Musiques

Entretien avec le compositeur Jacopo Baboni-Schilingi

PAR Samuel LAMONTAGNE Arthur PERINI

Date de publication • 08 mai 2018

Entretien avec le compositeur Jacopo Baboni-Schilingi sur l'univers de la musique contemporaine.

À l'occasion de cet entretien nous avons retrouvés dans son salon le compositeur contemporain Jacopo Baboni-Schilingi pour discuter de son parcours, des transitions entre la France et l'Italie, et de l'évolution de ses pratiques et conceptions esthétiques. Né à Milan en 1971, il a débuté sa formation musicale très tôt, sous l'égide d'Ivan Fedele. En 1993, il s'installe en France pour poursuivre ses études à l'IRCAM. Une fois ce cursus terminé, à la demande de Luciano Berio il repart en Italie pour fonder un département de pédagogie dans le centre Tempo Reale de Florence. Au-delà de la composition, son activité s'étend à la création d'installations sonores interactives. Dans ce domaine il a notamment collaboré avec des artistes comme Miguel Chevalier, Elias Crespin ou encore Arman. Au fil de nos discussions, les collaborations qu'il mène avec d'autres artistes apparaissent comme une manière de s'échapper du « petit milieu » de la musique contemporaine. Au travers de ces échanges nous avons aussi parlé des contraintes créatives liées à ces relations collaboratives et de son rapport parfois compliqué aux institutions.

Arrivé en France en 1993, à l'âge de 22 ans, vous avez rejoint le cursus de composition et d'informatique musicale de l'IRCAM. Pouvez-vous nous parler de votre arrivée à Paris et de votre entrée dans cette institution ?

Oui je suis arrivé en 1993, de manière définitive on va dire. J'avais déjà eu quelques contacts avec la France auparavant. L'importance de l'IRCAM était majeure et atterrir dans cette institution était une chance inouïe. Mais, à vrai dire, je ne savais pas vraiment ce qu'était l'IRCAM. J'avais candidaté à de nombreux concours dans l'optique de débuter ma carrière, mais connaissant mal le français, je n'avais pas compris qu'il s'agissait en fait d'un cursus d'étude. Je pensais que c'était une sorte de concours où on gagnait un prix, une bourse ou l'opportunité de donner un concert. Quand j'ai compris ce qu'était l'IRCAM, ma vie a basculé, c'est là que j'ai décidé de quitter l'Italie pour la France. Aller en France à cette époque c'était pour moi comme aller aux Etats-Unis aujourd'hui. Maintenant ça peut paraître ridicule de parler de la France et de l'Italie en termes de grandes distances et de

paraître ridicule de parler de la France et de l'Italie en termes de grandes distances et de grandes différences, mais à ce moment là la France c'était pour moi l'inconnu.

Jusqu'à votre entrée à l'IRCAM vous avez eu une formation musicale plutôt classique. Comment le cursus que vous avez suivi à l'IRCAM a influencé, changé votre relation au son et à la musique ? Vous nous avez plusieurs fois parlé d'une période où vous avez dû vous « casser l'oreille ».

Mon apprentissage musical m'a amené à acquérir l'« oreille absolue », à toujours avoir le *la* à 440 hertz dans l'oreille. Je devais pouvoir repérer des accords plaqués au piano, les transcrire et les voir en les entendant. Mais la formation à l'oreille absolue est une connerie absolue. Aujourd'hui, pour l'oreille de Mozart, le *la* serait pratiquement un *sol* . C'est une question de diapason. Avant l'IRCAM j'avais fréquenté quelques studios de production milanais. J'avais donc développé des compétences au niveau du son et de l'informatique musicale. Mais il y a les compétences d'un côté et l'expérience et la maturité de l'autre, ce sont deux choses à distinguer. Et à l'IRCAM il y avait un bassin énorme de personnes qui avaient non seulement les compétences mais aussi une grande maturité les accompagnant. Quand je suis entré à l'IRCAM, j'ai compris que la musique électronique n'avait pas de tempérament égal. Composer de façon tempéré avec une musique électronique cela reviendrait à quantifier un monde qui n'est pas quantifiable. Tristan Murail et Stephen McAdams m'ont fait passer un test. Ils m'ont fait écouter la *Symphonie n°1* de Brahms avec deux diapasons différents. À chaque fois, sûr de moi, je répondais « *do* mineur, *do* mineur, sans aucun doute ». Mais en fait l'une était à 440 hertz et l'autre à 435 hertz, et ce que j'appelais *do* mineur était dans un cas *si* mineur. C'est à partir de cette expérience qui m'avait beaucoup perturbé que j'ai commencé à faire des exercices de dé-tempérament de l'oreille, c'est à dire apprendre à réajuster mon oreille. Tout ça a été un grand choc. Donc l'IRCAM m'a aidé à dé-tempérer et à ouvrir mon oreille qui, dû à mon apprentissage, était trop quantifiée. Ça a été comme abattre un mur, avec la curiosité d'explorer ce qu'il y a de l'autre côté. J'ai découvert un monde beaucoup plus divers et c'est là que j'ai commencé à vraiment m'intéresser aux musiques ancienne et contemporaine. La musique ancienne date d'avant le tempérament égal, et existe donc indépendamment du diapason. La musique contemporaine utilise tellement de jeux que ce repère n'est plus du tout indispensable. Quand j'ai compris cela, j'ai commencé à composer une musique qui me satisfaisait autant sur le plan de l'écriture que sur le plan du son. Avant, d'une certaine façon je composais de l'électronique tempérée. À partir de l'IRCAM, ça s'est élargi.

Dans ce paysage français de centres de recherche, est-ce qu'on peut repérer différentes considérations du son au même moment ?

Quand je suis arrivé à Paris, il y avait le GRM, l'IRCAM et Les Ateliers UPIC de Iannis Xenakis. Cela veut dire qu'à l'intérieur du périphérique il y avait trois centres de recherche pour les musiques électroniques dites « savantes ». Alors que j'arrivais d'Italie, encore une fois avec une expérience plutôt petite, j'ai pu fréquenter ces trois centres et assister à des concerts extraordinaires. Il y avait trois centres, trois maîtres, trois écoles. J'étais dans

des concerts extraordinaires. Il y avait trois centres, trois maîtres, trois écoles. J'étais dans celle qui m'intéressait le plus, la plus liée à l'écriture. Les Ateliers UPIC étaient bien sûr également liés à l'écriture mais privilégiaient une approche très technologique. Le GRM avait une toute autre vision, une autre forme d'écriture basée sur le son concret, sur la nature même du son, dont j'étais un peu éloigné à cette époque.

Pourquoi avoir créé Prisma ?

Là je ne peux pas faire autrement que de parler de politique et même d'éthique. J'avais épousé l'IRCAM. J'avais complètement embrassé sa politique. Mais à partir de la fin des années 1990, au moment de la cohabitation Chirac-Jospin, l'IRCAM a subi de grosses pressions et a changé de direction. Ce qui fait que ce que j'avais épousé s'est métamorphosé. Je n'étais vraiment pas en accord avec la nouvelle direction prise parce que cela se répercutait sur des choix stratégiques majeurs, notamment par la mise à mort de certains logiciels très importants. C'est le cas du logiciel PatchWork (PW), dans lequel j'avais investi des années de travail. Entre autres choses, l'interactivité et l'interdisciplinarité ont été ostracisées alors que je venais de m'engager dans des projets d'installations interactives avec Arman et Pier Luigi Copat. J'ai donc écrit une lettre à toutes les personnes qui avaient quitté l'IRCAM pour ces mêmes raisons. Nous étions quelques-uns. De façon très informelle, je les ai invité à Florence où je dirigeais un département de pédagogie au centre Tempo Reale. C'est comme ça que PRISMA est né. En fait c'est un groupe de recherche au sein duquel nous nous réunissons tous les six mois pour partager nos nouvelles connaissances. Il y a des compositeurs, des enseignants-chercheurs, des musicologues… tout un tas de professions différentes. Nous mettons tout à disposition entre nous, le code informatique, les partitions, les techniques, les idées, etc., avec l'intention de nous former aux réflexions des uns et des autres.

Votre activité est très diverse, elle se partage entre la composition bien sûr, l'enseignement, la photographie, les collaborations artistiques, la recherche ou encore la production de logiciel d'informatique musicale. Comment trouvez-vous votre équilibre dans tout ça ? Y-a-t'il une dynamique cohésive qui parcours votre activité ou voyez-vous la diversité comme une fin en soi ?

Les deux, c'est sûr. Je suis attiré par la diversité mais j'ai horreur de la dispersion. Mon deuxième maître, Luciano Berio, m'a appris une chose. Il exerçait une activité très diverse. Un jour je lui ai demandé comment il faisait pour faire tout cela sans délaisser la composition. Il m'a répondu que c'était simple parce qu'il faisait toujours la même chose. Quand il composait une pièce, il en parlait en conférence, quand il dirigeait une institution, il produisait une pièce. Et je crois que je fais un peu pareil. Quand j'enseigne, j'enseigne ce que je suis entrain de faire. Les recherches plus théoriques que je mène sont la base sur laquelle se développent mes compositions. La photographie est plus tardive, j'ai commencé en 2007 et ai dû apprendre de nouvelles techniques. Mais la photographie est avant tout un moyen de conserver une trace de ma pratique calligraphique et je dirais que cette dernière a toujours fait partie de mon activité. Dans mon activité, c'est l'écriture qui donne la cohésion. L'écriture peut passer par le code informatique, par la partition, par le fichier

audio et aussi par l'enseignement. Pour moi l'écriture est polymorphe. À chaque fois c'est la même chose mais sous une forme différente.

Dans le cadre de collaboration avec d'autres artistes, comment articulez-vous votre pratique à d'autres mediums que le sonore ou le musical ? Est-ce qu'il y a d'autres éléments qui viennent influencer vos choix compositionnels ?

Je travaille avec différents artistes depuis mes 26 ans. J'ai commencé avec l'architecte Pier Luigi Copat, avec qui nous avons réalisé une installation mêlant architecture et musique. Ensuite j'ai travaillé avec Arman, Jean-Pierre Balpe, et j'ai beaucoup dialogué avec Yacine Ait Kaci et Grégory Chatonsky. J'ai par la suite énormément travaillé avec Miguel Chevalier. Avec Miguel c'est une sorte de belle rencontre qui dure depuis des années. J'ai voulu commencer les collaborations parce que j'avais remarqué que les architectes, les poètes, les chorégraphes, les peintres, etc., écoutaient toutes sortes de musiques mais très peu de musique contemporaine. Leurs goûts musicaux étaient variés, ils allaient du jazz à la pop en passant par le rock… Et ceux qui écoutaient de la musique contemporaine n'en écoutaient que très peu. L'intérêt pour la musique contemporaine était en général très faible. Il faut dire que le milieu de la musique contemporaine s'est auto-isolé. Les compositeurs écrivent pour les compositeurs et pas vraiment pour le public. Quand j'ai rencontré Pier Luigi, il m'a demandé si je connaissais Brian Eno, que je ne connaissais pas… Nous avions peur du jazz parce que c'était des monstres des instruments et que nous nous devions tout écrire. Nous avions peur de la pop parce qu'elle vendait des avalanches de CDs alors que nous n'arrivions pas à en avoir un. En fréquentant d'autres artistes, j'ai voulu lier ma musique à autre chose qu'au milieu de la musique contemporaine. J'étais à la recherche de collaborations. Je contactais des artistes et d'autres venaient à moi. Est-ce que les collaborations entraînent des contraintes ? Ça dépend de la collaboration. Les musiques de film que j'ai pu faire par exemple, étaient motivées par différentes choses. Dans un cas, les réalisateurs me demandaient de faire une création musicale à travers leurs films. Dans l'autre, ils me demandaient une musique qui fasse « pouët-pouët » ou « ding-ding » et je m'y tenais sinon c'était rejeté. Ma motivation dans ce cas là était plus pécuniaire. Mais c'est certain que des contraintes s'ajoutent lorsque l'on travaille avec d'autres artistes. Parfois ces contraintes permettent d'approfondir certaines de mes idées. Je me suis souvent engagé dans une collaboration avec un autre artiste pour avancer dans mes recherches. Avec Miguel Chevalier ça fonctionne très bien. Nous avons réalisé une dizaine d'œuvres ensemble. Il y a vraiment un croisement entre nous deux, il y a un dialogue qui s'est établi. D'autres artistes, comme Arman ou Sarkis, m'ont donné carte blanche. C'est peut-être dû à la différence d'âge. Cependant, avant de composer pour leurs œuvres, nous avions des échanges épistolaires immenses, qui engageaient des discussions sur les concepts de fonds. Je crois n'avoir jamais collaboré avec un artiste qui me posait un droit de véto.

Vous portez un grand intérêt à la jeunesse. On remarque ça par les ateliers pédagogiques à travers la création musicale animés par votre épouse Gaja et le

soutient que vous manifestez aux jeunes artistes et collectifs d'artistes. En quoi c'est important pour vous ?

Si certains artistes ne m'avaient pas témoigné d'intérêt quand j'étais adolescent, je ne serais pas compositeur aujourd'hui. Je l'ai donc vécu moi-même et c'est important de rendre la pareille via d'autres. Mon premier maître Ivan Fedele s'est intéressé à ce que je faisais car il y a une forme d'immaturité honnête dans la jeunesse. Il est difficile de tricher sur une composition quand tu as 12-13 ans. Une deuxième chose est que quand j'étais jeune, la musique « contemporaine » était déjà la musique de compositeurs morts. Et qui plus est, des compositeurs morts à des âges honorables, pas de manière précoce. J'avais un gros problème avec ça. Cela m'a poussé à m'associer et à promouvoir des artistes jeunes. Ensuite les relations avec des artistes plus jeunes me permettent de me situer, de voir si ce que je fais est devenu poussiéreux ou académique. Puis avec les jeunes il y a une certaine envie de découverte. Je vieillis mais je crois que cette envie de découverte ne m'a jamais quitté, chose qui produit des problèmes dans certains cadres institutionnels [rires]

SAMUEL LAMONTAGNE

Samuel Lamontagne prépare une thèse d'anthropologie à l'UCLA. Il s'intéresse aux musiques électroniques dans le contexte de la ville de Los Angeles. En relation à ses recherches il prend part à des projets de création sonore et musicale, notamment avec le Collectif Ascidiacea.

Cet article est publié en licence Creative Commons BY NC ND (reproduction autorisée en citant la source, sans modification et sans utilisation commerciale).
Lien permanent : https://www.nonfiction.fr/article-9374-entretien-avec-le-compositeur-jacopo-baboni-schilingi.htm

---

ARTHUR PERINI

Cet article est publié en licence Creative Commons BY NC ND (reproduction autorisée en citant la source, sans modification et sans utilisation commerciale).
Lien permanent : https://www.nonfiction.fr/article-9374-entretien-avec-le-compositeur-jacopo-baboni-schilingi.htm