sophie Brunet, 1997, *Pierre Schaeffer : itinéraires d’un chercheur*, Montreuil : Editions du Centre d’Études et de Recherche Pierre-Schaeffer.

Latour Bruno et Steve Woolgar, 1988, *La vie de laboratoire*, Paris : La Découverte.

Veitl Anne, 1997, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la «recherche musicale» et l’État en France de 1958 à 1991*, Paris : L’Harmattan.

²³ Sous ce terme, sont regroupés le jazz, le rock, la chanson, les musiques traditionnelles et tous les nouveaux courants qui peuvent apparaître : rap et hip-hop, dans les années quatre-vingt, puis musique techno au cours de cette décennie.

LA VIE DES MUSIQUES ELECTROACOUSTIQUES
 EN FRANCE : REPERES CHRONOLOGIQUES
 [p.360-364]

1.

*Emergence des pratiques électroacoustiques
 et du projet de recherche musicale*

<u>MONDE DES MEDIAS</u>	<u>VIE MUSICALE</u>	<u>INSTITUTIONS PUBLIQUES</u>
1942 Studio d'essai		
1946 Club d'essai		
1951 Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC)		
1958 Groupe de Recherches Musicales (GRM)	1958 Studio Apsome (Pierre Henry)	
1960 Service de la Recherche		1959 Institution du ministère des Affaires culturelles

2.

Constitution d'un nouveau monde musical

<p>1966 Les travaux du GRM aboutissent à la publication du <i>Traité des Objets Musicaux</i> (Pierre Schaeffer)</p>	<p>1966 Equipe de Mathématique et Automatique Musicales (EMAMu, Iannis Xenakis)</p>	<p>1966 Mise en place du service de la musique au sein du ministère des Affaires culturelles</p>
	<p>1968 Centre International de Recherche Musicale (CIRM, à Paris, puis à Nice)</p>	<p>1968 Ouverture de classes d'électroacoustique au sein des conservatoires de Marseille (M. Frémiot) puis de Paris (P. Schaeffer et G. Reibel)</p>
	<p>1969 Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (GMEM)</p>	
	<p>1970 Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB)</p>	<p>1970 Le service de la musique est érigé en une direction de la musique</p>

3.

Amorce des soutiens du ministère de la culture

	<p>1972 Centre Européen de Recherche Musicale (CERM, à Metz)</p> <p>L'EMAMu devient le CEMAMu</p>	<p>1973 Classe d'électroacoustique du conservatoire de Pantin</p> <p>1974 Présentation du projet IRCAM de Pierre Boulez, le département musical du futur Centre Georges-Pompidou</p>
<p>1975 Le GRM est rattaché à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA)</p>	<p>1975 Groupe Musiques Vivantes de Lyon (GMVL)</p> <p>1975-76 Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression (ACROE, Grenoble)</p>	<p>1975 Mise en oeuvre d'une politique de la recherche musicale, par la direction de la musique (Jean Maheu)</p>
	<p>1977 Groupe de Musique Electroacoustique d'Albi (GMEA)</p>	<p>1977 Inauguration de l'IRCAM</p>

(suite du tableau)

	<p>1981 Lutherie Informatique et Musique Contemporaine d'Auch (LIMCA)</p> <p>Groupe de Recherche Appliquée en Musique Electroacoustique (GRAME, Lyon)</p>	
--	---	--

4.
*Nouveaux soutiens
 puis désengagement du ministère de la culture*

	<p style="text-align: center;">1982</p> <p style="text-align: center;">Centre d'Information et de Documentation- Recherche Musicale (CID-RM, Hugues Dufourt)</p> <p style="text-align: center;">Collectif et Cie (Annecy)</p> <p style="text-align: center;">1983</p> <p style="text-align: center;">Espaces Nouveaux (Louis Dandrel)</p> <p style="text-align: center;">1984</p> <p style="text-align: center;">Musique et Informatique de Marseille (MIM)</p>	<p style="text-align: center;">1982</p> <p style="text-align: center;">Nouvelle politique de la création et de la recherche musicale (Maurice Fleuret, Michel Decoust)</p> <p style="text-align: center;">1985</p> <p style="text-align: center;">Instauration du CA (Certificat d'aptitude) pour l'enseignement de la musique électroacoustique</p> <p style="text-align: center;">1986</p> <p style="text-align: center;">Démission de Maurice Fleuret de la direction de la musique</p> <p style="text-align: center;">1989</p> <p style="text-align: center;">Terminaison de la politique d'aide à la recherche musicale menée par la direction de la musique</p>
--	---	---