

La recherche sur les pratiques musicales à l'Université de San Diego 1972-1990 Un récit et un bilan.

**Jean-Charles François
2011**

Introduction

Ce texte concerne les difficultés liées à la définition de la notion de recherche dans le domaine des pratiques artistiques, musicales en particulier, dans les perspectives de la mise en place d'un enseignement supérieur dans ce domaine. Je me propose de revenir sur la manière d'envisager la question à l'Université de Californie San Diego, où j'ai travaillé de 1972 à 1990. Le récit qui va suivre n'est pas celui d'un modèle parfaitement élaboré dont il conviendrait de s'inspirer aujourd'hui, mais d'une première approche dans un département de musique centré (dans un premier temps) exclusivement sur la création contemporaine (composition et « performance »). Au moment où, dans le cadre du processus d'unification de l'enseignement supérieur sur le plan européen (processus dit « de Bologne »), une réforme est en cours en France dans les domaines des pratiques artistiques, dans laquelle la définition de la recherche semble cruellement absente, il peut être intéressant de proposer un bilan d'expériences déjà menées dans ce domaine, afin de nous aider dans un travail qui est loin d'être simple ou achevé. La nécessité d'une définition de la recherche sur les pratiques aujourd'hui est dictée par le développement phénoménal des technologies électroniques sur le plan mondial qui impliquent une liaison particulière entre recherche, production et enseignement¹. Cette liaison change fortement les contextes multiples dans lesquels s'inscrivent les pratiques artistiques.

Contexte

Aux Etats-Unis, en l'absence d'un soutien substantiel de l'Etat fédéral et des Etats à la création contemporaine en matière artistique, l'université a été (et continue de l'être dans une certaine mesure) le refuge où les compositeurs peuvent vivre et développer dans une grande liberté leur art. Depuis 1945, on a vu un accroissement spectaculaire de l'emploi dans les universités des compositeurs et des instrumentistes (vocalistes) liés à la musique expérimentale contemporaine.

Le compositeur Milton Babbitt, une importante figure de l'école dodécaphonique américaine, a pu montrer que la présence des compositeurs dans les universités n'était pas seulement un phénomène économique, mais trouvait sa raison d'être dans des bouleversements d'ordre

¹ Voir Jean-Charles François, « Production artistique, enseignement, recherche », *Enseigner la Musique* N°8, 2005, Lyon : Cefedem Rhône-Alpes et Cnsmd de Lyon.

esthétique et technologique². Pour lui, l'extrême diversité des pratiques de la création contemporaine, liée tout autant aux technologies, aux techniques de manipulation des objets et aux postures esthétiques, rend nécessaire des lieux d'explicitation de ces démarches. Il s'agit de lier directement la production et l'exécution des œuvres à la formation du public et à la réflexion théorique. Il s'inspire par là de l'expérience d'Arnold Schönberg et de sa « Société d'exécutions musicales privées » (1918-1921)³. Pour Babbitt, c'est dès le premier quatuor à cordes de Schönberg, œuvre tonale en ré mineur, que le processus de contextualisation commence, nécessitant cette liaison entre production, explicitation et écoute (il cite la conférence d'Alban Berg « Qu'est-ce qui rend la musique d'Arnold Schönberg si difficile à comprendre »)⁴.

C'est ainsi que se dessine une nouvelle figure du compositeur, plus généralement du musicien praticien, comme intellectuel à part entière, revendiquant le même statut de penseur que celui du philosophe. L'artiste dans ses œuvres contribue à la production d'idées et d'objets conceptuels. Il est clair que, pour Babbitt, cette posture implique une « réorientation intellectuelle de la musique » et aussi une « réorientation sociale de la musique »⁵, ici dans une direction élitiste complètement assumée, réduisant le public à un tout petit groupe d'initiés. Mais rétrospectivement, on pourrait dire aussi que cette posture n'exclut pas une évolution de l'université, en tant que centre culturel ouvert à tous et à toutes les pratiques.

Pierre Boulez, grand partisan de la nécessité de penser la musique aujourd'hui⁶, a fortement

² Voir Milton Babbitt, *Words about Music*, Ed. Stephen Dembski et Joseph N. Strauss, Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1987, notamment le chapitre « The Unlikely Survival of Serious Music » (La survie peu probable de la musique sérieuse), qui fait (dès 1971 dans une première version) le bilan de la présence des compositeurs dans les universités américaines dans des termes peu optimistes.

³ Voir Nicolas Donin « Le travail de la répétition, Deux dispositifs d'écoute et deux époques de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre », *Circuits, Musiques contemporaines*, Vol. 14 N°1, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2003.

⁴ Pour Milton Babbitt, ici, la conférence d'Alban Berg tente d'aller à la source même des difficultés d'écoute des œuvres de cette époque (1924), c'est-à-dire de déterminer le moment où les compositions commencent à ne se référer qu'à elles-mêmes en définissant le matériau sonore hors des normes collectivement acceptées. Berg aurait pu choisir des œuvres comme *Pierrot Lunaire* ou *Erwartung*, mais le choix d'une œuvre s'annonçant très sagement en ré mineur et pourtant difficile à saisir par des oreilles acculturées à la tonalité, permettait de mieux comprendre ce qui se passait au présent. Voici un extrait de la citation de Babbitt : « La difficulté réelle tenait dans le fait que, dans une certaine mesure, la pièce définissait elle-même ses propres principes, même s'il elle était en ré mineur, ce qui semblait suggérer dès le départ tout ce qui était familier au système tonal. Pour pouvoir entendre (comprendre) cette pièce, pour pouvoir en suivre la séquence de ses événements, (...) il fallait l'écouter comme une chose en elle-même. (...) Et cela est le point crucial, évidemment, du problème lié à la diversité. C'est là où cela a commencé. (...) L'idée de contextualité dépend simplement du degré par lequel une pièce définit en son sein son matériau. » (Page 167, ma traduction)

⁵ Milton Babbitt, op. cit., p. 164.

⁶ Il s'agit du titre (malheureusement oublié ?) d'un livre écrit par Boulez en 1963 : *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Editions Gonthier, 1963. On voit bien le parallèle entre les figures de Babbitt et Boulez, dans des déclinaisons bien différentes qu'on peut qualifier d'américaines et européennes. Il faut regretter que le slogan de 1963 ne soit plus beaucoup en cour (et en cours) dans le milieu de l'enseignement de la musique aujourd'hui.

critiqué la présence des compositeurs dans le confort des universités américaines. Pour lui, ce n'est pas la réflexion intellectuelle qui le préoccupe, mais une forme de fermeture sur soi complètement coupée des risques de la présentation au grand public. Dans le texte de Babbitt lui-même, on sent pointer une forte désillusion sur le fait que la greffe entre l'université et les compositeurs n'arrive pas à se faire, par la faute à la fois de la conception superficielle de l'art chez les représentants des autres disciplines présentes à l'université, et de l'incapacité des musiciens à se soumettre aux changements nécessaires pour correspondre à ce statut.

L'Université de Californie San Diego

Cette université s'est ouverte en 1965, à l'initiative de scientifiques. Elle fait partie du système d'universités de l'Etat de Californie ayant mission de mener de la recherche (d'autres universités et collèges financés par l'Etat ont mission exclusive d'enseignement). Assez rapidement elle est devenue la quatrième institution universitaire des Etats-Unis en terme de recherche scientifique. Elle inclut en son sein un secteur important dans les humanités, les sciences sociales et les arts.

La création du département de musique a été l'occasion dans la communauté scientifique d'un fort conflit entre ceux qui considéraient les arts comme un élément de décoration basé sur le patrimoine et ceux qui défendaient la création contemporaine. Les seconds ont gagné en pensant, peut-être un peu naïvement, que les arts sur le campus devaient être à l'image de la recherche scientifique la plus avancée : l'adjectif clef était alors « expérimental ». C'est le compositeur Ernst Krenek qui peut être considéré comme le père du département, non pas en tant qu'acteur direct, mais comme celui qui a suggéré la désignation de deux compositeurs, Will Ogdon et Robert Erickson pour fonder le département de musique et en devenir les deux premiers membres. Les départements de musique des universités américaines étaient alors dominés soit par des musicologues, soit (pour ceux qui ressemblaient à des conservatoires) par des interprètes. Les départements de composition étaient alors tolérés et marginaux, acceptés dans la mesure où ils ne dérangeaient pas l'ordre établi. La décision de confier le soin de développer un département à des compositeurs a été à l'époque une innovation très osée. Par ailleurs est venu se greffer à cette origine, ce qui avait été développé par le compositeur et pianiste australien Keith Humble au Centre américain du Boulevard Raspail à Paris dans les années 1960, dans le domaine d'une liaison entre production créative et diffusion (expérience à laquelle j'avais participé). Au départ le département a été exclusivement formé par des compositeurs, mais très vite ils ont exigés la présence d'instrumentistes spécialisés dans la musique contemporaine en vue de pouvoir jouer leurs œuvres. Ce n'est que plus tard (1980) que des musicologues, informaticiens et ethnomusicologues ont été accueillis au sein du département.

Il est important de noter que dans le domaine des humanités, un fort courant intellectuel orienté à gauche était présent dans les départements de communication (Herbert Marcuse, Angela Davis, Herbert Schiller) et de littérature (notamment les hispaniques et germanistes). D'importantes figures intellectuelles sont venues faire des séjours plus ou moins prolongés (Louis Marin, Jean-François Lyotard, Michel de Certeau, Jean-Luc Nancy, Bruno Latour...).

La question de la définition de la recherche dans le domaine de la production artistique

Dans une université de recherche dominée par les scientifiques, comment envisager la définition de la recherche et de son évaluation dans le contexte même de la production d'œuvres ou de prestations sonores ? L'idée principale était d'étendre la notion de recherche à celle de création. Ici il n'était plus question de trouver quelque chose à l'issue d'un processus bien défini, les dispositions du processus étant là l'élément essentiel permettant de produire éventuellement un résultat, sans qu'il soit le moins du monde prédéterminé. Au contraire, il s'agit de penser que l'œuvre artistique contient en son sein tous les éléments d'une pensée opérationnelle, le résultat primant sur les moyens d'y arriver. Le raisonnement suivant était à l'œuvre : si une composition donnée apportait à la communauté des musiciens des aspects nouveaux par rapport au corpus de la totalité du répertoire écrit jusqu'alors, elle pouvait être considérée au même niveau qu'une recherche bien menée.

Il faut comprendre qu'il n'y a pas de document fondateur auquel nous aurions pu nous référer (il y a eu très certainement des tonnes de documents pour justifier de tout...) et qui aurait pu orienter une pensée sur la définition de la recherche. On était plus dans une situation pragmatique où petit à petit un accord implicite se dégage d'événements concrets, notamment lorsqu'il faut que l'université dans son ensemble décide qu'une personne précise doit être recrutée et à quel niveau exact dans la hiérarchie universitaire (et à quel salaire). Tout ceci étant l'objet toujours d'une grande négociation entre l'individu, le département, la faculté des arts et des humanités et de l'université dans son entier.

La logique impeccable de la création pouvant se substituer à la recherche n'a pas résisté pourtant à la phase consistant à évaluer la nouveauté de l'œuvre. Un simple réagencement de notes différent de tout autre agencement, ce qui définit en terme de droits d'auteur le fait qu'une œuvre musicale n'est pas un plagiat ou une copie, ne pouvait suffire à déterminer le degré de nouveauté d'une composition donnée. Comment identifier ce qui relève d'une réelle invention ? Un quasi-syllogisme venait s'insinuer dans la manière d'envisager une réponse à cette question : une posture moderniste assumée par les compositeurs depuis au moins Beethoven serait le garant d'avancées indéniables. Il suffirait de se mettre du côté des avant-gardes et de l'idée de faire table rase du passé, pour garantir la nouveauté.

Une liaison avec un processus temporel menant au résultat de l'œuvre, avec le cadre d'un projet d'expérimentations se plaçant avant l'élaboration finale de l'œuvre, et aussi les démarches consistant à ne pas séparer processus d'élaboration et production ou de placer l'invention dans le dispositif d'élaboration du processus, pouvait alors mieux éclairer un déplacement du créatif vers quelque chose s'apparentant mieux à la recherche. La notion de processus, ou de dispositif tenant lieu ici de laboratoire (même virtuel), s'inscrivant dans des cadres temporels d'élaboration longue. Cette attitude pouvait favoriser l'identification d'objets d'études spécifiques. On peut facilement observer après coup ce qui est à l'œuvre dans la définition de cette liaison. Mais là aussi, nous ne sommes pas en présence de discussions structurées, mais d'actions menées avec pragmatisme par des individus ou des groupes, prenant avantage d'opportunités réalistes qui n'auraient pas été possible dans d'autres lieux.

Par exemple Robert Erickson avait un intérêt particulier pour les questions relatives au timbre dans ses dimensions acoustiques, psycho-acoustiques, organologiques, technologiques et surtout musicales. Il avait écrit un ouvrage important, de référence à l'époque (*Sound Structure in Music*, Berkeley, University of California Press, 1975) sur le timbre et ses applications dans la musique contemporaine. Les références abordées concernaient tout autant des ouvrages scientifiques que de théorie de la musique. A la même époque, il construisait lui-même ou en collaboration avec des ingénieurs, les instruments de musique nécessaires à ses propres compositions, avec l'idée de déterminer le timbre de ses œuvres, dans sa globalité en commençant par une lutherie spécifique. Il collaborait aussi avec des instrumentistes pour déterminer en commun les techniques nécessaires à la production des sonorités de ses compositions. Il menait des expérimentations avec des instrumentistes sur des phénomènes tels que ceux de la canalisation de l'oreille sur des groupements de timbres ou de hauteurs. Il y avait donc là tout un dispositif d'investigation reliant des recherches intellectuelles, des recherches sur l'élaboration de la matière sonore et la production d'œuvres musicales.

Dans un autre exemple, le compositeur Kenneth Gaburo travaillait au quotidien avec un groupe de vocalistes sur des formes se situant aux limites entre musique, danse et théâtre. Des formes improvisées, la réalisation de pièces de théâtre (Beckett), des exercices, des recherches vocales nourrissaient des compositions dont il était l'auteur. D'autres compositeurs avaient des liens particuliers avec l'informatique musicale (Roger Reynolds) ou la méditation (Pauline Oliveros).

On voit par là combien l'intégration à un univers de recherche et d'enseignement pouvait être porteur de changements essentiels dans la manière d'envisager la production d'œuvres musicales. Deux éléments venaient jouer un rôle particulier dans la modification des manières de travailler : la temporalité de l'élaboration des œuvres, complètement indépendante de la production sur commande et la possibilité de collaboration entre disciplines présentes sur le campus, dans le domaine strict de la musique, avec les autres arts ou avec les humanités et les sciences.

La situation était plus compliquée avec les professeurs instrumentistes ou vocalistes du département. Dans le domaine de l'interprétation de partition écrites par des compositeurs, il semble plus difficile de parler de création en tant que telle, même si l'acte de jouer pour la première fois des œuvres difficiles, posant des problèmes peu rencontrés jusqu'alors pouvait être mise au crédit de l'ouverture de voies nouvelles. La notion de nouvelles techniques instrumentales devenait un angle de recherche favori, qui a produit plusieurs ouvrages importants à l'époque, à l'intention des compositeurs. La collaboration avec les compositeurs était une situation spécifique à l'université, car fort difficile à mettre en œuvre ailleurs, mais elle n'était que rarement signée et reconnue.

Là aussi la temporalité particulière à des personnes rémunérées pour enseigner et chercher sans contraintes, génère des changements fondamentaux dans la manière d'envisager la préparation aux actes performatifs du concert ou d'évènements divers. Les formes d'interactions entre les musiciens, et entre les musiciens et le public peuvent être explorées dans toutes les directions.

Pour ma part, j'ai pu pendant quinze ans expérimenter et étudier avec des collègues (notamment le tromboniste John Silber), la production du timbre dans ses dimensions gestuelles, collectives, en interaction avec des moyens électroniques, en interaction avec la danse et les arts visuels, dans des structures élaborées en dehors d'une notation sur partition, et dans des formes où les syntaxes musicales ne viennent pas brouiller la perception des sonorités en tant que telles. Cette recherche m'a persuadé qu'une pensée s'exprime dans les actes pratiques, qu'elle a sa place dans le débat intellectuel en tant qu'acte pratique, et qu'elle ouvre un champ spécifique d'invention pour les instrumentistes⁷.

L'université pluri-disciplinaire américaine facilite énormément la rencontre, l'échange et les collaborations entre divers domaines d'investigation. C'est aussi un autre aspect d'un changement d'attitude fondamental chez les artistes, de pouvoir se confronter à d'autres formes de pensées et de pratiques. Au contact des autres disciplines, il est possible de mieux définir sa propre pratique, ses propres conceptions de ce que pourrait être la recherche. Alors que j'étais directeur du *Center for Music Experiment*, institut de recherche dans le domaine des arts, Michel de Certeau⁸, alors professeur au département de littérature, avait proposé la constitution d'un groupe de travail sur les sujet de l'oralité et l'écriture dans la société contemporaine. Il y avait là des poètes ou « performance artists » (David Antin, Eleanor Antin, Michael Davidson, Jerome Rothenberg), des anthropologues (Robert Levy, Michael Meeker), des sociologues (Aaron Cicourel), des littéraires, des théoriciens du théâtre et des musiciens (John Silber et moi-même). Il s'agissait dans un premier temps d'explicitier des pratiques performatives à partir de présentations par chacun à tour de rôle, suivies d'un débat. Dans un deuxième temps, nous avons organisé deux colloques internationaux sur le sujet. (1980-81).

Publications, évaluation

Les changements possibles liés à la présence des pratiques artistiques dans les universités (le statut intellectuel du musicien, le travail collectif, la remise en cause des rôles hérités des siècles précédents, les contacts entre les disciplines,...) se sont fortement heurtés aux réalités du cadre de l'évaluation de la recherche déterminé ici par les sciences autour des publications. L'enthousiasme des années 60-70 avait aveuglé les musiciens concernés (dans les universités en général et aussi à UCSD) : ils avaient oublié de déterminer précisément ce qu'on pouvait entendre par « recherche » dans le contexte particulier des pratiques musicales créatives. Cet oubli a permis la mise en place d'une dérive implicite, la comptabilité non éclairée de ce qu'on considérait comme faisant partie des « publications ».

Les processus d'évaluation se passaient comme suit, à des moments clés (promotions, accès à un statut permanent (*tenure*) ou changement de titre (de professeur associé à professeur par exemple) : un volumineux dossier était constitué par toutes les activités réalisées sur une période donnée (en général trois années), compositions, enregistrements, conférences, articles,

⁷ C'est le titre de ma thèse de doctorat : *L'instrumentiste créateur*, Paris VIII, 1993.

⁸ Les travaux de Michel de Certeau sur les pratiques quotidiennes, les arts de faire (*L'invention du quotidien*, Paris : 10/18, Union générale d'édition, 1980) ont beaucoup influencé la réflexion autour de la diversité des pratiques musicales au Cefedem Rhône-Alpes, et aussi dans ma propre démarche vers une définition de la recherche dans ce domaine.

livres, critiques, lettres de soutien, citations, commandes, prix, programmes de concert, etc... Le directeur du département devait solliciter des lettres de personnalités « indépendantes » pour évaluer les travaux (en l'absence de critères, on était plutôt en présence d'une évaluation bienveillante sinon intéressée par un retour d'ascenseur, les ennemis n'étaient pas sollicités). Le directeur devait écrire une lettre synthétisant les évaluations diverses, exposant les aspects importants du dossier et donnant aussi son avis personnel. Le dossier allait ensuite dans un comité du département, puis dans un comité spécialement constitué de membres de la faculté des arts et humanités, dans le bureau du doyen des arts et humanités, puis dans un comité de l'université toute entière qui prenait la décision finale.

Dans l'absence de critères, de définition de la recherche et devant la difficulté d'évaluer les créations artistiques, la question des publications devenait ici primordiale. Il s'agissait là de la publication de compositions, de livres et d'articles, comme il est d'usage dans d'autres domaines, mais les publications les plus importantes des musiciens praticiens étaient constituées des concerts, des enregistrements, et des diffusions à la radio. Ici, n'était pas pris en compte les concerts sur le campus lui-même, ni les concerts considérés comme des « gigs » ou affaires à caractère commercial. Il s'agissait d'évaluer la qualité de la « publication » par la renommée du lieu et de l'organisation de concert (un concert à New York devant 12 personnes valait beaucoup mieux qu'un concert à Orléans devant une salle comble). On voit là le souci de ne pas enfermer les professeurs dans le ghetto doré de leur université, d'établir des liens avec l'extérieur, mais en dehors de considérations commerciales. Il est parfaitement légitime d'exiger que la recherche ait un impact extérieur au laboratoire qui la produit. Encore faudrait-il avoir les moyens de mettre en perspectives l'objet produit et la qualité du lieu qui le représente, qui le publie.

Le résultat pervers de cet accent exclusif sur les publications, leurs lieux et circonstances, a été de décourager très fortement les collaborations internes au campus, les perspectives de travaux collectifs et transdisciplinaires. Il devenait plus facile et plus avantageux de poursuivre des carrières individuelles basées sur des réseaux et des invitations personnelles. Les rôles traditionnels de séparation entre compositeurs et interprètes en ont été renforcés. Les conditions d'explicitation des actes artistiques n'étaient pas non plus dans ce contexte une nécessité, la posture traditionnelle de l'artiste considérant ses objets comme se suffisant à eux-mêmes dans son offre au public redevenant prévalant. Tout ce qui concerne les actions locales n'étant pas reconnues, le rôle social que l'université aurait pu jouer vis-à-vis de son territoire immédiat devenait alors nul et non avenu. Les expérimentations concernant le contenu des enseignements et leurs cadres didactiques n'étaient pas non plus encouragées dans une université n'ayant pas de finalité à des débouchés professionnels déterminés.

La liberté académique a continué à permettre des initiatives qui allaient dans un sens différent de celui qui vient d'être indiqué⁹, mais elles ont eu tendances à être marginalisées, fragilisées, et ainsi éphémères. Mais les bouleversements qui avaient pu être prédits au temps des expérimentations ne se sont pas produits. La revendication moderniste ici, c'est un paradoxe étonnant, a encouragé fortement le maintien d'un statu quo.

⁹ Citons par exemple, la collaboration à UC San Diego dans les années 1990 entre le tromboniste George Lewis et la musicologue Jann Pasler, sur une liaison entre les musiques expérimentales et les questions sociales liées à la position des artistes dans notre société.

Conclusion

Il faut aujourd'hui le réaffirmer : il est possible de définir un champ de recherche spécifique aux pratiques musicales qui s'affirme dans les sonorités elles-mêmes. Je reprend l'exemple que j'avais donné lors d'une réunion récente : si un instrumentiste est capable de présenter trois interprétations différentes d'une même œuvre, alors s'exprime dans les sonorités elles-mêmes le contenu d'une recherche, la thèse est dans le déroulement temporel des sons. L'explicitation par des textes de ce contenu peut être très utile à sa compréhension, mais ne peut pas remplacer les sonorités en leur absence.

Ceci ne veut pourtant pas dire qu'il suffit de jouer un concert ou d'enregistrer de la musique pour prétendre accéder au statut de chercheur. Il nous faut déterminer le cadre, les conditions et les valeurs qui peuvent déterminer un domaine qui se démarquerait des pratiques universitaires et proposerait un champ spécifique aux pratiques artistiques.

Les actions engagées au Cefedem Rhône-Alpes depuis vingt ans, notamment dans des travaux regroupant ensemble les arts et les sciences humaines, notamment l'idée de l'apprentissage par la recherche, nous indiquent fortement des directions de travail en vue de cette définition de la recherche. Si l'acte artistique est le lieu de l'expression d'une recherche, il ne peut suffire en tant que tel pour la constituer. La définition d'un projet qui problématise des éléments de pratique, s'inscrivant dans le cadre d'un contrat institutionnel, la présence d'une temporalité longue pour sa réalisation, l'existence de ressources diverses et variées pour en éclairer les limites et les problématiques, les reformulations au fur et à mesure de la réalisation du projet, les explicitations écrites, l'étude des conditions de présentation à un public donné, le bilan réflexif des diverses actions, la diversité des approches (écrits, travaux de composition, d'arrangement, ou d'improvisation, interviews, analyses diverses) pour approfondir sa propre pratique, pourraient constituer les grandes lignes d'une réflexion sur ce que pourrait être la recherche artistique aujourd'hui.