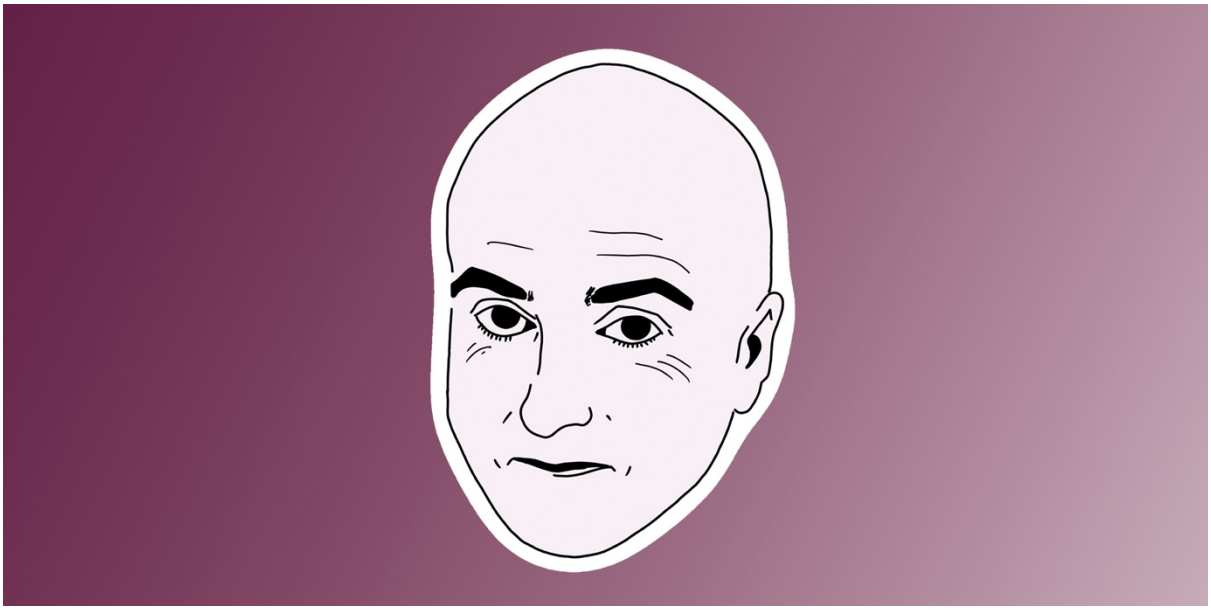
12 idées pour sauver la musique contemporaine
Le compositeur franco-italien Jacopo Baboni Schilingi publie "La signature", un livre où il liste les impasses dans lesquelles la musique contemporaine se retrouve aujourd'hui. Ce disciple de Luciano Berio propose 12+1 solutions à cette crise, puisées dans ses étonnantes réussites professionnelles.



Le compositeur franco-italien Jacopo Baboni Schilingi publie "La signature", un livre où il liste les impasses sans lesquelles la musique contemporaine se retrouve aujourd'hui. Ce disciple de Luciano Berio propose 12+1 solutions à cette crise, puisées dans ses étonnantes réussites professionnelles. Dessin : Jade Bourgery

Vous êtes très critique envers la figure du compositeur de musique contemporaine. Vous le comparez à un Amish…

Jacopo Baboni Schilingi : Quand il n'écrit que de la musique instrumentale, sur les instruments de l'orchestre classique, oui, ce compositeur ou cette compositrice est obsolète. Pour moi, c'est comme vivre avec une perruque ! Je comprends qu'on ait envie de se passionner pour les techniques d'hier, mais c'est oublier un siècle d'inventions en facture instrumentale. C'est oublier le rapport que les artistes ont toujours entretenu avec la technologie. Du feu à l'électro, les artistes sont en vibration avec la technologie. Dans mon livre, je critique aussi leur rapport empathique envers notre société : après le jazz, l'électro et la techno, après les Beatles et Björk, comment peut-on encore écrire du Bel Canto ? Certes, on peut le faire car on est libre, comme les Amish.

Deux tabous planent selon vous sur le milieu de la musique contemporaine : la notion de risque et de beau. Pourquoi ?
Le fascisme et le nazisme faisaient la promotion d'une certaine idée de la musique « belle », c'est-à-dire dont la réception est immédiate. En réaction, les compositeurs des années 1950 tels Berio et Boulez, disent : « *On ne peut pas parler du beau.* » Il faut attendre les années 1980 pour que soit remise en cause leur décision. Je fais partie de celles et ceux qui veulent réintroduire la notion de beauté en s'appuyant sur les sciences cognitives.

Le risque ? Un artiste est celle ou celui qui prend un risque. L'artisan ne prend pas de risque car il reproduit ce qui fonctionne. Quels risques prend-on dans une salle fermée, avec des instruments acoustiques du 19e siècle, face à un public qui n'osera rien dire ? La musique contemporaine est stéréotypée. Pourtant elle vient d'une génération de nos grands-pères – Berio, Boulez, Xénakis – qui ont pris des risques tout en gardant l'écoute attentive, figée. La génération suivante a trahi complètement les idées, n'a fait qu'utiliser les outils : ce sont des Charles III, des rois sans pouvoirs. Ils ne savent que se plaindre et écrire des pétitions. Quand on me demande : « *Alors Jacopo, quoi de neuf en musique ?* » Rien dans la musique contemporaine en tout cas.

Quid du financement de la musique contemporaine ?
Il y a trente ans, la musique contemporaine avait de l'argent. En 2000, le ministère de la Culture a dit (j'y étais et m'en souviens très bien) : « *Attention on ferme le robinet* ». Nous avions 20 ans pour changer. Ça y est. On ne peut plus faire des pétitions pour demander de l'argent à l'heure de la crise climatique, de la dégradation des services publics, etc. Il faut trouver d'autres pistes. Par exemple, mon projet *Argo*. C'est un capteur que je porte en permanence sur mon torse, qui détecte ma respiration, la position de ma cage thoracique, qui communique via smartphone et en temps réel pour qu'une musique soit créée, changeante, comme ma respiration. L'outil a été conçu à destination du monde hospitalier par une société, MyAir. La partie artistique est mécénée par Camille Fournet, une marque de maroquinerie de luxe. L'entreprise a couvert pendant trois ans les frais non pris en charge par des festivals comme la Biennale de Venise ou le Grand Palais, où *Argo* a été diffusé. En échange j'ai créé un objet musical pour leur boutique, fait des concerts privés, etc. Ils obtenaient une visibilité au Grand Palais et j'avais besoin d'investir dans des informaticiens. Bref, *Argo* a fédéré deux mécènes. La musique contemporaine n'imagine pas que ces marques ont besoin d'elle. Ma musique n'attire pas les foules et pourtant je réalise des projets car je rentre en communication avec les gens. Nous composons pour le monde réel, pour l'altérité, pas pour les archives.

Faut-il former les compositeurs et compositrices autrement ?
J'en suis convaincu. Comme je le montre dans mon livre, je me suis rendu compte que nombre de mes collègues manquent de compétences, même musicales, de curiosité, de débrouillardise. Ils ne savent pas vendre leur musique, leur projet. Moi je vis de ma création et de l'enseignement. Le monde de la musique contemporaine prend les jeunes qui veulent composer en otages… et les emmène directement vers France travail *[ex Pôle emploi, ndlr]*. Ils confondent souvent un projet, une idée créative et leur désir. Ils disent « *je veux faire une pièce pour orchestre* » en croyant que cela suffit pour satisfaire leur désir. Je forme actuellement cinq jeunes à passer d'une idée au concept et du concept au projet. Dans les écoles des beaux-arts, on demande un book. Aux compositeurs on demande… un CV indiquant « où/avec qui as-tu étudié » et pas « quelles sont tes idées ? ».
Comment entrer en vibration quand on délivre des partitions papier ou un PDF à des éditeurs dépassés par la technologie ? Moi j'écris ma musique sur des corps pour un moment de performance, c'est-à-dire devant témoin, ne serait-ce qu'un seul. Le compositeur doit redevenir un performeur. Ce n'est pas parce que à un moment donné, à l'époque de Liszt, tout était écrit, que des compositeurs doivent rester sur cette idée.

L’arrivée du numérique a donné un nouvel élan à la performance car les moyens techniques sont plus accessibles.

Les éditeurs, qui jadis offraient un rôle de diffuseur, sont-ils dépassés ?
Cela dépend. Les éditeurs qui louent les parties séparées des partitions à destination des musiciens d'orchestre ne sont pas dépassés. Les autres, qui jouaient en effet un rôle d’agent, n’ont plus ce pouvoir. Un grand éditeur demande aux compositeurs de payer pour que leur musique soit enregistrée chez eux. Honteux. Et dès qu’il y a de la technologie, ils sont dépassés. Pour une pièce pour violon et électronique de Boulez, l’Ircam met à jour la partie électronique pour qu’elle puisse continuer à elle lue par les logiciels d’aujourd’hui. Les éditeurs n’ont pas les moyens de l’Ircam. Le livre s’est adapté avec l’audio-book et la liseuse. Pas la musique. À l’époque de Beethoven, ça valait le coup de sauver le papier. Plus maintenant. L’urgence n'est plus de survivre à soi-même mais que les conservatoires survivent, que des classes soient remplies, que des compositeurs y soient invités.

Faut-il rejeter l’écriture et tout son héritage ?
Non, il faut les deux, « en même temps », même si j’évite cette expression dorénavant (rires). Je crois en l’écriture. La partition me permet de relire et donc d’approfondir l’interprétation. Je m’adresse à des musiciens qui savent lire une partition, c’est-à-dire des musiciens formés pour l’orchestre… mais qui veulent se remettre en jeu, dans des postures non orthodoxes. Et je suis passionné par la musique classique, de Monteverdi à Bartók, à condition que la musique dans les concerts soit amplifiée et traitée. L’écoute du répertoire est biaisée par une technologie qui, depuis le CD notamment, la rend spectaculaire, et ce son spectaculaire ne se retrouve pas en live. Il y a quarante ans, les musiciens d’orchestre faisaient des fautes en concert mais le résultat sonnait toujours mieux que la cassette. Le CD a changé cela. Il y a dix ans, il était encore plus confortable d’écouter de la musique en concert que le CD. Les conditions ont changé : je suis allé à la Philharmonie entendre le pianiste Krystian Zimmermann : j’ai dû tendre l’oreille. J’attends plus.
Nous observons aujourd’hui les mouvements sociaux dans les pays libres du monde autour de deux sujets : la question climatique et la question du genre. Des instruments de la fin du 19e siècle et des techniques du 20e siècle peuvent-ils être représentatifs de ces questions ?

La musique électronique tient une grande place dans votre musique. Une évidence ?
Oui, grâce à mon maitre Ivan Fedele (né en 1953). À l’époque il n’existait pas de pédagogie sur comment employer l’électronique et cela me mettait mal à l’aise. Grace à l’Ircam, qui offrait une plus grande richesse de savoirs et de moyens, j’ai pu trouver ma manière de travailler la matière électronique. D’ailleurs, quand j’entends les cris d’orfraie de mes confrères quant à l’intelligence artificielle (IA), je rigole. En 1997, j’ai fait un spectacle avec Jean Pierre Balpe qui avait inventé un moteur de générateur de texte, ancêtre de ChatGPT déjà, et moi une musique qui réagissait avec le texte et qui s’autogénérait, déjà… ça n’intéressait personne ! Dans les années 1980, étaient déjà inventés des algorithmes qui généraient de l’écriture sérielle toute seule, et David Cope avait créé un logiciel qui créait de la musique à la manière de Bach ou Rachmaninov. L’IA que nous

connaissons aujourd'hui repose sur une interface grand public… c'est de l'ordre du gadget. J'ai fait de la musique pour des documentaires, de la musique d'ameublement, j'étais heureux de cette petite manne : avec l'IA, ce genre de travail est fini. Il faudra vivre avec ça. Mais quand l'IA me permet de faire des sons avec des gants numériques, elle offre alors une source d'extension d'expressivité pour moi.

Comment vos idées influencent-elles votre mission à la tête de la classe de composition du conservatoire de Montbéliard ?
J'y suis arrivé en 1999, à l'invitation du directeur de l'époque, Jacques Clos qui m'a demandé de « faire la classe de composition du 21e siècle ». J'ai mis en place une première règle : la technologie est enseignée au même niveau que l'organologie. Deuxième règle : la création n'est pas que la musique, ce qui veut dire qu'on travaille avec des plasticiennes, écrivains, etc. Troisième règle : la musique avant les concerts, c'est-à-dire qu'un concert ne sera donné que si la pièce est mûre, dans l'écriture comme dans l'interprétation. A Montbéliard, professeurs et élèves peuvent prendre des mois pour travailler une pièce, écrite par moi, mes apprentis ou des élèves en composition. On se retrouve tous les 15 jours, portes closes… jusqu'au concert, s'il a lieu. Là je fais intervenir la fonction de curateur, celui qui, comme dans l'art plastique, aiguille le créateur pour l'aider à mettre en valeur son œuvre… jusqu'à parfois lui suggérer de ne pas la montrer.
Ce que nous faisons-là n'existe pas dans le monde de la musique. Des directeurs artistiques peuvent dire « la pièce ne va pas marcher mais c'est une création » (rires). Aujourd'hui il existe des moyens pour juger une pièce en amont. Dans les festivals et les orchestres, les pièces de musique contemporaine sont à peine travaillées. Je ne comprends pas comment mes collègues peuvent accepter cela. Quand je fais une pièce, je demande aux artistes parfois deux ans de répétitions. On fait de la haute cuisine, comme disait Jean-Louis Agobet dans vos pages.

Vous faites 12 propositions pour l'avenir… plus 1. Laquelle ?
Celle de critiquer mon livre ! Lisez-le, dites-moi que j'ai tort.

A lire : *La Signature. Douze propositions pour la création musicale*, par Jacopo Baboni Schilingi, aux éditions Mimésis, paru en juillet 2024.