



HAL
open science

Grand témoignage : En guise de conclusion, état des lieux et pistes de réflexion

Achille Davy-Rigaux

► **To cite this version:**

Achille Davy-Rigaux. Grand témoignage : En guise de conclusion, état des lieux et pistes de réflexion. Christophe d'Alessandro and Achille Davy-Rigaux and Christophe Pirenne and Solène Bellanger and Sylvie Pébrier and Julie Rosenkranz and Florence Roy and Mickaël Robert-Gonçalves (dir.). Recherches en musique Actes des Rencontres nationales sur les recherches en musique, Collegium Musicæ de l'Alliance Sorbonne Université, pp.351-363, 2023, Collection MusiqueS & Interdisciplinarité, 10.25836/rnrm.2020.41 . hal-04226034

HAL Id: hal-04226034

<https://hal.science/hal-04226034>

Submitted on 3 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Grand témoignage

En guise de conclusion, état des lieux et pistes de réflexion

Achille Davy-Rigaux

Directeur de recherches du Centre national de la recherche scientifique (CNRS)
Directeur de l'Institut de recherche en Musicologie (IReMus)
et du Collegium Musicæ (Alliance Sorbonne Université) de leur création à 2018
Président de la Société française de musicologie

DOI → <https://doi.org/10.25836/rnrm.2020.41>

La position de mon intervention en fin de colloque et d'ouvrage m'invite à adopter le regard de l'observateur et à proposer une forme de synthèse. Celle-ci s'appuie de ce fait sur mon propre point de vue – forcément particulier et par-là immanquablement limité et incomplet –, issu de l'expérience acquise à travers les fonctions que j'ai occupées, mais aussi durant les formations que j'ai reçues.

Ces deux pans de mon expérience guident donc ce que je sou mets ici à la réflexion : les cadres d'une certaine histoire institutionnelle française – dont sont issus plus ou moins directement les contributeurs et contributrices ayant été formés ou œuvrant en France –, en particulier les parties les plus récentes de cette histoire, puis l'évocation, à travers cet état des lieux, des difficultés et des pistes à prendre en compte pour la poursuite du développement de la recherche musicale.

Pour commencer, il semble donc utile de faire un point sur notre héritage en parcourant le paysage français des recherches en musique.

UN HÉRITAGE COMMUN : LA MISE EN PLACE DE DIFFÉRENTES CULTURES DE LA RECHERCHE MUSICALE

Tenter de retracer la chronologie de l'établissement des différents lieux de la recherche musicale actuellement répartis dans le territoire français, permet sans doute de mieux appréhender la situation institutionnelle actuelle, son morcellement et sa richesse.

Dès le départ s'établit la séparation historique française entre les conservatoires territoriaux pour la formation initiale et établissements supérieurs culture pour la formation professionnelle —lieux où la formation des musiciens domine— et les universités —lieux de la recherche académique, où la musicologie domine : ces deux filières relèvent de fait chacune de deux ministères différents, celui de la Culture pour les conservatoires, et celui de l'Enseignement supérieur et de la Recherche pour les universités.

À côté de cela, se développe un autre lieu pour la recherche, plus spécialement centré sur les sources, collections et archives, qu'est le département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (BnF) : c'est en 1964 que sont rassemblées dans le bâtiment de la rue Louvois les collections musicales historiques de la Bibliothèque nationale et celles de l'ancien Conservatoire, et que la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO) est associée à ce département.

Du côté de la création, des institutions spécialisées voient le jour dans la deuxième moitié du xxe siècle : le Groupe de Recherches Musicales (GRM) de la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) à la sortie de la guerre, l'Ircam en 1970, ainsi que nombre de studios en région (Nice, Lyon, Bourges, Marseille...)

qui seront regroupés dans les années 1990 sous l'appellation « centres nationaux de création musicale » (comme le CIRM Nice, le GRAME Lyon, la Mise en Circuit d'Alfortville, etc., parmi ceux cités ou représentés ici), tandis que les écoles et les centres d'art intégraient souvent des créations sonores ; à noter aussi enfin, la création en 1983 de l'IPMC (Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique) pour favoriser le développement de la recherche sur la pédagogie musicale.

Durant la même période, du côté de la recherche scientifique, ce sont le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) qui devient centre de recherche et de formation avec l'intégration rapide d'un pôle musicologique soutenu par le CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), ensuite le Centre de musique baroque de Versailles (CmbV) en 1987, et l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (IRPMF), avec la BnF pour l'une de ses trois tutelles, en 1996. Depuis sa création en 1939, le CNRS a ainsi peu à peu agrégé la musicologie et en tant que discipline, en l'insérant dans sa section 35, actuellement intitulée « Philosophie, littératures, arts », tandis que l'ethnomusicologie est incluse dans la section 38 (anthropologie, ethnologie).

En parallèle à ces diverses éclosions institutionnelles, les sociétés savantes spécialisées sur la musique se sont multipliées : depuis la création de la Société française de musicologie (Sfm) en 1917, s'est opéré à partir des années 1980 un morcellement qui reflète des spécialisations grandissantes, avec la création de la Société française d'ethnomusicologie (SFE, 1983), de la Société française d'analyse musicale (SFAM, 1985), de l'Association francophone d'informatique musicale (AFIM, 2002, issue de la fusion de l'ADERIM et de la SFIM), et, en 2005, de l'IASPM-Bfe, branche francophone d'Europe de l'International Association for the Study of Popular Music (1981). Les trois premières se sont rassemblées avec le soutien du ministère de la Culture pour organiser en commun en janvier 2019 un Symposium consacré aux « Sciences de la musique » et à leurs « nouveaux défis dans une société en mutation » (<https://sites.google.com/view/symposium2019>). Mais il faut encore associer aux recherches en musique la Société française d'acoustique (SFA, 1948), tout particulièrement par son « Groupe spécialisé d'acoustique musicale » (GSAM). Ces sociétés savantes ont pour but de rassembler celles et ceux qui s'impliquent dans les recherches en musique ou s'y intéressent, universitaires et chercheurs du monde académique, enseignants des conservatoires, parfois des représentants d'entreprises, mais aussi les étudiants de ces établissements, compositeurs et artistes, et plus généralement tout chercheur indépendant ou tout amateur qui souhaite s'y associer.

Cette multitude de spécialisations et de cultures institutionnelles a longtemps généré des incompréhensions et des tiraillements, en particulier entre

conservatoires – CNSMD et Pôles supérieurs notamment – et universités, également soumis à des enjeux de formation, pour des débouchés à priori différents. Toutefois, on peut constater que, dans la réalité, les actuels musicologues des universités et des centres de recherche scientifique ou les professeurs du secondaire se sont formés le plus souvent au départ dans les conservatoires territoriaux, et qu'ils y restent ou y reviennent fréquemment pour se perfectionner, que ce soit dans les matières « techniques » (analyse, classes d'écriture), ou dans les classes d'histoire de la musique et d'esthétique des conservatoire nationaux, certains développant même parfois en parallèle dans ces derniers établissements un haut niveau instrumental et/ou en pratique d'analyse et d'écriture musicales ; tandis que beaucoup de musiciens rassuraient leurs parents en suivant un cursus universitaire en parallèle de leurs études musicales.

Le constat est donc que, durant des décennies, la plupart des musiciens et des musicologues suivaient, ensemble un double cursus conservatoire/université. Ce qui a inmanquablement produit quelques doublons dans les formations, incitant les deux types d'établissements à des adaptations.

Les universités, qui ont développé peu à peu depuis 1969 sur le territoire, une UFR à Paris et des départements de « musique et musicologie » en régions, prennent en compte les bons niveaux de pratique instrumentale sous forme de dispenses, tout en proposant la formation de base en solfège et en harmonie ; mais elles cultivent aussi, en vue des concours de l'enseignement secondaire (CAPES et agrégation), des disciplines techniques particulières comme l'harmonie au piano, d'abord prioritairement réservée aux classes de claviers dans les conservatoires et maintenant plus librement accessible en option, ou le commentaire d'écoute, plus récemment introduit dans les conservatoires et les centres spécialisés complémentaires de formations des enseignants en conservatoires (Cefedem) ; ce que développent aussi notamment dans le cadre d'une formation plus large les Écoles Normales Supérieures (ENS) de Paris et de Lyon pour leurs étudiants désireux de préparer l'agrégation d'Éducation musicale. Dans la perspective de ces concours de l'Éducation nationale, l'enseignement de l'analyse et de l'harmonie est contraint à une progression expresse qu'il est difficile d'assimiler aussi rapidement sans avoir déjà acquis une base au conservatoire.

De l'autre côté, les conservatoires proposent des cursus approfondis en analyse, classes d'écriture, orchestration, direction, mais aussi en histoire de la musique. Concernant ces classes, les enseignants peuvent y proposer une formation spécifique, de façon à aborder la musique occidentale au moins toutefois largement ouverte à des approches variées ; tandis que, de son côté, l'université offre la possibilité de développer des enseignements à la fois diversifiés et spécialisés comme l'ethnomusicologie, l'organologie, l'étude du jazz et des musiques

populaires, l'informatique musicale, et certains cours complémentaires comme l'histoire de l'art, la littérature, la sociologie ou l'anthropologie par exemple.

Ces deux approches correspondent à deux manières d'enseigner : d'un côté un suivi individualisé au sein de petits groupes encadrés par des maîtres, comme pour les instruments, en apportant un regard personnel sur la musique, de l'autre, la proposition d'un enseignement collectif large par des enseignants-chercheurs spécialisés, et qui suppose une plus grande autonomie de la part de l'étudiant. Mais encore, elles traduisent, d'un côté, un enseignement inscrit dans l'environnement immédiat des pratiques musicales, de l'autre, la diffusion d'un savoir plus directement relié à la recherche scientifique.

L'intégration du parcours LMD (Licence, Master, Doctorat) dans les établissements supérieurs culture et l'évolution des propositions de formation déployées vis-à-vis des étudiants des universités tendent cependant à réduire ces différences de culture. Depuis la mise en application du traité de Bologne en effet, des formations à la recherche s'implantent dans les conservatoires nationaux et Pôles supérieurs, tandis que les universités proposent de plus en plus de parcours professionnels en master dont plusieurs s'adressent plus particulièrement aux musiciens et musiciennes (voir *infra*). Toutefois, ce double mouvement contribue à troubler les lignes de partage entre les parcours de formations respectifs des deux types d'établissements. Cette situation s'explique sans doute en grande partie par la spécificité du modèle historique français de distinction des formations et à sa difficulté à se conformer au modèle dominant européen et mondial où tous les types de formations sont davantage centralisés dans le cadre universitaire. Établissements supérieurs culture et universités français se voient donc de part et d'autre obligés de redéfinir leurs périmètres propres en évoluant pour les premiers vers la recherche et pour les seconds vers la professionnalisation par les diplômes. Nous sommes sans doute encore dans une période d'ajustements, par ailleurs d'autant plus délicats à réaliser que la recherche musicale voit s'accroître notablement ses champs d'investigation depuis ces dernières années, et cela dans le cadre d'une politique nationale de vastes rapprochements institutionnels et pluridisciplinaires.

CHANGEMENTS MAJEURS RÉCENTS DANS LE PAYSAGE DES RECHERCHES EN MUSIQUE

À côté des nombreuses unités de recherche interdisciplinaires des universités françaises intégrant la musicologie, on observe en effet ces dernières années la naissance d'institutions spécialisées autour de la musique, naissance rendue possible par le développement de nouvelles structurations institutionnelles.

Parmi ces créations ou rapprochements récents d'équipes spécialisées, on citera par exemple les UMR (Unités Mixtes de Recherche pluri-tutelles) IReMus (Institut de Recherche en Musicologie créée en 2014), seule UMR généraliste de musicologie issue de trois équipes antérieures qui a pour tutelles le CNRS, Sorbonne Université, le ministère de la Culture et la BnF, ou, tout récemment, PRISM (Perception, Représentations, Image, Son, Musique), qui associe plusieurs disciplines et arts dans le cadre d'un rapprochement du CNRS, de l'Université Aix-Marseille et du ministère de la Culture.

Mais d'autres types de structures émergentes s'appuyant sur le grand emprunt national pour la recherche ont permis ces dernières années de mettre en avant la recherche musicale, comme le Labex interdisciplinaire GREAM à l'Université de Strasbourg, fondé sur l'idée de penser la musique comme un acte, ou encore l'institut interdisciplinaire Collegium Musicæ de l'alliance Sorbonne Université, créé dans l'objectif de soutenir et développer le dialogue entre sciences exactes et sciences humaines autour de la musique et du son musical dans le cadre d'une continuité entre recherche, formation, création, valorisation et innovation. Ces nouvelles structures viennent donc s'ajouter à des équipes de recherche spécialisées comme l'équipe Ricercar du CESR ou le laboratoire STMS (Sciences et Technologies de la Musique et du Son) de l'Ircam ou, du côté universitaire, à une unité de recherche comme Musidanse (Esthétique, musicologie, danse et création musicale, Paris 8) spécifiquement tournée vers la création musicale et la danse.

En ce qui concerne plus particulièrement la formation à la recherche, une enquête spécifique permettrait de relever les multiples collaborations mises en place localement entre départements de musicologie des universités et conservatoires territoriaux et/ou nationaux dans la plupart des villes universitaires où est enseignée la musicologie. En particulier, pour ce qui concerne les doctorats, les CNSMD de Paris et de Lyon ont développé ces dernières années des doctorats spécialisés conjointement avec les universités Paris-IV (devenue Faculté des Lettres de Sorbonne Université depuis 2018), d'un côté, et de Lyon et Saint-Étienne, de l'autre : on compte ainsi des doctorats de musicien-interprète ou de composition-recherche encadrés par une double direction à l'université et au conservatoire, comportant la réalisation d'un projet artistique en lien avec le projet de recherche. On mentionnera encore la formation doctorale interdisciplinaire SACRe, résultat de la coopération de six institutions au sein du regroupement d'établissements de PSL (Paris Sciences et Lettres) —les cinq grandes écoles nationales supérieures que sont le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), l'École nationale supérieure des arts décoratifs

(ENSAD), l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) et l'École nationale supérieure des beaux-arts (Beaux-Arts), avec l'École normale supérieure (ENS)—, dont l'objectif est de permettre l'émergence et le développement de projets originaux associant création et recherche.

On peut encore signaler dans ce domaine des doctorats la possibilité offerte par l'ANRT (Association Nationale Recherche Technologie) de financer des contrats doctoraux conjointement avec des entreprises —à savoir plus particulièrement dans le cadre de la musique, avec des institutions culturelles ou des ensembles musicaux— par le dispositif CIFRE (Conventions Industrielles de Formation par la Recherche), où le projet de recherche du doctorant appuie en partie celui de « l'entreprise ».

De multiples voies s'offrent donc aux musiciens qui souhaitent se former plus particulièrement à la recherche, y compris, ainsi que le choisissent certains ou certaines, en s'inscrivant dans un doctorat universitaire classique.

Ce sont autant de signes que les enseignements et les structures évoluent en s'adaptant progressivement aux profils des artistes dans les conservatoires via l'introduction de formations à la recherche et par la recherche. Plus généralement, on assiste à une implication de plus en plus nette des acteurs concernés par la recherche dans ces différents établissements : les enseignants et leurs directions, mais aussi les responsables des bibliothèques de ces établissements d'enseignement, qui tentent eux aussi de mettre leurs compétences dans le domaine de l'exploitation de l'information spécialisée (voir l'exemple du CNSMD de Lyon, Lise Comber et Morgane Milhat, p. 53) au service des étudiants et enseignants dans cette optique. L'implantation de ces formations dans les conservatoires nationaux et Pôles supérieurs suscite ainsi localement des réflexions et des approches renouvelées souvent encore empiriques, et l'introduction de savoirs complémentaires issus de cultures différentes ne sont pas sans rencontrer des difficultés d'assimilation et d'adaptation (voir Yves Balmer p. 69), voire des résistances de la part de certains étudiants ou enseignants qui restent attachés à une forme d'enseignement plus traditionnelle essentiellement axée sur la transmission exclusive du savoir de maître à disciple.

Il semble qu'on assiste ainsi actuellement à la mise en œuvre d'un changement de paradigme, et certaines avancées récentes tendent à suggérer que le développement de ce nouveau paradigme pourrait s'appuyer sur l'intégration plus systématique des enseignements spécialisés à des structures articulées telles que les pratiquent plus couramment les départements et classes spécialisés, de musique ancienne, de jazz ou de techniques du son par exemple.

Ces départements spécialisés des conservatoires facilitent par ailleurs plus particulièrement la jonction avec les départements de musicologie des universités,

notamment dans le cadre du développement et la diversification remarquable des masters professionnalisants au cours de ces dernières années, avec en bonne place ceux qui défendent une articulation entre recherche et pratique. On pourra citer en exemple, dans le domaine de la musique ancienne, les trois branches du MIMA (Master Interprétation des Musiques Anciennes, subdivisé en spécialités musique médiévale, musique baroque et fortepiano) de Sorbonne Université (en partenariat avec le Pôle supérieur Paris-Boulogne-Billancourt et le CRR de Paris), ou le master « Recherche, pratique et création en musiques médiévales » fondé sur le partenariat entre l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, le Centre International de Musiques Médiévales de Montpellier (CIMM) et le Conservatoire à Rayonnement Régional de Montpellier Méditerranée Métropole. Le nouveau parcours du master commun aux universités de Tours et Poitiers « Musique : recherche et pratique d'ensemble » destiné à la formation professionnelle de musiciens propose un autre modèle de partenariat avec le pôle de formation continue Aliénor de Poitiers et la Cité de la Musique de Saintes qui permettent d'associer à la formation des orchestres professionnels pour les répertoires baroques et romantiques ; tandis que le parcours « Musique, interprétation et patrimoine » proposé par l'Université Paris-Saclay s'adresse à de futurs musiciens interprètes professionnels (instrumentistes et chanteurs lyriques) en leur apportant des connaissances musicologiques et les compétences nécessaires (gestion, administration, pilotage de projets...), dans le cadre d'une collaboration avec le Conservatoire à rayonnement régional de Versailles, le Conservatoire à rayonnement départemental d'Orsay et l'École Normale de Musique de Paris (Alfred Cortot).

ÉTAT DE LA RECHERCHE, DIFFICULTÉS ET NOUVELLES PISTES

Cet instantané de la situation présente, que révèlent ces Rencontres consacrées aux recherches en musique dans les champs de la création artistique, invite à examiner de plus près l'articulation entre pratique artistique et recherche à travers les multiples exemples rassemblés ici.

Dans un contexte de diversification grandissant des objets, des champs de recherche et des méthodologies développés par la recherche académique en musicologie, qui intègrent par exemple des travaux en sociomusicologie, études de genre, phonographie, musicologie numérique, historiographie et épistémologie, etc., il est intéressant d'observer que les études centrées autour des pratiques musicales tiennent une place de plus en plus importante. Quant à la diversification actuelle des objets d'étude, on en trouve ici une remarquable variété, dont

certain, par exemple la pratique musicale dans les prisons (Michaël Andrieu, p. 235), ou la prise en compte des bruits de fond de nos environnements sonores (Steve Jones, p. 321), constituent en outre autant de cas qui permettent d'inscrire des recherches sur les pratiques musicales dans des problématiques plus directement en lien avec la société.

Tout semble donc indiquer que nous nous situons à un moment privilégié où chercheurs et musiciens se rejoignent de plus en plus fréquemment sur une volonté commune de travailler sur la performance musicale : il est symptomatique de relever que c'est l'une des principales directions qui ressortait aussi du bilan des échanges du colloque « Repenser la musique baroque en France » qui s'est tenu en 2018 (<https://bnf.hypotheses.org/3056>). Mais évidemment – et on le voit aujourd'hui par une multiplicité de propositions innovantes –, ces impératifs sont loin de ne concerner que la musique ancienne, même si celle-ci offre un terrain d'expérimentation particulièrement favorable à l'étude des pratiques artistiques, comme on l'a vu par exemple avec le projet de restitution de l'office des vêpres de Pollio (Nathalie Berton-Blivet et Jean-Christophe Revel, p. 93), ou le poster consacré aux formules d'improvisation du traité de Ganassi (William Dongoir et Tiago Simas Freire, p. 193). La restitution des musiques anciennes historiquement informées est toutefois encore, en France, souvent avant tout expérimentale et mériterait sans doute, pour aller plus loin, analyse et théorisation des méthodes employées. On trouve par ailleurs des démarches analogues dans le domaine des musiques mixtes ou des musiques acousmatiques (voir *infra*). Mais encore et aussi dans le domaine des lutheries, dont les recherches bénéficient des nouvelles technologies 3D, qu'elles s'appliquent aux instruments anciens ou contemporains : de telles recherches permettent d'associer chercheurs-conservateurs spécialisés des musées d'instruments et acousticiens de la musique (Recherche-crédation et [nouvelles] lutheries, p. 267).

Restent néanmoins quelques points de difficulté ou de résistance à ne pas négliger. Comme cela a été souligné plusieurs fois, tous les professeurs des conservatoires ne sont pas partie-prenante de cette introduction de la dimension recherche dans leurs enseignements, ce qui n'incline pas leurs élèves à s'y engager, d'autant que par ailleurs, le fait de s'être consacré très tôt à leur pratique musicale leur a souvent fait perdre le contact avec le cursus scolaire – qui même s'il n'est pas parfait, a encore le projet en France de tenter de développer l'esprit critique.

L'autre point de difficulté qui reste sans doute encore à surmonter est celle de la nature du dialogue entre musiciens et chercheurs ; ce dont ne témoignent pas de façon évidente ces Rencontres puisque le système même de l'appel à communication et la sélection des propositions nous met face à ce qui ressemble

plutôt à des *success stories*. L'analyse proposée ici vient alors se placer en creux, afin de tenter d'expliquer la persistance de telles difficultés de communication. Tout d'abord, peut-être la préexistence de rapports de méfiance ou de concurrence entre musiciens et chercheurs, notamment dans le contexte de construction de formations communes, qui subsistent dans certaines institutions peut-être plus que d'autres, en raison de leur longue histoire, contribuent à maintenir encore la distanciation. Les malentendus peuvent en être aussi la cause : ainsi le fait que certains musiciens aient suivi un cursus musicologique les conduit à se penser musicologues au même titre que les chercheurs spécialisés, alors qu'à l'inverse, des chercheurs continuent d'ignorer l'existence d'une démarche de recherche de la part des musiciens au sein de leur propre pratique, que celle-ci soit centrée sur la création ou sur l'interprétation. La parole de l'artiste en position de recherche a ainsi encore du mal à trouver sa place en tant qu'experte de sa propre pratique, et à établir le discours spécifique qui en est issu.

Les propos et exemples de cas exposés durant ces Rencontres me conduisent cependant à distinguer autour de la musique quatre types principaux de chercheurs – dans le cadre de nos sociétés occidentales du moins : 1° le ou la musicologue et plus généralement tout autre scientifique du monde académique ou chercheur attaché à une institution de recherche (outre les disciplines classiques des Sciences Humaines et Sociales, on pense notamment aux chercheurs en pédagogie et médiation musicales, acousticiens, informaticiens spécialisés), dont les méthodes varient d'une spécialité à l'autre ; 2° l'interprète ; 3° le compositeur ou la compositrice ; 4° les maîtres d'art ou artisans qui sont les luthiers ou les techniciens du son.

Il est intéressant de souligner que les exemples de *success stories* exposées dans cette publication font ressortir la différence entre ces diverses positions, mais de là aussi et surtout leur complémentarité potentielle : lorsque la prise en compte de ces caractéristiques est inscrite dès le départ, on constate que cela permet d'aller le plus loin dans un projet et d'en développer toute la richesse. Il faudrait donc recommander expressément de ne jamais entamer un projet de recherche commun sans avoir échangé préalablement sur les zones d'expertise de chacun, ce qui devrait contribuer significativement à faire tomber les dernières préventions et à éviter les malentendus. Chacun pourra alors tenir toute sa place et donner libre court à sa créativité : car, il faut le souligner aussi sans doute avec insistance, ce qui est commun peut-être le plus fortement, par-delà leurs différences, à ces quatre types de chercheurs, c'est leur potentiel créatif ! Et, comme il y a un savoir artistique ou artisanal, il y a aussi une créativité scientifique.

On a largement évoqué ici l'intérêt pour les musiciens de se former aux démarches de recherche et son objectif, rappelé durant ces journées, selon lequel

la recherche est une arme de résistance et un outil pour construire le futur des artistes. En complément, il serait utile d'aborder cette autre question : bien souvent compositeurs et interprètes forment déjà un duo bien rodé (sans compter les liens spécifiques développés par les uns et les autres avec les luthiers et ingénieurs du son) ; alors pourquoi collaborer avec des scientifiques ? Quels intérêts musiciens et chercheurs ont-ils à travailler ensemble ? Quels sont les enjeux et avantages réels de telles collaborations ?

Chacun, artiste comme chercheur, devrait réfléchir aux différents rôles que le chercheur peut jouer dans ces processus de collaboration autour de projets de recherche sur la pratique musicale ; on en a ici quelques exemples inspirants :

– ainsi l'expérience pédagogique menée au sein du pôle Musique et danse de l'école supérieure d'art de Lorraine (ESAL), où le scientifique apporte une analyse et une formalisation de l'expérience qui permet de la faire évoluer (Dominique Delaloche, Gérald Guillot et Stéphanie Houillon, p. 37) ;

– ou le cas de la collaboration menée dans le cadre de l'édition critique Saint-Saëns : le musicologue est susceptible d'intégrer à son analyse philologique l'expertise du musicien et par retour de faire évoluer la pratique de ce dernier en le conduisant à réaliser les conditions d'exécution de l'époque, mais aussi l'influence des interprètes d'alors sur le compositeur (Fanny Clamagirand, Vanya Cohen, Fabien Guilloux, p. 201) ;

– on peut se référer aussi à plusieurs exemples de développement d'outils pour la composition, tels le projet Kiwi développé pour de jeunes compositeurs par l'équipe de Musidanse (Alain Bonardi, Céline Roulleau, p. 45), ou le poster sur l'outil AntesCollider (José Miguel Fernandez, p. 155) : il apparaît dans ce cadre que l'apport du chercheur est de permettre au créateur de mieux formaliser ses enjeux et de réfléchir à des solutions, et au-delà d'intégrer la réflexion sur les gestes qui gouvernent ces pratiques, leurs sens et objectifs ;

– le cas de Motus illustre encore d'autres effets consécutifs à l'intégration de chercheurs dans les projets, à travers l'influence inattendue exercée par contre-coup sur la construction d'écoles stylistiques et donc avec un effet immédiat sur l'évolution des pratiques dans ce domaine musical des musiques électroacoustiques (Pierre Couprie, Olivier Lamarche et Nathanaëlle Raboisson, p. 117) ;

– Human BeatBox est un autre type de cas, qui montre comment une recherche sur une pratique musicale spécifique peuvent conduire à des applications multiples, notamment ici dans le milieu médical ou paramédical (consortium Beatbox, p. 109) ;

– on peut encore citer sur le plan de ces transferts de connaissances, l'aptitude des chercheurs à développer des entreprises et à tirer parti de leur savoir-faire au service des artistes : on a ainsi l'exemple de l'entreprise Syos (voir Maxime Carron pour la conception des becs de saxophones, dans le programme des Rencontres uniquement).

Dans tous ces cas, on peut vérifier que la coopération avec le chercheur permet à l'artiste de se réapproprier et de faire évoluer ses propres pratiques, et souvent de les partager avec ses pairs ou ses élèves.

Plus généralement, on doit penser que le chercheur peut et doit aider, dans le cadre fondamental d'un dialogue, à formaliser les enjeux et les objectifs de chacun et à en garantir la rigueur, voire la scientificité de la démarche ; mais encore, il peut contribuer à penser et développer la chaîne vertueuse, qui part des prémisses de la recherche jusqu'à la diffusion et la valorisation qui accompagne le résultat artistique ; et enfin au-delà il pourra faciliter l'objectivation et l'éventuelle théorisation de ces « savoirs sensibles incorporés » – pour reprendre l'heureuse formule de Sylvie Pébrier (p. 63).

Pour finir, il est sans doute pertinent de nous demander quelle part peuvent prendre les institutions de tutelle et notamment le ministère de la Culture pour continuer d'encourager ces dernières avancées communes.

Sur le plan strictement institutionnel, certainement en maintenant les partenariats entre le ministère de la Culture et les autres tutelles de la recherche, comme notamment l'accord-cadre qui lie depuis plusieurs années le ministère et le CNRS, puisqu'on observe que la recherche commune sur ces sujets liés à la création (parmi d'autres touchant au patrimoine) est réellement encouragée par le biais des UMR.

Et peut-être faut-il réfléchir à solliciter davantage les apports complémentaires d'autres institutions, notamment les institutions privées spécialisées comme la Fondation Royaumont et toutes celles qui comme elle pratiquent le système des résidences et favorisent les contacts entre les différentes cultures de la recherche ; ou des établissements publics comme les bibliothèques qui comptent des fonds musicaux originaux que leur expertise les porte à savoir analyser et décrire.

Il faut certainement aussi continuer de soutenir les sociétés savantes qui sont des lieux naturels d'échange et des relais pour la rencontre entre chercheurs et musiciens, quelle que soit leur appartenance ou non appartenance à des institutions, et les encourager à poursuivre en ce sens.

Sans doute faut-il poursuivre aussi l'organisation de moments privilégiés de partage d'expériences comme ceux qui ont rassemblé les présents intervenants et intervenantes ; mais aussi au-delà, soutenir des analyses et la diffusion de celles-ci.

Enfin, je suggérerais de susciter une réflexion qui prenne en compte les différentes cultures de la recherche, leurs dernières évolutions et leurs enjeux, notamment dans le cadre des formations communes aux conservatoires et universités : cela permettrait, à partir de l'expérience de ces dernières années, de clarifier davantage les apports de chacun, afin de permettre une répartition plus fluide et plus efficace des contributions des représentants respectifs de ces institutions.

Pour continuer d'avancer, la réflexion épistémologique qui a été amorcée ici mériterait d'être suivie et approfondie : je reprends ici en particulier l'invitation de Christophe d'Alessandro à réfléchir à l'émergence d'un troisième paradigme à côté de celui des sciences exactes et des sciences humaines, fondé sur la « recherche en musique » – par distinction avec « sur la musique », ou « avec la musique ».

Quoi qu'il en soit, l'existence des structures se justifie avant tout si leur but principal est de susciter, appuyer l'expression des différentes formes de savoirs et de la créativité, et d'accompagner l'organisation de l'investissement personnel et collectif de celles et ceux qu'elles concernent. Mais, de l'autre côté, il est nécessaire que les chercheurs de toutes les sortes (artistes, artisans et scientifiques) apprennent à s'emparer de ces opportunités institutionnelles, voire sachent les susciter, surtout en un moment où les formes de structures s'inventent dans un mouvement de profusion inédit. Non seulement c'est un bon moyen de faire progresser ses recherches dans des cadres adaptés et de les rendre plus visibles, mais c'est sans doute aussi l'un des meilleurs moyens de les mener plus loin et contrer ce faisant « l'emprise capitaliste », au sens où cette dernière tend par nature à afficher une liberté en réalité faussée et avant tout source de conformisme et de sclérose de la pensée sensible.