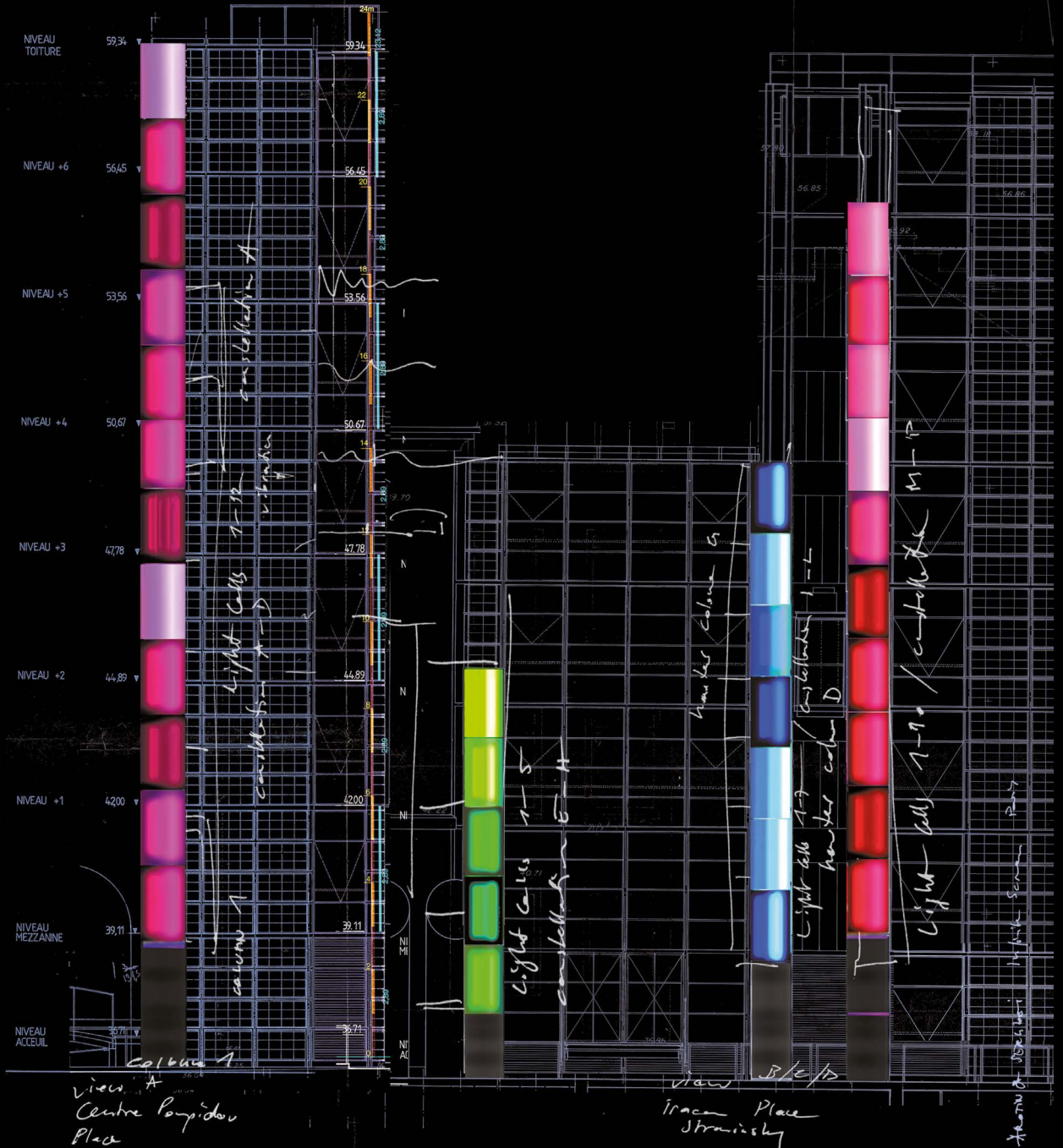
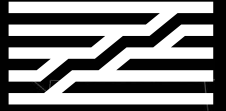
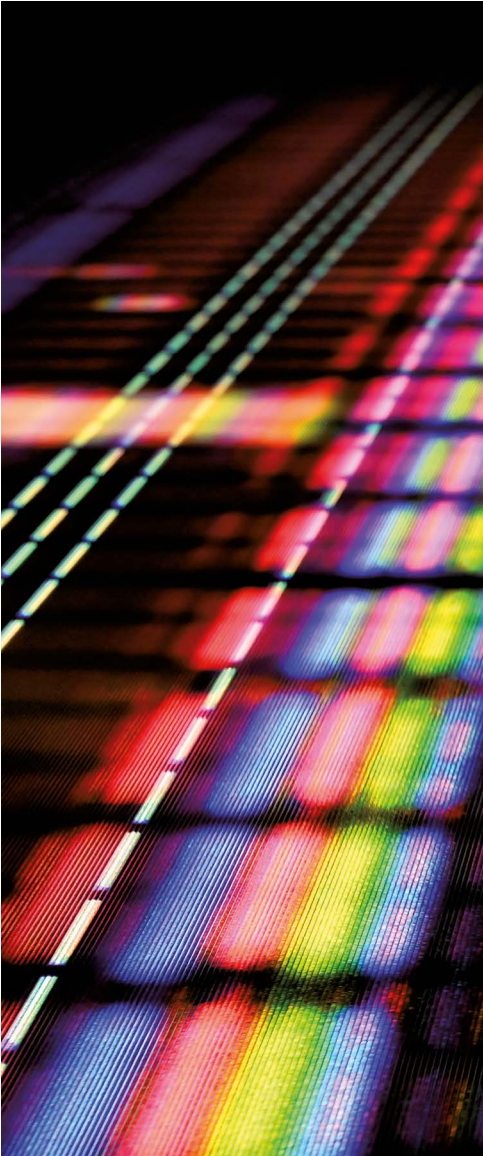


ManiFeste

Festival 31 mai – 30 juin 2021



Suivez la programmation du festival
sur **manifeste.ircam.fr**



© AROTIN & SERGHEI *Infinite Screen / Truth Possibilities*
(intermedial painting cycle 2019), extrait

Édito

p. 5 | **Frank Madlener**

Scènes-Miroirs

p. 7 | **Bernhard Lang – Comme Lacan en son miroir**
par Jérémie Szpirglas

p. 10 | **« Musiques-Fictions »**
textes réunis par Emmanuelle Zoll

p. 14 | **Déconstruire les codes du concert**
par Hugues Le Tanneur

Les 30 ans du Coursus et la jeune création

p. 17 | **Un tremplin pour les compositeurs et compositrices,
un laboratoire pour les interprètes**

p. 20 | **Passé ton Coursus d'abord !**

p. 21 | **La genèse du Coursus de composition et d'informatique musicale**

p. 22 | **L'avenir du Coursus**
par Jérémie Szpirglas

p. 24 | **350 compositeurs et compositrices formé-e-s depuis 30 ans**

Électronique

p. 27 | ***Raster*: la trame du son**
par François-Xavier Féron

p. 32 | **Trois questions à Marco Stroppa sur l'électronique
de *Poésie pour pouvoir***
par Nicolas Donin

p. 36 | **Dans le labyrinthe de *Répons***
par Frank Madlener

é L'étincelle #21 | journal de la création à l'Ircam

édité par l'Ircam-Centre Pompidou

ircam
Centre
Pompidou



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*



SORBONNE
UNIVERSITÉ

Ircam | Institut de recherche et coordination acoustique/musique
1, place Igor-Stravinsky | 75004 Paris | 01 44 78 48 43 | www.ircam.fr

Directeur de la publication **Frank Madlener** | Coordination éditoriale **Claire Marquet**

Communication & Partenariats **Marine Nicodeau** | Ont participé à ce numéro **Sofia Avramidou, Jean-Baptiste Barrière, Nicolas Crosse, Nicolas Donin, François-Xavier Féron, Andrew Gerzso, Pierre Jodlowski, Bernhard Lang, Philippe Langlois, Carlo Laurenzi, Hugues Le Tanneur, Frank Madlener, Alexandros Markeas, Clara Olivares, Marco Stroppa, Jérémie Szpirglas, Francesca Verunelli, Fanny Vicens** | En couverture : AROTIN & SERGHEI *Infinite Screen / Infinite Light Columns (Constellations of the Future) 1-4* (2021), hommage à Brancusi. Esquisse de l'installation in situ pour le Centre Pompidou. AROTIN & SERGHEI Contemporary Art Berlin en collaboration avec l'Ircam - Centre Pompidou, Espace Muraille Genève, Studios Architecture Paris, W&K Vienna-New York | Conception graphique **Belleville** | Imprimerie **Lamazière**



Scènes du miroir

« Quand j'ouvris les yeux, je vis l'Aleph.

- L'Aleph ? répétais-je.

- Oui, le lieu où se trouvent, sans se confondre tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles. »

Jorge Luis Borges, *L'Aleph* (Gallimard)

À l'affiche de ManiFeste-2021, la musique dans le miroir de l'image, la musique dans le miroir de la fiction, la musique dans son propre miroir, lorsqu'elle se donne une ascendance lointaine. Un festival dont le journal *L'étincelle* propose trois scènes réflexives.

Première scène : une nouvelle génération musicale, libérée de l'autorité des aînés, fait entendre sa voix propre et sa consistance artistique. Pouvoir dire « je », sinon « nous », assomption jubilatoire d'un moi avec les autres – dans le miroir. Deux directions se disputent précisément l'horizon musical. Un premier modèle relie l'émergence de l'œuvre à un passé glorieux, mémorable, et tente de lui trouver sa place dans une généalogie forte. Le second modèle ne considère que le moment contemporain, le sonore non pas tant l'écriture musicale, qui rencontre le spectacle vivant, le cinéma, la vidéo, le web-art... La création baigne alors dans le champ vibrionnant du contemporain. Œuvre ou dispositif, pour le saisir rapidement. Décréter la pleine victoire des arts sonores annexés aux arts visuels, c'est ignorer que la puissance du dispositif s'écrit elle aussi, tout comme la musique. L'Ircam concourt, par volonté et par appétit, à ces deux modèles, le généalogique comme le contemporain, qu'il s'agit d'intensifier. Pour le premier, les jeunes artistes gagnent de nouveaux accès aux orchestres et aux ensembles dans l'académie de ManiFeste. Pour le second, la chaire établie avec l'École des Beaux-Arts de Paris initie un atelier commun entre des étudiants qui s'ignoraient jusqu'ici. L'année même où le Cours de composition et d'informatique musicale de l'Ircam marque son trentième anniversaire, la parole est donnée à ceux qui l'ont accompli et à ceux qui le conçoivent aujourd'hui. En paraphrasant Jean Monnet à propos de l'Europe, si c'était à refaire, je commencerais par l'enseignement.

La deuxième scène au miroir, c'est le dispositif par lequel une création musicale se dote d'une généalogie. Où posez-vous votre axe de réflexion, je dirai votre présent et votre ombre portée. Mémoire de la polyphonie de l'Ars Nova chez Philippe Leroux, intégration des canons de Palestrina dans *The Mirror Stage* de Bernhard Lang, très inspiré par ailleurs de Lacan, plis baroques dans *Répons*. L'une des sources de l'œuvre-somme de Pierre Boulez fut l'échec relatif de *Poésie pour pouvoir*, qu'exhume aujourd'hui Marco Stroppa. Quarante ans après sa création, *Répons* conserve la force d'une première fois. De même que le premier prélude et fugue du *Clavier bien tempéré* de Bach expose le tempérament égal en dépliant l'ordre de ses arpèges, de même l'entrée stupéfiante de l'électronique de *Répons* exulte, proclame et démontre : « Voici les solistes, voici l'espace, voici l'électronique, voilà la spirale. » Sans autre rhétorique que le geste musical embrasant la salle entière.

Si l'image fait écran, c'est l'une de ses fonctions souveraines, les Musiques-Fictions renouvellent précisément le genre de la pièce radiophonique, écoutée collectivement, sans accaparer le regard. C'est notre troisième scène spéculaire. Tout est ici affaire de langage et d'oreille. Avec la collection des Musiques-Fictions, le studio se transforme en outil d'écriture à plusieurs mains, où s'agencent les voix de la fiction, la création électronique, l'immersion. Au texte toute l'intelligibilité ; au son, toute la dramaturgie ; à la musique, un espace à soi.

L'imaginaire, le symbolique et le réel. Le règne du cinéma, de la fiction et de la musique. Ou encore, l'image de soi, le réseau des signifiants, l'envers du sens. Aux trois registres célébrés par la psychanalyse, ManiFeste-2021 répond point à point : le pouvoir de l'image, la puissance du langage, le réel inassignable qu'est la musique. Musique, seul réel qui fasse pièce, par inclusion, de l'image et du symbole. Une musique qui ne cesse pas de ne pas s'écrire.

Reste alors l'obscur objet du désir musical. « Désire-moi » : telle pourrait être la déclaration secrète de la musique contemporaine, tellement secrète qu'elle est trop souvent recouverte par le militant, valeureux et laborieux « connais-moi ». En écho survient la requête légitime que nous adressons à la musique, un « étonne-moi » redevenu collectif.

Frank Madlener

Scènes-Miroirs



Bernhard Lang

Comme Lacan en son miroir

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Le Festival ManiFeste sera ce printemps le lieu d'une expérience à la fois musicale et psychanalytique, avec la création de *GAME 245 « The Mirror Stage »* de Bernhard Lang. Un « théâtre de l'écoute » où le compositeur rejoue la théorie lacanienne de la définition du moi.

Quel rapport y a-t-il entre votre « *Mirror Stage* » (« le Stade du miroir ») et le stade psychologique du développement du sujet tel que théorisé notamment par Jacques Lacan ?

C'est le sujet de la pièce ! Et, plus largement, la pensée de Jacques Lacan et les concepts philosophiques et cognitifs qu'il développe à ce sujet. D'ailleurs, Lacan n'a fait que reprendre un concept ancien. Il ne dit finalement rien d'autre que Paul, dans la Bible : « Nous voyons tout pour l'instant à travers un miroir, de façon énigmatique » (1 Corinthiens 13:12).

En parallèle de mes lectures lacaniennes ces dernières années, j'ai découvert un livre intitulé *Schleifen* (« boucles ») dans lequel l'auteur, Tilman Baumgärtel, avance que la définition de la substance musicale se reflète dans l'usage des délais qui, par principe, déporte le point du « présent » vers une temporalité autre. Dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Edmund Husserl détaille la perception d'un *Son* : selon lui, le moment présent du *Son* est caractérisé à la fois par un renouvellement incessant, donc tourné vers l'avenir, et par le moment tout juste passé, que l'on « retient » ; autrement dit, le présent se change en passé et, en cédant sa place, bascule dans la « rétention ». Le délai permet par conséquent de déplacer la perception entre futur et passé. Qu'il soit rapide ou long, il permet de définir le tissu temporel.

La concomitance de toutes ces lectures, alors que je cherchais le concept de la pièce, a provoqué chez moi comme une illumination. Je me suis rendu compte qu'un délai, en termes de technique audio, correspond à un miroir, en termes de technique visuelle : le délai est comme un miroir qui reflète tous les sons produits – en écho.

Ainsi est née l'idée de *GAME 245*, en transposant le modèle du miroir lacanien vers le modèle électroacoustique du délai. Il se trouve en outre que je travaille avec des délais au moins depuis les années 1970.

Le concept du miroir développé par Lacan est finalement assez simple : un miroir, un vase et un vase inversée – et la personne qui regarde le tout. Il en va de même des délais : c'est un dispositif très simple. Le délai étant aussi un retour sur information, il offre un paradigme pour un système dynamique et le résultat peut être très complexe. Cela rejoint une autre de mes obsessions : arriver à créer des événements complexes à partir de conditions initiales simples.

Dans ce contexte, quel rôle jouent les délais dans la composition de *GAME 245* ?

Délais et miroirs structurent, plus ou moins, tout à la fois la partition et le patch électronique. Dans ce dernier, nous avons imaginé des délais électroniques polyphoniques très complexes, sur des périodes temporelles parfois très étendues, que nous diffusons de surcroît via le système Ambisonics développé à l'Ircam. Les délais ne sont donc pas des événements uniquement temporels, ils sont aussi spatialisés. C'est très impressionnant : avec l'Ambisonics, les délais s'animent dans l'espace.

Le délai est finalement le principe de base du canon, qui a fourni la base à toute l'écriture contrapuntique : n'est-ce pas justement pour vous aussi une nouvelle manière d'approcher l'écriture contrapuntique ?

Tout à fait ! On pourrait même dire que *GAME 245* toute entière est en canon.

m f 2
a e 0
n s 2
i t 1
- e

Vous aimez jouer avec l'histoire de la musique. En 2006, vous composiez par exemple un opéra intitulé *I hate Mozart*, dans lequel vous jouiez avec sa musique avec un certain respect irrévérencieux. Ici, vous dites avoir recours à des canons, ce qui est sans doute la forme musicale la plus « canonique » par excellence : entretenez-vous également d'autres dialogues avec le répertoire musical ?

Oui. Je développe ici une réflexion sur un des motets que Palestrina a composé d'après le *Cantique des Cantiques* – un livre de la Bible dont le sujet est finalement le même que celui de Lacan : l'amour, le désir. Je ne reprends pas le matériau du motet, mais j'en reprends l'idée structurelle qui sert de fondation à la pièce. Cela va de courtes citations musicales à l'utilisation du livret, en passant, bien évidemment, par sa structure canonique.

Plus encore, les motets de Palestrina sont certes destinés à 4, 5 ou 6 voix, mais ils sont surtout composés pour un certain espace, une certaine acoustique – en l'occurrence l'espace et l'acoustique de l'église romaine au service de laquelle était Palestrina. Les propriétés acoustiques (notamment en termes de réverbération et de délais) de cette église jouaient un rôle essentiel dans le résultat sonore des combinaisons vocales qu'il imaginait. Un chant émis à un endroit et un moment précis se mêlait ainsi à la réverbération et aux échos spécifiques provoqués par l'acoustique sur les autres chants émis en même temps, un instant auparavant ou un instant après – ces échos dépendant en outre de la localisation précise des chanteurs dans l'espace, mais aussi de la tessiture des voix. Dans les mêmes dispositions, la perception sera différente selon que le chant est grave ou aigu.

Tout cela crée en retour une perception de profondeur, de hauteur, de largeur... Il en va de même pour les pièces de Gabrieli et de quelques autres : la composition ne concerne pas uniquement des lignes musicales, mais le mouvement et les intrications de ces lignes musicales dans l'espace.

C'est particulièrement audible dans les jeux de double chœur, qui rendent l'écoute immersive.

C'est un phénomène dont je me suis rendu compte avec une grande acuité voilà quelques années, lors de la création d'une de mes pièces pour soprano solo : je me suis aperçu que cette pièce, pour être entendue véritablement, devait être chantée dans une salle dotée de certaines qualités acoustiques et, notamment, d'une certaine réverbération. Ce concept de l'architecture accueillant un signal audio est déjà contenu dans l'écriture de Palestrina.

Chez Palestrina, ce concept reste toutefois de l'ordre du non-dit : il n'est que « sous-entendu », comme un postulat de départ. Ici, avec *l'Ambisonics*, vous prenez les choses en main, puisque vous « composez » vous-même votre propre acoustique.

Oui. Nous nous sommes lancés dans cette aventure après avoir entendu le travail fait à l'Ircam de reconstitution de l'acoustique d'une des plus importantes églises parisiennes. Partant de là, nous avons essayé de simuler différentes acoustiques d'église, de toute taille et de toute forme, de la petite chapelle à la grande cathédrale. Cela nous a permis de développer l'acoustique adéquate pour nos voix. Le fait est que nous autres musiciens jouons le plus souvent dans des acoustiques « mortes », des acoustiques qui, en outre, ne sont pas du tout pensées pour la voix. Générer nous-mêmes une acoustique virtuelle était donc une évidence. Je me souviens que, au cours de nos expériences à l'Ircam, c'était si impressionnant, si fascinant, que nous restions bouche bée, plongés dans la contemplation de ces voix évoluant dans l'espace. S'agissant de la diffusion des voix, *l'Ambisonics* est un outil incroyable. Sans parler des délais : leur écriture dans l'espace permet de créer un labyrinthe de l'écoute. Le médium se reflète ainsi jusque dans la structure de la pièce – et vice-versa.

Cette acoustique virtuelle est-elle unique ou évolutive ?

Elle évolue, bien sûr ! Quel ennui ce serait de projeter la pièce toute entière – près d'une heure de musique – dans une acoustique immuable. Les situations acoustiques sont nombreuses et contrastées. Par exemple, comme dans une messe de la Renaissance, la pièce s'ouvre sur un *Introitus* et se referme sur un *Exodus*. Dans l'*Introitus*, les sources sonores semblent très lointaines, puis les voix s'approchent de plus en plus, jusqu'à terminer dans une acoustique excessivement sèche : le public a l'impression que les chanteurs chantent quasiment sous son nez. Dans l'*Exodus*, le processus se reproduit en miroir, et les voix font le chemin inverse : on entend ainsi s'éloigner la voix de Lacan, mais aussi celle d'Emmanuel Levinas, jusqu'à se perdre dans le lointain – alors même que les chanteurs sont toujours en face du public.





À ce sujet, peut-on entendre les voix non spatialisées des chanteurs? Comment articuler la source acoustique et son pendant spatialisé?

Sur ce point, j'ai recours à une petite astuce psychologique destinée à jouer avec nos perceptions : les chanteurs chantent en arc de cercle, et tournent le dos au public (et au dispositif de diffusion). On ne sait donc jamais quand ni comment ils chantent.

C'est là encore un dispositif très lacanien !

Oui ! C'est l'idée ! Transférer le concept du miroir à la scène. Mais aussi faire découvrir au public où est quoi, et qui est quoi, et qui suis-je et quelle est cette voix qui me parle. Le texte interroge ainsi constamment : quel est ce moi que je suis ? Qui est ce sujet qui parle ?

La voix de Jacques Lacan lui-même nous parvient également : par bribes du moins, qui se font entendre dans la première et la huitième section de la pièce. Lacan est très conscient de lui-même quand il parle : il dit beaucoup « Je ». Ce « Je » est comme une trompette, comme un cri, que je trouve très intéressant de mixer avec les autres voix et la guitare électrique.

Un dispositif lumineux s'ajoute à l'Ambisonics : comment les deux s'articulent-ils ?

Très tôt dans le processus de conceptualisation de la pièce, principalement au travers des nombreuses et passionnantes conversations que nous avons eues avec la mezzo-soprano Fabienne Seveillac, nous nous sommes rendus compte de la nécessité de ne pas jouer cette pièce dans un format de concert. Dès lors que nous jouons sur l'espace acoustique,

nous lui donnons déjà une dimension spatiale et il est donc nécessaire de penser aussi le corps évoluant dans l'espace physique lui-même, sur lequel est projeté l'espace acoustique. Ce n'est pas à proprement parler une pièce de théâtre musical, mais plutôt un théâtre de l'écoute. L'élaboration de la lumière s'est faite en étroite collaboration avec le reste de l'équipe. Lucas Van Haesbroeck a d'abord suivi nos séances de travail, en silence, avec nous, pendant des heures et des heures. Il s'est imprégné de l'ouvrage en cours de création, du processus, des sons que nous façonnions. Puis il a développé tout son concept scénique avec nous, au plateau. J'adore les solutions scéniques qui ne se surimposent pas au discours, celles qui en extraient la substantifique moelle afin de l'amplifier, celles qui en percent le secret pour le mettre en valeur.

Son travail était compliqué par le fait que la pièce se joue sans chef, et sans click-track – ce qui lui donne au passage une aura un peu magique, la partition étant polyphonique et complexe. Il était donc nécessaire de faire signe aux chanteurs, d'une manière ou d'une autre, lorsqu'ils doivent commencer à chanter. Nous avons décidé de confier à la lumière ce rôle de chef, certains événements lumineux déclenchant les entrées musicales. Au reste, parfois, c'est l'inverse : une entrée musicale changera la lumière. C'est un aller-retour constant.

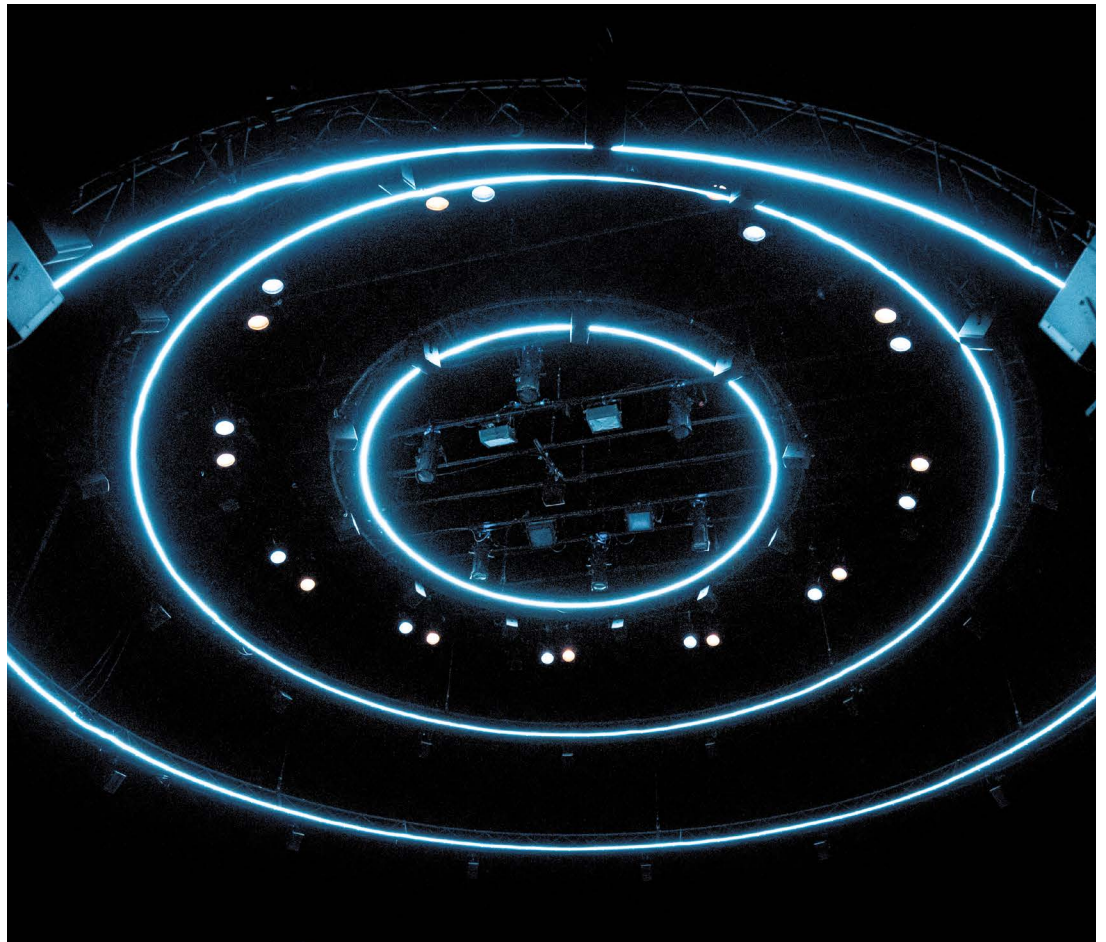
Lucas a donc bâti le discours lumineux en accord avec la structure du discours musical. La lumière aide à percevoir la pièce, elle souligne et met en valeur la musique et sa structure. Pour la création à Paris, la pièce se déroulera en outre dans une installation faite de miroirs, qui reflètent à la fois la lumière et les interprètes. ■

« Musiques-Fictions »

textes réunis par **Emmanuelle Zoll**

L'Ircam initie une nouvelle collection « Musiques-Fictions », les unes dans le miroir des autres. Un texte contemporain, une création musicale et le savoir-faire de l'Ircam dans le son du futur, réunis pour une expérience à la fois littéraire et sonore inédite. Comment faire se rencontrer autrement langue et musique ? Comment faire converger récit, littérature et écriture musicale ? La collection Musiques-Fictions, dirigée par Emmanuelle Zoll, contribue à renouveler le genre de la fiction radiophonique, de la littérature orale, en donnant toute sa place à la composition musicale, au-delà de la simple illustration du récit ou du dialogue. De la grande scène spectaculaire aux plus infimes détails du discours intime.

M f 2
 a e 0
 n s 2
 i t 1
 - e



Le dôme ambisonique
 © Quentin Chevrier



Un pas de chat sauvage **de Marie NDiaye – création 2021**

« Le texte de Marie NDiaye retrace au prix de multiples détours, dans un dispositif très sophistiqué, le parcours méconnu de la chanteuse Maria Martinez. C'est un vertige en forme d'enquête, une affaire de projection, de triple transfert, transfert d'une femme vers une autre. C'est subtil mais entêtant, comme la musique de Gérard Pesson, ou comme certains parfums dans les poèmes de Baudelaire.

Penser ce texte comme une partition, dont celle de Gérard Pesson révélerait et augmenterait la musicalité. Et Jeanne Balibar serait non seulement la voix mais aussi une partie de l'instrumentarium de cette exécution musicale d'un texte littéraire.

On puiserait dans son interprétation la matière d'un orchestre de mots, de sons, de souffles. Car Jeanne Balibar est sans cesse au présent : elle performe, elle invente et elle déroute, y compris quand elle lit. Ça ne peut s'écouter que de très près, et même plus que près. Ça se joue à l'intérieur. »

David Lescot, metteur en scène

« Écrire pour, avec, autour d'un texte de Marie NDiaye, est un rêve pour moi depuis des années. Depuis que je la lis, et même avant que je la connaisse. Nous étions à la Villa Médicis en 1990-91. Elle était incroyablement jeune et déjà totalement maîtresse de son art.

C'est lors de mes visites hebdomadaires à Joseph, peint en 1819 par Géricault, que j'ai découvert le texte de Marie, commandé par le Musée d'Orsay pour l'exposition *Le Modèle noir* (2019). La chanteuse, guitariste et danseuse Maria Martinez, dite La Malibran noire, a été elle aussi, au milieu du XIX^e siècle, modèle, comme Joseph, et photographiée par Nadar.

C'est la première fois, je crois, que Marie NDiaye met une musicienne au centre d'un de ses livres. Et peut-être aussi la première fois que la narratrice dit vouloir devenir une femme noire. Enfant, moi aussi, je voulais être une femme noire. Ma mère m'avait expliqué patiemment que c'était impossible, à deux titres, né comme j'étais. Dire si ce texte m'a envoûté, et plus encore quand Jeanne Balibar en a donné une interprétation musicale si frappante qu'elle ne peut pas être au centre de ma musique, puisqu'elle est la musique elle-même.

Ma musique est donc là simplement un climat, une respiration résonnante ou pulsée autour de ces mots phrasés/chantés. Elle est faite de courts fragments qui sont comme les signaux fugaces marquant les pointes du triangle que forment ces trois personnages féminins liés par la mémoire, l'appropriation, le désir ou la peur d'être autre. Musique comme empreinte de destins fantômes.

Je pense, ou plutôt, je sens intimement le livre de Marie NDiaye, et en conséquence, notre tentative de musique, comme un hommage à cette artiste vaillante qu'était Maria Martinez, attirante parce qu'exotique, remarquée parce que talentueuse, mais moquée parce que noire. Si l'on considère que David Lescot, auteur, metteur en scène, est aussi musicien, compositeur, et qu'il a réalisé lui aussi, pour la scène, un portrait magistral d'une autre chanteuse noire, Nina Simone, on comprendra qu'il y a bien des fils entrecroisés dans cette Musique-Fiction ».

Gérard Pesson, compositeur

La Compagnie des Spectres de Lydie Salvayre – création 2021

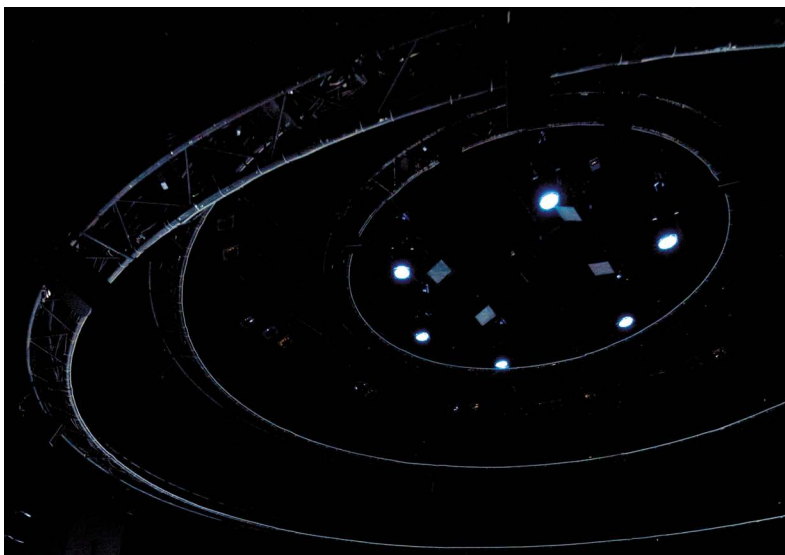
« ENTRER dans un trois pièces à Créteil (dès les premiers mots écrits), COMPRENDRE (très vite, si l'on rapproche le titre du roman des premières lignes) qu'il sera question de la douleur d'un vécu qui affronte le présent avec le poids du passé, RIRE (dès la fin de la première page), de l'absurdité d'une situation qui va dresser face à face un homme et deux femmes, un huissier et les deux miséreuses qu'il vient "saisir". Tels sont les premiers uppercuts encaissés par l'adaptatrice d'une œuvre de 200 pages, à la langue ciselée, à la construction parfaite, au propos politique puissant, chocs physiques qu'elle doit encaisser et résoudre en à peu près 21.000 signes ! Et le saisissement se poursuit. RENCONTRER l'incroyable, car folle de passion pour l'expression sonore, Florence Baschet et PERCEVOIR avec joie que la parole du livre n'aura plus la voix intime de sa tête (celle de l'adaptatrice, en l'occurrence la mienne), que vite des voix devront prendre corps et que cette matière composée par l'alchimie entre les mots de Lydie Salvayre, de sa langue littéraire si forte, entre la rocaïlle d'Annie Mercier, la sifflante bouleversée d'Anne Girouard et la juvénile placide cynique d'Olivier Dutilloy, cette matière s'offrira à la violence passionnée de la compositrice. Aventure ! Reste pour moi à vivre (encore longtemps) avec ceux qui, après avoir pris vie ont pris chair, les spectres de Lydie Salvayre. »

Anne-Laure Liégeois, metteuse en scène



« Dans l'écrit de Lydie Salvayre, l'espace et le temps deviennent deux dimensions non circonscrites. Où cognent et rebondissent les voix des 3 personnages mises en scène par Anne-Laure Liégeois qui se sert avec magie de tous les tons, violent ou tendre, glacial ou sensible, enjoué, drôle et amer, cru ou alambiqué. Elle construit ainsi, et avec talent, la dramaturgie de l'énonciation qui est déjà pour moi musique du texte dit. L'écriture pour voix n'est-elle pas l'écriture de l'énonciation ? La voix chantée d'Élise Chauvin devra entremêler sa respiration, son souffle et les hauteurs de son chant dans l'oralité du texte dit, comme une transformation poétique du dire au chanter. Elle sera une présence chantée qui se joue dans les pièces de l'appartement en résonance poétique de l'impact des mots prononcés, en forme d'abstraction augmentée du récit qui est dit. Ainsi pourraient se rencontrer autrement langue et musique, se confronter et converger ensemble voix parlées et voix chantée. [...] Je constate avec un réel plaisir que, si l'écrit de Salvayre convoque 3 femmes, cette nouvelle Musique-Fiction réunit 3 femmes, Lydie, Anne-Laure et moi-même. »

Florence Baschet, compositrice



Naissance d'un pont **de Maylis de Kerangal – création 2021**

« Le souffle épique de la construction du pont alterne avec les situations concrètes qui lient ou opposent les différents protagonistes. Chacun.e des six acteur.rice.s prend part à la dimension chorale du récit mais prend également en charge l'un des personnages de l'histoire. Le rythme et la musicalité spécifiques à l'écriture de Maylis de Kerangal sont restitués pour établir une partition de voix et de mots à partir de laquelle Daniele Ghisi peut à son tour composer une architecture de notes et de sons. L'écoute est collective et pourtant chacun est renvoyé à sa solitude. L'immersion dans ce nouveau dispositif fictionnel nécessite de s'abandonner à des sensations inconnues pour pouvoir accéder à d'autres représentations mentales et émotionnelles. »

Jacques Vincey, metteur en scène



« Avec la musique de *Naissance d'un pont*, mon intention était de réunir à la fois les caractéristiques d'une fresque et d'un portrait : d'un côté la monumentalité de la fresque, qui tracent de grandes arches, entre plan narratif d'ensemble et installation figée ; de l'autre la richesse du détail, fourmillement d'événements minuscules, comme un portrait flamand. La musique n'illustre pas le texte, mais constitue un véritable « second texte » qui vient contrepointer le premier, et ne livre son détail qu'à une écoute très attentive, ou lors d'une seconde. Dans ce contexte celui des moyens d'immersion que permet le son ambisonique, il ne s'agit pas, pour moi, d'explorer des trajectoires complexes de sons dans l'espace, mais plutôt d'inscrire certains mouvements archétypaux qui puissent être identifiés, répétés et qui deviennent, en quelques sorte, la "signature spatiale" de chaque épisode. Il s'agit en somme de construire une expérience sonore physique en même temps qu'un voyage littéraire. »

Daniele Ghisi, compositeur

Déconstruire les codes du concert

par Hugues Le Tanneur, journaliste

Happening musical, conçu, composé et joué par Alexandros Markeas et mis en scène par Aliénor Dauchez, *Music of Choices* s'appuie sur un dispositif complexe d'interactions entre l'interprète, le public et l'ordinateur pour explorer de nouveaux espaces poétiques et sonores.

On connaît la configuration habituelle d'un concert : un ou plusieurs instrumentistes jouent de la musique devant un auditoire. *Music of Choices*, nouvelle création du compositeur Alexandros Markeas, ne déroge pas à la règle ; à cette nuance près qu'il y apporte quelques modifications en particulier dans la relation entre l'interprète et le public. Dans le cadre de cette performance, l'auditoire est convié à participer au processus d'écriture musicale par le biais d'une application téléchargée sur son téléphone. Ce nouveau projet d'Alexandros Markeas est né d'une réflexion sur la transformation de nos modes d'écoutes.

Que ce soit en streaming, ou en téléchargeant ses propres playlists pour les diffuser ensuite sur son smartphone, depuis quelques années la façon dont la musique est présente dans notre quotidien a beaucoup évolué. « Aujourd'hui on n'écoute plus de la musique comme ça se faisait il y a encore une vingtaine d'années. CD, DVD, mp3, la musique enregistrée est omniprésente dans la vie de tous les jours de toutes sortes de manières. Les gens l'écoutent, avec des casques audio ou des oreillettes, sur leurs téléphones, par exemple. S'ils reçoivent un appel, ils coupent le morceau pour le remettre ensuite. Ils élaborent eux-mêmes leurs propres programmes musicaux sous formes de listes dans lesquelles ils intègrent éventuellement une dimension aléatoire avec la fonction shuffle. La façon d'écouter de la musique au quotidien a non seulement été complètement bouleversée, mais elle est devenue beaucoup plus active. Je me suis inspiré de ce constat, non pas pour en faire une critique, ni une analyse sociologique, mais pour transposer cette réalité dans une situation de concert avec l'idée de mettre en place un dispositif qui la prendrait en compte afin de m'en servir comme d'un stimulant. L'idée étant d'aller plus loin, de poétiser en quelque sorte le réel. »

Cette dernière remarque d'Alexandros Markeas rappelle évidemment les mots de Novalis comme quoi « Le monde doit être romantisé ». Mais qu'entend exactement par là le poète ? Autrement dit, pour l'appliquer à la situation considérée dans le cadre de *Music of Choices*, comment

s'y prendre face à ce qui relève plutôt d'une pratique, au pire triviale, au mieux prosaïque, à laquelle on prête en général assez peu d'attention tant elle est entrée dans les mœurs ? Novalis précise, et il s'agit-là presque d'un conseil pratique, voire d'un mode d'emploi : « Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je le romantise ». On saisit mieux alors vers quelle dimension pointe cette performance de théâtre musical.

À cet égard, une autre réflexion de Novalis semble particulièrement en phase avec le projet d'Alexandros Markeas quand le poète écrit : « Le public est une personne intéressante, multiple et d'une grandeur infinie – une personne mystérieuse d'une valeur infinie – le véritable stimulus pour l'acteur. » On ne saurait mieux dire car n'est-ce pas précisément de cela qu'il s'agit dans *Music of Choices* où le public, dont on ne sait à priori pas grand-chose, est non seulement convié à s'exprimer, mais à intervenir directement sur la musique jouée par Alexandros Markeas ? Cette démarche, quelque peu iconoclaste, qui offre au spectateur la possibilité de mettre son grain de sel en modifiant l'œuvre en train d'être jouée fait ainsi du public un acteur à part entière du spectacle.

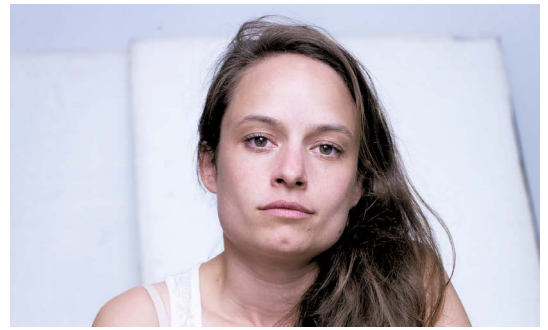


Comme si le compositeur s'imposait le défi, avec la dimension aléatoire que cela suppose, d'interpréter quelque chose que l'on pourrait décrire comme un « concerto pour piano et public », rappelant au passage cette remarque ironique de Vladimir Jankélévitch au sujet du *Concerto pour la main gauche* de Ravel : « En 1900, au concert, les jeunes gens sifflaient les concertos qu'ils trouvaient démodés, Ravel les a réhabilités. Il a montré le soliste face au monde, représenté par l'orchestre ». Dans *Music of Choices*, le monde, c'est le public équipé de smartphones, habitué à écouter de la musique en marchant, à bicyclette, dans le métro, partout où ça lui chante.

En donnant ainsi le pouvoir au spectateur, Alexandros Markeas en fait un partenaire d'autant plus stimulant qu'il est imprévisible. Ce qui pour ce compositeur, qui est aussi un improvisateur, est l'occasion d'explorer des territoires inconnus. « Avec cette performance, je ne cherche pas à remettre en question les codes du concert classique auxquels je suis par ailleurs très attaché. Mais, malgré ce respect, j'ai envie de bousculer ces codes, de montrer que le temps qui se déroule lors d'un concert peut être quelque chose de beaucoup plus mobile. Cela peut générer des conflits voire une forme d'anarchie, mais aussi des moments de fusion qui sont inattendus. Ce que nous voulons, avec Aliénor Dauchez qui met en scène le spectacle, c'est créer de l'inattendu avec à la clef une dimension ludique non dénuée d'humour. Personnellement, en tant qu'improvisateur, je cherche énormément la sensation de surprise. C'est quelque chose de très motivant quand la musique n'est pas uniquement basée sur le calcul, mais est au contraire ouverte à de l'imprévu. »

Qui dit imprévu ne dit pas forcément absence de structure, loin s'en faut, même si Alexandros Markeas et Aliénor Dauchez ont envisagé la possibilité de mettre en scène un rapport éventuellement conflictuel entre le musicien et son public et jusqu'à des phases de confusion sonore amenées bien sûr à se résoudre. En effet, pour qu'une telle performance soit possible, ne serait-ce que pour des raisons techniques, il faut qu'elle s'inscrive dans un cadre bien défini, comme l'explique Aliénor Dauchez : « On donne le pouvoir aux spectateurs, mais ça reste encadré. La prise de décision est partagée avec l'interprète. L'idée générale, du moins en ce qui concerne une partie de la performance, c'est de tendre un miroir au public, mais aussi de le surprendre, de l'amener sur un terrain qu'il ne connaît pas. »

Projetées dans l'espace ou énoncées par une voix-off, des injonctions à réagir sous forme de questions préparées en amont couvrant un faisceau important de possibilités incitent les spectateurs à intervenir à différents degrés sur l'œuvre en cours – certains sons, par exemple, pourront être produits directement par leurs téléphones. L'œuvre dans son ensemble s'appuie sur une partition en arborescence dont la structure ouverte intègre différents niveaux. Il y a ce qui relève de l'écriture au sens strict ; ce qui sera partiellement improvisé ; ce qui sera de l'ordre de l'imprévu mais contrôlé en fonction des choix du public et enfin



ce qui relève entièrement de l'imprévu où Alexandros Markeas devra dans l'instant inventer à la fois la matière musicale et la direction à prendre. Le public pourra intervenir sur différents aspects, qu'il s'agisse du choix de l'instrument (piano électro-acoustique, piano de concert, piano mécanique), de la morphologie musicale (vitesse, durée), du champ sonore (effet de réverbération, distanciation, spatialisation). Il aura aussi la possibilité d'intervenir sur la forme même de l'œuvre en demandant, par exemple, au musicien de tout recommencer depuis le début. « Dans ces cas-là, je m'exécute, mais en jouant la partition différemment », indique le compositeur.

Ici il est indispensable de préciser que l'interprète ne réagit pas seulement aux actions du public, mais aussi à la façon dont la musique est modifiée par les dispositifs multimédias. Ainsi l'interaction opère à plusieurs niveaux : entre le musicien et le public par l'intermédiaire de l'ordinateur ; entre l'ordinateur et le public par l'intermédiaire du musicien ; entre le musicien et l'ordinateur par l'intermédiaire du public. Où il apparaît clairement que la machine est un acteur essentiel de cette performance – avec l'ambiguïté que cela suppose car il semblerait que l'ordinateur tend insidieusement à prendre le pouvoir. Se pose alors la question de qui, *in fine*, prend réellement les décisions : le public, le musicien ou la machine ?

Au cours du spectacle, l'ordinateur recueille et analyse des données à partir desquelles il produit à son tour de la musique. Le défi pour le musicien est alors de se confronter aux choix musicaux de la machine. Alexandros Markeas : « Pour cet aspect de la performance, nous utilisons le système DICY2 programmé par Jérôme Nika. Il faut d'abord alimenter ce système avec des séquences composées. Après quoi, quand on joue avec lui il trouve les références au cœur de la composition qui est décrite et l'interprète d'une certaine manière. Ce n'est pas un double de ce que je joue, c'est autre chose – on peut d'ailleurs contrôler les conditions de proximité ou d'éloignement par rapport à mon jeu. Du coup cela offre les possibilités d'un duo avec la machine où il y a beaucoup plus d'imprévu que s'il s'agissait d'un système se contentant simplement de refléter ce que joue l'interprète. Là encore il s'agit d'interroger sur mode ludique et poétique notre relation contemporaine aux technologies et la façon dont elles modifient notre rapport au monde et à la musique. » ■

Les 30 ans du Coursus et la jeune création



Trente ans déjà !

Propos recueillis et dossier réalisé par **Jérémie Szpirglas**

Voilà tout juste trente ans que l'idée a germé dans les cerveaux à la tête de l'Ircam : former les compositrices et compositeurs à ces outils en passe de devenir indispensables à la composition, comme, du reste, à tous les métiers. Un projet qui allait dans le sens de l'histoire, et qui était certainement dans les attributions de l'Ircam que d'encourager les artistes à tourner leurs regards vers les nouvelles technologies.

Ce sera le Coursus de composition et d'informatique musicale – dit « le Coursus » – qui s'affirmera rapidement comme une étape incontournable dans les études des compositrices et compositeurs du monde entier. Le Coursus et ses enseignements sont aujourd'hui plus pertinents et essentiels que jamais. Formidable tremplin pour les impétrants, il est aussi un laboratoire idéal pour les interprètes qui y contribuent, bâtissant avec eux une pièce qui témoigne de leurs compétences nouvellement acquises en même temps que de leurs inclinations dans l'univers de l'informatique musicale...

Un tremplin pour les compositeurs et compositrices, un laboratoire pour les interprètes

Sofia Avramidou (étudiante au Coursus entre 2019 et 2020)

– **Ouvrir les portes**

Le Coursus est l'un des plus importants programmes d'études que j'ai pu suivre jusqu'ici, et je suis très heureuse d'avoir pu bénéficier des conseils de professeurs aussi reconnus, dans un environnement à l'infrastructure technologique aussi avancée. Le rythme est impressionnant, c'est un processus sans fin qui exige toute notre énergie. Le monde de la technologie musicale et de l'art est tout entier réuni ici, à la disposition des participants, ouvrant de nombreuses portes pour leur futur. Quand j'ai commencé le Coursus, j'avais le sentiment de ne pas en maîtriser les prérequis, c'était comme un univers inconnu pour moi. Mais, précisément parce que cet univers m'était inconnu, il m'a permis d'y trouver la liberté que j'y recherchais. S'il y a un moment que je retiendrais plus que les autres, ce serait le projet d'improvisation. C'était mon premier contact direct avec la réalisation d'un son électronique et c'est à ce moment que, avec les préparatifs techniques nécessaires, j'ai trouvé « l'espace » où exprimer ma musicalité, tout en interagissant avec les autres interprètes (musiciens, danseurs...) dans un échange constant d'énergies.



m f 2
a e 0
n s 2
i t 1
- e



Nicolas Crosse (contrebassiste) – Une immersion totale

J'entretiens un lien très fort avec le Cursus de l'Ircam, même si je n'y ai contribué que deux fois. La première fois, en 2006, c'est l'Ircam qui, je ne sais comment, m'a repéré et m'a proposé une collaboration avec le compositeur turc Tolga Tüzün qui sortait du Cursus 2005-2006. Ça a marqué à la fois mes premiers pas à l'Ircam en tant qu'interprète professionnel, et une de mes premières immersions totales avec un compositeur. On s'entendait à merveille et on a passé des journées entières à faire nos expériences, pour bâtir ensemble la pièce de A à Z. C'est ainsi qu'est née *Metathesis* pour deux contrebasses (mais un contrebassiste !) et électronique. Depuis, je n'ai eu de cesse de renouveler ce genre de collaboration.

Ma deuxième contribution au Cursus s'est faite l'année suivante, avec Marco Antonio Suárez-Cifuentes avec lequel je m'étais lié d'amitié au Conservatoire de Paris. Comme avec Tolga, ça a été une véritable immersion dans le son de la contrebasse et de l'électronique – au passage, je trouve génial de constater qu'une pièce qui nécessitait à l'époque deux ordinateurs surboostés, qui plantaient plus souvent qu'à leur tour, peut aujourd'hui tourner sur un petit ordinateur portable !

Depuis, ma collaboration avec l'Ircam n'a jamais cessé : elle s'est même intensifiée, mais je n'ai plus eu l'occasion de participer au Cursus, sans doute pour une raison générationnelle : les compositeurs qui font le Cursus aujourd'hui ont vingt ans de moins que moi et développent, comme moi à l'époque, des affinités avec des interprètes qu'ils côtoient au cours de leurs études.

Francesca Verunelli (étudiante au Cursus entre 2008 et 2009, compositrice en recherche à l'Ircam en 2011-2012) – Plus de surprises que d'attentes

C'est à l'occasion de ma participation au Centre Acanthes, à Metz, que j'ai découvert l'existence du Cursus de l'Ircam. Je n'avais jamais fait d'électronique et j'avais été admise à l'atelier d'orchestre avec une pièce totalement acoustique. Cela ne m'a pas empêché de suivre quelques cours d'électronique donnés par l'équipe de l'Ircam. J'ai trouvé que cela pouvait nourrir ma recherche musicale et j'ai candidaté au Cursus.

Je ne sais pas si j'en attendais quoi que ce soit de précis sinon d'arriver à mieux comprendre la musique que j'entendais dans mon esprit. Je peux d'ailleurs dire que ce qui en est ressorti ne ressemble à rien de ce que j'aurais pu imaginer – et ce, dans le bon sens. En art, il y a plus de surprises que d'attentes.

Le Cursus représente probablement autant des choses différentes qu'il y a de compositeurs. Personnellement il m'a permis de me poser des questions fondamentales qui m'avaient hantée toute ma vie, mais d'une autre manière, à travers la technologie. La technologie a finalement été un outil philosophique d'enquête plutôt qu'un moyen de production sonore.

Arrivée à la fin du Cursus, j'ai voulu poursuivre l'échange avec les chercheurs de l'Ircam, et j'ai donc enchaîné avec une résidence de compositeur en recherche : ces résidences offrent une possibilité extrêmement intéressante de favoriser la recherche musicale « hors production ».



1990-1991

Création du Cursus par Jean-Baptiste Barrière, directeur de la Pédagogie, sous l'impulsion de Pierre Boulez

« Tirer le meilleur parti musical de ce que l'Ircam pouvait proposer »

Le Cursus vient prolonger et développer le Stage d'été d'informatique musicale, dans le cadre d'une vaste refondation de la pédagogie à l'Ircam.

Son objectif : offrir aux jeunes compositeur.trice.s une formation à l'informatique musicale conséquente. Premiers compositeurs associés : Tristan Murail et Brian Ferneyhough



Fanny Vicens (accordéoniste) – Un laboratoire idéal

J'ai contribué quatre fois au Coursus comme interprète, en 2013 (*Camélia Clou(t)é* de Sua Seo), 2014 (*Instant Suspendu* de Mayu Hirano et *Natura Morta* de Carlos de Castellarnau), et 2020 (*Her Majesty the Fool* de Oren Boneh). En 2013 et 2014, cela se faisait dans le cadre du partenariat avec le « Diplôme d'artiste interprète contemporain » du Conservatoire de Paris, où ma recherche portait sur l'identité sonore de l'accordéon : le Coursus a constitué pour moi un véritable « laboratoire », le lieu idéal pour redéfinir avec des compositeurs aux langages très différents les contours de mon instrument, mettre en vibration ses « entrailles », et le confronter avec le son électronique – me permettant au passage de développer une nouvelle forme de virtuosité. Instrument de synthèse, l'accordéon allie les caractéristiques sonores de plusieurs familles instrumentales. C'est un véritable « caméléon », dont la plasticité sonore permet aussi d'imiter à merveille le son électronique à tel point que l'illusion et la fusion sont parfois totales. Mettre l'accordéon face à l'électronique, c'est aussi mettre l'instrument face à lui-même et, par là, le révéler, car tout projet de pièce mixte commence en général par une longue et consciencieuse exploration de l'instrument.

C'est en partie grâce à ces expériences qu'est né l'accordéon microtonal, en 2015 dans le cadre du duo XAMP que nous avons fondé avec Jean-Étienne Sotty : l'accordéon microtonal est venu cristalliser des désirs, des envies que nos amis compositeurs et nous-mêmes avons. Il vient renouveler l'instrument, tout en exacerbant son potentiel sonore, donc le potentiel à rencontrer et à faire « sien » le son électronique.

Clara Olivares (étudiante au Coursus entre 2020 et 2021) – Plus qu'une simple formation

Le Coursus est un tremplin, qui, au-delà de nous enseigner des techniques et d'accompagner nos recherches créatives, s'évertue à créer des liens entre compositeurs d'une même génération, à l'échelle internationale, mais aussi, à travers des mini-projets mensuels, avec, entre autres, des danseurs du Conservatoire de Paris, des étudiants des Beaux-Arts, des musiciens internationaux, tous talentueux et engagés... Il représente aussi une chance de s'engager professionnellement dans la composition musicale en développant notre individualité créative au sein d'un large écosystème artistique pluridisciplinaire. C'est plus qu'une simple formation, au sens où il faut, à mon sens, avoir déjà un monde créatif à soi en arrivant, un bagage de compositeur, des idées, et être autant dans une démarche d'échanges et d'ouverture à l'autre que d'apprentissage pour soi. Les cours, en particulier ceux sur la physique du son, modifient et étendent ma vision de l'écriture instrumentale. Par exemple, mon travail sur le logiciel Modalys (un environnement permettant de créer des instruments de synthèse) m'oblige à m'interroger sur les notions de tension, de pression, d'énergie du frottement, de rapidité du souffle etc. C'est absolument passionnant pour moi car c'est une façon d'aller encore plus loin dans la recherche de contrôle de l'instrument. ■

Nicolas Crosse © Luc Hossepied
Francesca Verunelli © Jean Radel
Fanny Vicens © Thierry De Mey
Clara Olivares © Jean-Baptiste Pellerin

1993 à 2001

Marie-Hélène Serra, directrice de la Pédagogie

50 représentations publiques des créations du Coursus dans le cadre de la saison musicale de l'Ircam

45 créations artistiques Coursus 2 (entre 2007 et 2016)

50 nationalités représentées Australie, Allemagne, Argentine, Autriche, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Chine, Chypre, Colombie, Corée du sud, Croatie, Danemark, Espagne, États-Unis, Finlande, France, Grèce, Inde, Iran, Irlande, Israël, Italie, Japon, Lettonie, Lituanie, Macédoine, Mexique, Norvège, Pays-Bas, Pérou, Pologne, Porto Rico, Portugal, République tchèque, Roumanie, Royaume-Uni, Russie, Salvador, Serbie, Singapour, Suède, Suisse, Tadjikistan, Taiwan, Turquie, Ukraine

« Donner corps à une véritable transdisciplinarité entre musique et sciences »

Les pièces pour instrument solo et électronique sont privilégiées afin de se consacrer davantage aux différentes facettes de la création avec ordinateur.

Nouvelles ressources pédagogiques : documentation des œuvres mixtes, outils MIDI simplifiés... Compositeurs associés : **Tristan Murail** (1993-1997), **Philippe Hurel** (1997-2001)

Passer ton Cursus d'abord ! Remettre les enseignements sur le métier, encore et encore

Au fil des années, les innovations technologiques se sont succédées, ainsi que leur accessibilité, en même temps que les profils des compositrices et compositeurs ont évolué. Les enseignements du Cursus ont épousé ces mutations.

La technologie : une donnée de départ

« Dans les années 1990, se souvient Mikhaïl Malt, réalisateur en informatique musicale chargé d'enseignement au Cursus (RimCe) depuis le début, on demandait aux compositeurs : « Qui a déjà utilisé un ordinateur ? ». Aujourd'hui, on leur demande : « Qui n'a pas de tablette ? » La majorité d'entre eux est née dans les années 1990 et la technologie est devenue une donnée avec laquelle ils sont nés. »
« Ils ont souvent plus d'expérience avec l'électronique qu'auparavant, renchérit son collègue Jean Lochard, puisque des logiciels comme Max sont enseignés dans certains conservatoires et universités dans le monde – souvent par d'anciens compositeurs du Cursus, d'ailleurs. »
Ce surcroît d'expérience à l'entrée ne doit toutefois pas étonner, quand on sait que les modes de sélection des compositeurs ont été revus également : désormais, tout dossier de candidature doit contenir une œuvre avec électronique. « On essaie aussi de favoriser des personnes avec une expérience pluridisciplinaire, ajoute Jean Lochard, mais la qualité artistique n'est pas toujours au rendez-vous... »

Résultat : point d'émerveillement !

Si on devait dégager une tendance, les deux hommes s'accordent sur le fait que la technologie ne suscite plus le même émerveillement qu'auparavant, et que les jeunes compositeurs d'aujourd'hui l'abordent avec une posture d'utilisateur, plus instinctive et moins instrumentale, privilégiant les textures et les ambiances.
« Je suis assez intrigué par la diminution que je constate de l'attrait pour la technique, dit Mikhaïl Malt : la composition assistée par ordinateur, par exemple, intéresse de moins en moins de compositeurs. La technologie est par essence une lutherie modulable et modelable à l'image du créateur, et je trouve dommage que ces compositeurs se ferment les portes d'un monde susceptible de démultiplier leur potentiel artistique... Pour paraphraser Seymour Papert, utiliser la technologie créée par quelqu'un d'autre, c'est comme

rêver le rêve d'un autre. Il est important de connaître ses outils de manière approfondie, afin d'aller au-delà de l'affordance qu'ils proposent... Cela se ressent du reste dans les esthétiques. »

Le Cursus, là encore, a son rôle à jouer.

Le Cursus aujourd'hui

Sur le plan pédagogique, l'année est structurée en deux parties. De septembre à décembre, des séminaires, ateliers et enseignements techniques fondamentaux permettent aux compositrices et compositeurs de déterminer leurs projets. Parmi ces fondamentaux, des cours d'humanités ont été introduits récemment afin d'homogénéiser la disparité des connaissances liées à l'histoire de la musique électroacoustique. La phase projet s'étend ensuite de janvier à avril. Les compositrices et compositeurs se spécialisent dans les domaines de la synthèse, de l'interaction et de la formalisation en fonction de la direction que prend leur projet. Enfin, d'avril à juin, ils composent leurs pièces qui seront restituées dans le cadre du festival ManiFeste. Concernant les enseignements eux-mêmes, la formation s'est faite « plus pratique », dit Jean Lochard. D'un modèle universitaire mêlant cours magistraux et travaux pratiques, le Cursus s'est orienté vers une « pédagogie de projet », selon les termes de Mikhaïl Malt : « L'année est articulée en modules, chacun se terminant par un mini-projet personnel dans le but d'intégrer les apprentissages. »
« Les étudiants réalisent des mini-esquisses qui consolident leurs connaissances et les préparent au projet final, résume Jean Lochard. » ■

Une équipe permanente de 5 RimCe

Simone Conforti, Jean Lochard, Grégoire Lorieux, Mikhaïl Malt, Sébastien Naves

Et avant eux... Alexis Baskind, Xavier Chabot, Elvio Cipollone, Éric Daubresse, Richard Dudas, Emmanuel Jourdan, Tom Mays, Marco Liuni, Françoise Malaisé, Alexander Mihalic, Régis Msallam, Lorenzo Pagliei, Laurent Pottier, Marie-Hélène Serra, Hans Peter Stubbe, Benjamin Thigpen, Hans Tutschku, David Waxmann ont également travaillé au sein de l'équipe pédagogique du Cursus.
Coordination pédagogique Murielle Ducas

2001 à 2005

Andrew Gerzso, directeur de la Pédagogie

« Forger une formation très dense qui touche tous les aspects techniques de la composition avec informatique »

Compositeur associé : Philippe Leroux (2001-2007)

La genèse du Coursus de composition et d'informatique musicale

À la tête du département Pédagogie de l'Ircam de 1989 à 1993, Jean-Baptiste Barrière a porté sur les fonts baptismaux ce Coursus qui deviendra une étape incontournable dans les études des compositeurs et compositrices du monde entier. Il se souvient pour nous.

Dans quelles circonstances est né le Coursus ?

Le Coursus est né dans le contexte général de la refondation de la Pédagogie de l'Ircam, conçue et mise en œuvre quand j'en ai pris la direction en 1989. Il s'agissait alors globalement de proposer une large palette de formations aux différents « publics » de l'Ircam. Ces activités, complétant les cycles de conférences, colloques et symposiums répartis tout au long de l'année constituaient ce qu'on appelait alors le Collège de l'Ircam. J'avais aussi imaginé une formation au multimédia, que nous n'avons pu mettre en œuvre, mais qui s'est néanmoins traduite par la création d'un pôle de compétence dans ce domaine. Le Coursus lui-même s'inscrivait de fait comme la prolongation et le développement du Stage d'été d'informatique musicale créé à la fin des années 1970 par mon prédécesseur, le psycho-acousticien David Wessel, ainsi que de mes expériences d'enseignement dans le cadre de ce stage et dans la classe de composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Quel en était le but ?

L'objectif était d'offrir aux jeunes compositeurs une formation à l'informatique musicale conséquente, plus complète que celles des classes spécialisées des conservatoires et universités. À l'époque, on y apprenait surtout à utiliser des logiciels commerciaux, sans donner accès aux principes sur lesquels ils reposent. Or ce sont des outils le plus souvent fermés, qu'on ne peut modifier ou étendre, ce qui limite l'imagination du compositeur à leurs fonctionnalités restreintes, souvent tributaires de phénomènes de modes. À l'inverse, le Coursus avait pour vocation d'encourager la recherche musicale, en donnant aux compositeurs les connaissances nécessaires à la maîtrise des concepts et des outils, ainsi qu'une expérience pratique approfondie, leur permettant éventuellement par la suite de développer eux-mêmes leurs propres fonctions musicales avec des environnements de programmation graphique ouverts

tels Max ou OpenMusic, voire de participer à la recherche et à l'élaboration d'outils adaptables à leurs besoins musicaux. Il s'agissait aussi de permettre aux compositeurs de tirer le meilleur parti musical de ce que l'Ircam pouvait proposer. De manière plus globale, l'idée était de créer une communauté interdisciplinaire au sein de laquelle un « langage commun » serait susceptible d'éclorre entre compositeurs et scientifiques : le Coursus devait faire parcourir aux compositeurs la « moitié du chemin », et ATIAM faire parcourir aux scientifiques l'autre moitié.

Sous quelle forme le Coursus est-il né ?

La forme initiale procédait d'une période d'enseignements et de travaux pratiques, suivie d'une période de réalisation d'esquisses ou d'une œuvre, présentées la saison suivante en atelier/concert. L'enseignement impliquait la participation de toutes les équipes de recherche de l'Ircam, de contributions complémentaires de chercheurs et scientifiques d'autres institutions, de compositeurs présentant leurs projets passés, en cours ou futurs, ainsi que d'artistes de différentes disciplines détaillant leurs démarches afin d'encourager les collaborations artistiques interdisciplinaires. Pour la réalisation de leurs œuvres, les étudiants étaient suivis, en plus de l'équipe pédagogique, par deux compositeurs choisis pour leurs esthétiques et pratiques très différenciées : Tristan Murail et Brian Ferneyhough. ■

2005 à 2012

Cyril Béros, directeur de la Pédagogie

« S'inscrire dans la réforme de l'enseignement supérieur »

Création d'une équivalence master 1 pour les étudiant.e.s des Conservatoires nationaux supérieurs de musique et des Hautes Écoles de musique. Création du Coursus 2 avec Le Fresnoy : approfondissement d'un projet artistique lors d'une seconde année. Compositeurs associés : **Philippe Leroux** (2001-2007), **Yan Maresz** (2007-2011), **Mauro Lanza** (2011-2013)

2012 à 2017

Andrew Gerzso, directeur de la Pédagogie

« Proposer une palette plus large que la seule composition musicale »

Nouveau partenariat avec l'École supérieure d'art dramatique du TNS. Compositeurs associés : **Mauro Lanza** (2011-2013), **Héctor Parra** (2013-2017)

L'avenir du Cursus

Les destinées du Cursus sont aujourd'hui entre les mains du musicologue Philippe Langlois, d'une part, qui a pris en 2017 la direction du département de la pédagogie de l'Ircam, et de Pierre Jodlowski, compositeur associé à partir de la rentrée 2021, qui, passé lui-même par le Cursus en 1997, en est depuis cette année le compositeur associé.

Pierre Jodlowski (étudiant au Cursus entre 1996 et 1997, compositeur associé au Cursus pour les trois prochaines années) – Interroger la nature des outils

Pour moi, le Cursus était une continuation naturelle de mes études au sein du département SONUS du conservatoire de Lyon, sous la direction de Philippe Manoury. Je tenais énormément à la pratique des outils électroniques et suivre le Cursus, c'était intégrer le saint des saints, un rêve qui continuait d'exister.

Le Cursus a également été un moment charnière du début de ma carrière. D'abord par son immersivité qui permet d'aller au bout des questionnements du rapport à l'électronique : à l'issue du Cursus, soit on poursuit dans cette dynamique, soit on s'en écarte. Pour moi, ça a été une évidence. Ensuite, le Cursus est l'occasion de commencer à se constituer un réseau, entre les condisciples, les compositeurs invités, les interprètes et tous les autres artistes qui fréquentent l'Ircam.

J'en suis d'autant plus conscient aujourd'hui, en tant que compositeur associé au Cursus pour trois ans. Philippe Langlois, directeur de la Pédagogie de l'Ircam, a depuis son arrivée la volonté de questionner la nature et la pertinence des enseignements et modalités du Cursus dans un monde qui change. Qu'est-ce que signifie aujourd'hui l'outil électronique : est-ce un simple moyen d'augmenter l'acoustique ou un outil pour interroger l'espace scénique et développer de nouveaux paradigmes d'écriture ? Ce sont là des questions qui me passionnent depuis vingt ans. D'où mon enthousiasme à venir les partager dans le cadre du Cursus.

Nous sommes par exemple en train de réfléchir à la mise en place d'ateliers et à inviter des artistes d'autres horizons – avant tout pour trouver d'autres paradigmes de création, d'autres temporalités d'écriture au regard des autres disciplines. Je veux ainsi créer des temps de respiration au cours du Cursus, pour ouvrir des brèches dans les savoirs et inciter au partage des compétences.

Philippe Langlois (directeur de la Pédagogie de l'Ircam depuis 2017) – Un Cursus constant en devenir

Quel état des lieux avez-vous fait du Cursus quand vous êtes arrivé à la tête du département Pédagogie de l'Ircam en 2017 ?

On constate, ces dernières années, au moment du concert du Cursus, une standardisation de la pièce pour instrument soliste et électronique. L'écriture instrumentale augmentée et spatialisée, trop limitative, voire décorative, ne constitue pas une direction unique à suivre. La diversité des formes, combinée aux possibilités qu'offre la technologie, ouvre à des espaces de création bien plus vastes.



Depuis 2017

Philippe Langlois, directeur de la Pédagogie

« Ouvrir le Cursus vers d'autres formes »

Nouvel enseignement en lien avec l'image, la danse, la poésie

Nouveau partenariat avec la Cité internationale des arts, l'Académie – HEAR à Strasbourg, Le CNSM de Lyon, le PSPBB.

Création de la chaire « Supersonique » avec l'École des Beaux-Arts de Paris.

Compositeurs associés : Thierry De Mey (2017-2021), Pierre Jodlowski (2021-2024)



Quelle est votre vision pour l'avenir du Coursus ?

Depuis mon arrivée, ainsi que celle de Thierry De Mey en tant que compositeur associé au Coursus en 2017, un renouvellement s'est naturellement opéré vers une pluralité des formes, en s'ouvrant notamment à l'image et à la danse. Nous avons également cherché à renouer le lien distendu entre musique et poésie contemporaine. Les compositeurs et compositrices ont la possibilité de travailler à partir de textes originaux écrits par plusieurs poètes vivants. La nouveauté cette année est notre participation avec l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris à la création d'une chaire « Supersonique : exposer, monter, habiter le son » pour permettre un travail collaboratif entre les étudiants des Beaux-Arts, des anciens du Coursus et des nouveaux qui souhaitent se confronter à la forme de l'installation.

Surtout, nous souhaitons replacer au premier plan l'écriture de l'électronique, de la synthèse, y compris à travers la question de sa notation, l'interaction et le mapping de données, la modélisation physique d'instruments, la composition assistée par ordinateur. Il s'agit aussi d'amener les compositeurs à découvrir des domaines

de recherche telle que l'intelligence artificielle, au voisinage des arts contemporains, du texte, de l'image, de la danse ou de l'installation. L'arrivée de Pierre Jodlowski en tant que compositeur associé devrait permettre de donner un nouvel élan et de conforter ces nouvelles orientations. ■

700 heures de formation annuelle

Une formation intensive sur les logiciels appliqués à la composition musicale : Max, OpenMusic, Spat~, Max For Live, TS2, Modalys, Audiosculpt, Antescofo...

Un réseau de partenaires Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Haute École de musique de Genève, Académie supérieure de musique de Strasbourg – HEAR, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt, Cité internationale des arts, École des Beaux-Arts de Paris

Des partenaires privilégiés pour l'interprétation des créations du Coursus l'Ensemble intercontemporain, Court-circuit, les étudiant.e.s instrumentistes du Cnsmdp (élèves du diplôme d'artiste-interprète et classes de Claude Delangle et Gérard Buquet, notamment)

Cameron Crozman (violoncelle),
Noé Ferey (danse)
© Quentin Chevrier

Concert du Coursus, répétition
dans la Grande salle du Centre
Pompidou (2020) © Thierry De Mey

350 compositeurs et compositrices formé-e-s depuis 30 ans

1990-1991

Fabio Cifariello Ciardi
 Christophe De Coudenhove
 Atsuhiko Gondai
 José Manuel Lopez
 Ricardo Nilini
 Fausto Romitelli
 François Rose
 Yi Xu

1991-1992

Florence Baschet
 Pierre Charvet
 John-Charles Cohen
 Stéphane De Gérando
 Elena Gantchikova
 Hacène Larbi
 Keith Lee
 Karen Tanaka
 Roderick Watkins

1992-1993

François Evans
 Joshua Fineberg
 Stefano Gervasoni
 Thomas Hummel
 Frédérick Martin
 Christine Mennesson
 Franck Pecquet
 Pedro Rocha
 Manuel Rocha Iturbide
 Hao-Fu Zhang

1993-1994

Georg Bönn
 Edmund Campion
 Yan Marez
 Mario Marcelo Mary
 Isabel Mundry
 Lionel Polard
 Art-Oliver Simon
 Gilles Sivilotto
 Hans-Peter Stubbe-
 Teglbjaerg
 Giovanni Verando
 Miao-Wen Wang

1994-1995

Jacopo Baboni Schilingi
 Gad Barnea
 Jun Fu
 Josh Levine
 Octavio Lopez
 Brice Pauset
 Bernfried Präve
 Hans Tutschku

1995-1996

Eliane Aberdam
 Olivier Beaufiles
 Sandeep Bhagwati
 Rodrigo Cicchelli Velloso
 Göran Gamstorp
 Giuseppe Gavazza
 Suguru Goto
 Andreas Rodler Dit Sha
 Michaël Talma-Sutt
 Joseba Torre
 Alla Zahaikevtych

1996-1997

Roland Auzet
 Daniel Augusto D'adamo
 Xavier Dayer
 Frederik Hedelin
 Pierre Jodlowski
 Alexandros Markeas
 Patricia Elizabeth Martinez
 Misato Mochizuki
 Marco-Antonio Perez-
 Ramirez
 Lucia Ronchetti
 Paul Steenhuisen

1997-1998

Joyce Bee Tuan Koh
 Francesco Boschetto
 Andrea Cera
 Carlo Forlivesi
 Per Martensson
 François Narboni
 Örjan Sandred
 François Sarhan
 Jan Van De Putte
 Harold Vasquez Castaneda

1998-1999

Pedro Amaral
 Benjamin De La Fuente
 Rolands Kronlaks
 Mauro Lanza
 Permagus Lindborg
 Bruno Mantovani
 Leon Milo
 Ketty Nez
 Juan Ortiz De Zarate
 Oscar Strassnoy
 Frédéric Verrières

1999-2000

Vykintas Baltakas-
 Bieliauska
 Arnulf Herrmann
 (auditeur libre)
 Shintaro Imai
 Juha T. Koskinen
 Frédéric Pattar
 Joakim Sandgren
 Athanasia Tzanou
 Juan Felipe Waller
 Sue Ya Wang
 Emmanuel Witzthum
 Keiko Yamanaka

2000-2001

Christophe Bertrand
 Frédéric Kahn
 Seungyon-Seny Lee
 Paola Livorsi
 Kumiko Omura
 Oliver Schneller
 Stephanie Schweiger
 Rogelio Sosa
 Georgia Spiropoulos
 Johan Tallgren
 Gérard Buquet (auditeur
 libre)

2001-2002

Luca Antignani
 Franck Bedrossian
 Jiyoun Choi
 Jérôme Combier
 Francesco Filidei
 Miyuki Ito
 Farangis Nurulla-Khoja
 Chañaral Ortega-Miranda
 Riikka Talvitie
 Jongwoo Yim

2002-2003

Alastair Bannerman
 Geoffroy Drouin
 Arturo Fuentes Avila
 Jean-François Laporte
 Alexandre Lunsqui
 Jesper Nordin
 Hector Parra I Esteve
 Jummei Suzuki
 Leilei Tian

2003-2004

Noriko Baba
 Alain Berlaud
 Oscar Bianchi
 Evdokija Danajloska
 Juan José Eslava
 Pär Frid
 Mei-Fang Lin
 Juan Manuel Marrero
 Valerio Sannicandro
 Laurent Torrès

2004-2005

Patricia Alessandrini
 Alejandro Castaños
 Juan Cristobal Cerrillo
 Malika Kishino
 Sascha Lino Lemke
 Vassos Nicolaou
 Sun-Young Pahg
 Luis-Fernando Rizo-Salom
 Claire-Mélanie Sinnhuber
 Christopher Tonkin

2005-2006

Sam Britton
 Raphaël Cendo
 Elvio Cipollone
 José Miguel Fernandez
 Jung Eun Han
 Takuya Imahori
 Basak Dilara Özdemir
 Lorenzo Pagliei
 Sebastian Rivas
 Tolga Tüzün
 Lara Morciano
 (auditrice libre)

2006-2007

David Christian Coll
 José Ignacio Estrada Torio
 Man Fang
 Matteo Franceschini
 David Hudry
 Piet Johan Meyer
 Roque Rivas
 Yann Robin
 Marco Antonio Suarez
 Cifuentes

2007-2008

David Adamczyk
 Savannah Agger
 Daniele Bravi
 Stefano Bulfon
 Paola Calderone
 Hyun-Hwa Cho
 Paul Clift
 Aaron Einbond
 Alireza Farhang
 Fernando Fiszbein
 Sébastien Gaxie
 Chelsea Leventhal
 Marco Momi
 Oliver Rappoport
 Kenji Sakai
 Fernando Villanueva
 Carretero

2008-2009

Andrea Agostini
 Oscar Carmona
 Ann Cleare
 Heather Frasch
 Ashley Fure
 Fernando Garneró
 Daniele Ghisi
 Raffaele Grimaldi
 Stefan Keller
 Bruno Ruviano
 Jorge Sancho
 Christopher Trapani
 Eneko Vadillo
 Francesca Verunelli
 Filippo Zapponi

2009-2010

Mathieu Bonilla
 Maurilio Cacciatore
 Santiago Diez-Fischer
 Mila Djordjevic
 Aurélio Edler Copes
 Marc Garcia Vitoria
 Marta Gentilucci
 Francisco Huguet
 Eric Maestri
 Nicolas Mondon
 Oriol Saladrigues
 Andrea Sarto
 Sachi Tanihara
 Nicolas Tzortzis
 Yumiko Yokoi

2010-2011

Giovanni Bertelli
 Pasquale Corrado
 Aurélien Dumont
 Daniel Figols-Cuevas
 Zeynep Gedizlioglu
 Rune Glerup
 Clara Iannotta
 Tomas Koljatic
 Wataru Miyakawa
 Simone Movio
 Octavi Rumbau Masgrau
 Hyang-Sook Song
 Rodrigo Tascon
 Vincent Trollet
 Minjung Woo

2011-2012

Samuel Andreyev
 Juan Arroyo
 Tatiana Catanzaro
 Maxime Chandelier
 Laurent Durrupt
 Elvira Garifzyanova
 Heera Kim
 Adam Maor
 Keita Matsumiya
 Vittorio Montalti
 Diana Soh
 Marcin Stanczyk
 Lisa Streich
 Chris Swithbank
 Ying Wang

2012-2013

German Alonso
 Javier Elipe Gimeno
 Pablo Galaz
 Nuria Gimenez
 Sampo Haapamaki
 Juan Camilo Hernandez
 Geof Holbrook
 Maija Hynninen
 Antonio Juan-Marcos
 Sua Seo
 Pierre Stordeur
 Blaise Ubaldini
 Gabriele Vanoni
 Davor Vincze

2013-2014

Francisco Alvarado
 Violeta Cruz
 Carlos De Castellarnau
 Mayu Hirano
 Seongmi Kim
 Andrea Mancianti
 Ye Shen
 Januibe Tejera De Miranda
 Fredy Vallejos
 Julien Vincenot

2014-2015

Preston Beebe
 Jonathan Bell
 Daniel Cabanzo
 Remmy Canedo
 Caspar De Gelmini
 Frédéric Le Bel
 Aurélien Marion-Gallois
 Emanuele Palumbo
 Dionysios Papanicolaou
 Alessandro Ratoci
 Naoki Sakata

2015-2016

Ariadna Alsina Tarres
 Huihui Cheng
 Sina Fallahzadeh
 Torsten Herrmann
 Kevin Juillerat
 Giulia Lorusso
 Juan De Dios Magdaleno
 Fernando Munizaga
 Didier Rotella
 Loïc Sylvestre

2016-2017

Birke Bertelsmeier
 Dahae Boo
 Gonzalo Bustos
 Chia-Hui Chen
 Lanqing Ding
 Sivan Eldar
 Denis Fargeton
 Siting Jiang
 Hiromichi Kitazume
 Javier Muñoz

2017-2018

Daniel Alvarado Bonilla
 Maurizio Azzan
 Tom Berton
 Stylianos Dimou
 Tak Cheung Hui
 Luciano Leite Barbosa
 Bertrand Plé
 Luis Quintana
 Shihong Ren
 Scott Rubin

2018-2019

Florent Caron-Darras
 Mathieu Corajod
 William Dougherty
 Louis Goldford
 Konstantin Heuer
 William Kuo
 Jialin Liu
 Sergio Nuñez Meneses
 Adrien Trybucki
 Francisco Uberto

2019-2020

Sofia Avramidou
 Oren Boneh
 Kayla Cashetta
 Fernando Manassero
 Maxime Mantovani
 Paul Ramage
 Justina Repečkaite
 Ko Sahara
 Claudia-Jane Scroccaro
 Antonio Tules

2020-2021

Didem Coskunseven
 Damian Gorandi
 Matteo Gualandi
 Jug Marković
 Megumi Okuda
 Clara Olivares
 Alexandru Sima
 Yang Song
 Jon Yu

Électronique



Raster: la trame et le son

par François-Xavier Féron, musicologue (CNRS-STMS)

Il y a vingt-cinq ans, Frank Bretschneider et Olaf Bender fondaient rastermusic, un label indépendant de musique électronique qui se lia avec les éditions noton.archiv für ton und nichtton de Carsten Nicolai. Les deux entités fusionnèrent en 1999 pour donner naissance à raster-noton, une plateforme artistique ayant marqué à jamais les esprits grâce à ses investigations sonores et visuelles. Renommée en 2017 raster-media et dirigée par Bender seul, cette plateforme cultive son identité et continue de surprendre. Retour sur l'histoire d'un mythe fêtant un quart de siècle de créativité radicale.

Frank Bretschneider (né en 1956), Carsten Nicolai (né en 1965) et Olaf Bender (né en 1968) ont tous trois grandi à Karl-Marx-Stadt, une petite ville d'Allemagne de l'Est qui a retrouvé son nom d'origine – Chemnitz – suite à la réunification. L'accès à l'information y était limité et les manifestations artistiques rares. Ce contexte socio-culturel les a rendus tous trois méfiants envers *l'establishment* et tout ce qui a trait au divertissement. Jouissant d'une relative ignorance et portés par un esprit libertaire, ces trois autodidactes unirent leurs forces pour bâtir un label dont l'esthétique résolument minimaliste et expérimentale contribua grandement à sa notoriété dans le paysage protéiforme des musiques électroniques. « Nous avons été guidés par notre curiosité et nos propres règles, souligne Nicolai. Qui sait ? Si nous avions été plus familiers avec l'œuvre de Stockhausen, Pierre Schaeffer et Can, nous n'aurions sûrement pas expérimenté autant et serions partis dans d'autres directions. En ce sens, notre manque de connaissances a aussi été une bénédiction ¹. »

L'histoire de raster remonte au milieu des années 1980, lorsque Bretschneider crée le label KlangFarBe pour auto-éditer ses premières expérimentations électroacoustiques et forme le groupe AG Geige avec Torsten Eckhardt, Jan et Ina Kummer. Dadaïste, transdisciplinaire et cultivant l'art du *Do It Yourself*, voilà comment AG Geige s'impose dans la culture underground de l'Allemagne de l'Est. Ce collectif de musiciens amateurs et passionnés se produit sur scène en costume surréaliste ; les voix se mêlent aux sonorités futuristes des synthétiseurs, des échantillonneurs, des guitares électriques, puis, plus tard, des ordinateurs ; la projection de films expérimentaux en 16 mm confère à leurs spectacles une dimension multimédia peu courante à cette époque. Bender assiste aux représentations dans un premier temps, puis intègre le groupe en 1988, alors qu'il n'avait jamais pensé faire

un jour de la musique. Sollicité entre autres pour la création des flyers et des posters, il apprend les bases du design graphique. Après la dissolution du groupe en 1993, il travaille un temps dans le magasin de disques KIOX ouvert par Jan Kummer ainsi que pour Indigo, un important distributeur de musique. Bretschneider, quant à lui, façonne au fil de ces années un studio de qualité professionnelle.

Depuis la réunification, l'Allemagne est devenue le chantre de la culture techno et les labels indépendants prolifèrent un peu partout dans le monde, jouissant d'un réseau de distribution international. Avec l'appui financier de Michael Kummer, Bretschneider et Bender se lancent dans l'aventure et fondent rastermusic, un label indépendant dirigé par des artistes – et non des managers – ayant un contrôle absolu sur l'ensemble des étapes de production. Les premiers albums paraissent au début de l'année 1996 : d'abord un vinyle du duo allemand Kyborg, puis un CD de Bretschneider sous son pseudo Komet et un CD de Nicolai sous son pseudo Noto. « Lorsque nous avons fondé rastermusic en 1996, se souvient Bender, notre principal objectif était l'auto-détermination artistique. Depuis quelques années, il était possible techniquement de maîtriser toutes les étapes de production d'un enregistrement depuis chez soi. Au même moment, nos expéditions musicales à Cologne nous ont vraiment encouragés à prendre part à un nouveau mouvement – un mouvement qui produisait et consommait de la musique en s'affranchissant des structures de production et commercialisation habituelles de l'industrie musicale et qui organisait ses propres événements pour présenter au public cette musique ¹. »

m f 2
a e 0
n s 2
i t 1
- e

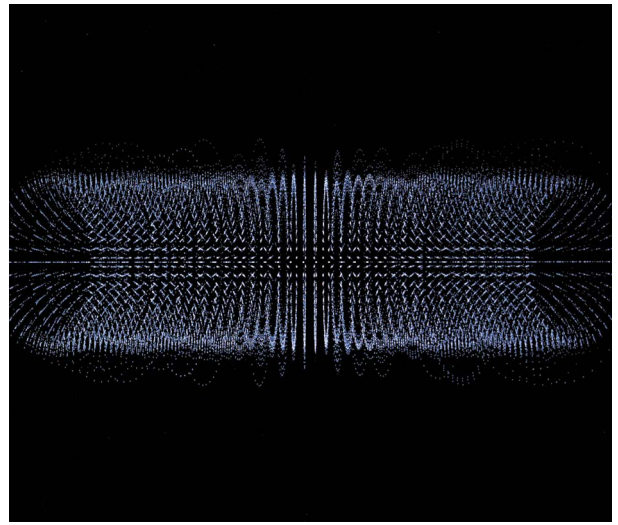
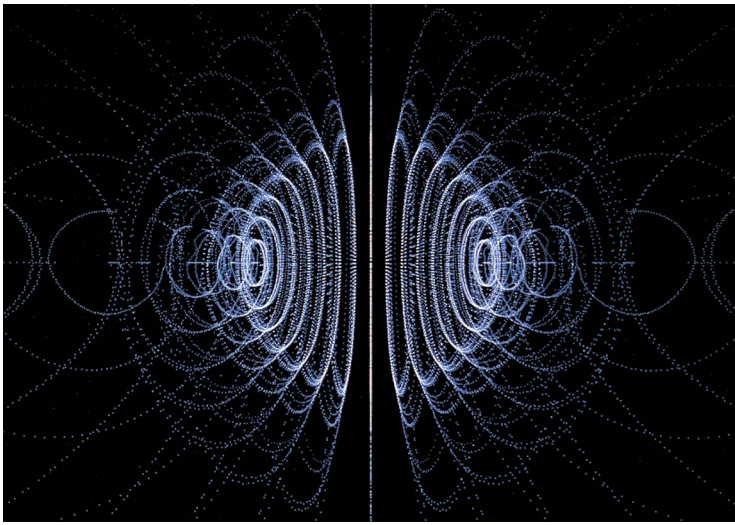
De son côté, Carsten Nicolai qui venait du monde des arts visuels et qui dirigea un temps à Chemnitz un espace interdisciplinaire faisant office de salle d'exposition, de concert, de théâtre, de cinéma... y établit en 1994 les éditions noton.archiv für ton und nichtton pour publier ses projets artistiques hautement conceptuels.

« J'ai vécu une sorte de crise avec l'art visuel, explique-t-il, et j'ai commencé à faire des expérimentations avec des oscillateurs que j'ai trouvés dans les poubelles de l'université de notre ville. [...] J'ai utilisé votre vieille table de mixage, la première de AG Geige, rappelle-t-il à ses deux acolytes. C'était là mes premières expériences. [...] Mais à cette époque, je ne cherchais pas à faire de la musique, je m'intéressais à la perception du son². » À l'instar d'Alvin Lucier qu'il découvrira plus tard, Nicolai s'intéresse au son comme phénomène vibratoire et s'évertue à sonder les mécanismes de la perception humaine, scrutant les zones liminales entre arts sonores, arts visuels et recherches scientifiques. En 1996, il se rend

dans le studio de rastermusic et fait appel à l'expertise de Breitschneider pour l'édition du CD accompagnant l'ouvrage *Nerv + Spin* signé sous son pseudonyme Noto qui se muera quelques années plus tard en Alva Noto. *Spin* est le premier album coédité par rastermusic et noton.archiv für ton und nichtton ; une dizaine d'autres suivront avant la fusion des deux entités. À ses débuts, rastermusic se concentre de son côté sur la production d'albums qu'on pourrait qualifier à la va-vite de techno minimaliste et qui forme aujourd'hui la *raster series*. Nicolai, quant à lui, introduit des projets beaucoup plus conceptuels et abstraits qu'il décline à travers une *clear series* dont le design épuré fait appel à des pochettes totalement transparentes sur lesquelles est apposé un unique sticker translucide indiquant les crédits. En 1999, le triumvirat de Chemnitz lance la très ambitieuse série *20' to 2000* qui ne pouvait être portée séparément par l'un ou l'autre et qui vint ainsi sceller l'acte de naissance officielle de raster-noton.archiv für ton und nichtton.

Pixel, set your center between your parts in order to (r-n 076, 2006), un album issu de l'octavo series © raster-noton. source book 1, 2016





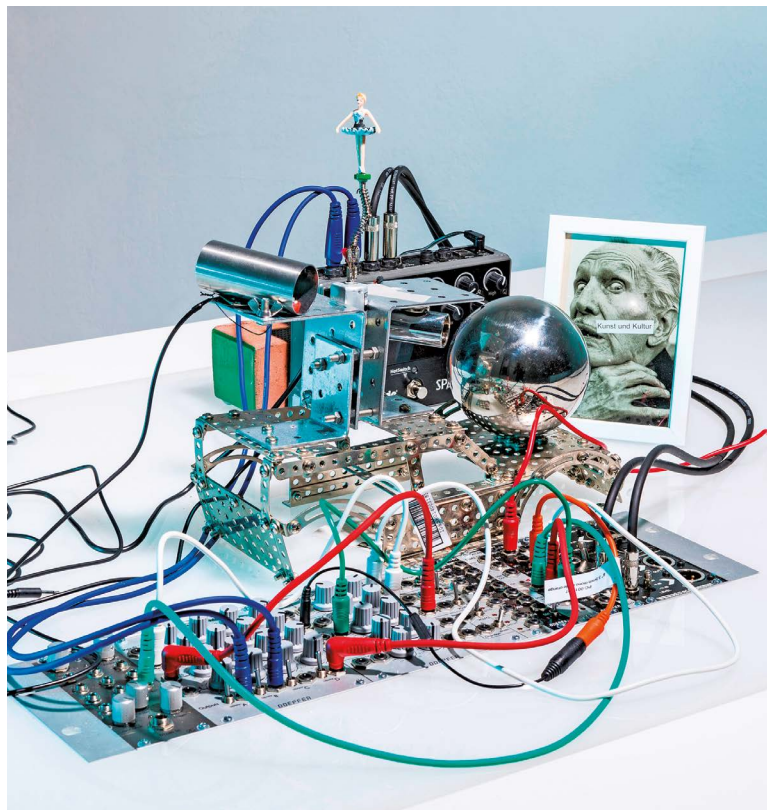
EXP (r-n 108, 2010), une œuvre multimédia de Frank Bretschneider explorant l'idée que les beaux-arts doivent atteindre la pureté abstraite de la musique © raster-noton, 2010

Conçue à la manière d'un magazine, avec une sortie par mois tout au long de l'année 1999, cette série met à l'honneur douze artistes, chacun produisant vingt minutes de musique originale annonçant l'entrée dans le nouveau millénaire. Les trois cofondateurs du label signent chacun un album sous leur pseudo respectif de l'époque, Komet, Noto et Byetone. À leurs côtés prennent place Ilpo Väisänen et Mika Vainio du duo Pan-Sonic, CoH, Ryoji Ikeda, Senking, Thomas Brinkmann, Scanner, Wolfgang Voigt et ELpH. Chaque CD est présenté dans un boîtier translucide en forme de coquillage avec, dessus, uniquement la mention *20' to 2000* suivie de douze minuscules points guidant vers un objet aux surfaces étranges dont on ne peut distinguer l'intérieur de l'extérieur. Ce logo n'est autre que la bouteille de Klein qui, à l'instar du ruban de Moebius, est une invitation vers l'infini. Grâce à un dispositif magnétique, cette collection de CDs se transforme en un objet exceptionnel qui figure d'ailleurs aujourd'hui dans les collections du MoMA à New York et du Centre Pompidou à Paris. Récompensé d'un Golden Nica lors du concours Ars Electronica dédié aux arts numériques, la série *20' to 2000* claque comme un manifeste pour la musique et le design du nouveau millénaire, un plaidoyer pour le glitch, avant que cette esthétique des artefacts digitaux, ne soit davantage popularisée grâce aux compilations intitulées *Clicks & Cuts* que lancera l'année suivante le label Mille Plateaux.

En peu de temps, raster-noton s'impose comme une référence incontournable dans le domaine de l'*electronica* et de l'*Intelligent Dance Music* (IDM), s'inscrivant dans le sillage des labels Touch (créé à Londres en 1982), Warp (Sheffield, 1989), Sähkö Recordings (Turku, 1993), Mille Plateaux (Francfort, 1993), Mego (Vienne, 1994)... L'entraide est de mise entre ces labels indépendants qui défendent des musiques de niche tournées vers des expérimentations aux antipodes de la culture

du *clubbing* et des *rave-parties*. Selon les projets et les rencontres, un même artiste oscille ainsi entre plusieurs labels et cela vaut d'ailleurs pour les cofondateurs de raster-noton. Construire et respecter une identité est essentiel à leurs yeux. « Lorsque nous avons fondé le label, se souvient Bender, nous avons eu une discussion. Nous nous sommes demandés : mais qui sommes-nous ? [...] Assez vite, nous étions d'accord pour ne pas renier nos origines est-allemande. Et cela signifie en gros que nous sommes quelque peu rigides et que nous ne voulons pas avoir de références anglo-américaines. Il était hors de question de recourir à des titres fantaisistes en anglais. Dans le doute, l'abstraction et la neutralité ont toujours pris le dessus sur l'émotionnel. Cela valait aussi bien pour la musique que pour les titres des morceaux et les illustrations des pochettes. Puis, au fil du temps, nous sommes devenus des maîtres de la réduction et de l'omission¹. »

La dimension visuelle a toujours fait partie de l'ADN du label. Un raster désigne, en infographie, la trame dont chaque cellule représente un pixel. Quant à noton.archiv für ton und nichtton, si l'austérité de ce nom ne colle guère aux canons du marketing, il en dit beaucoup sur les orientations et les intentions du label. Noton, voilà un palindrome minimaliste bien choisi jouant sur l'ambiguïté linguistique. En allemand, il indique explicitement l'absence de notes de musique. En anglais (« Not on »), il stipule que ce que vous découvrirez ici, eh bien vous ne le trouverez pas ailleurs ! Le mot archive quant à lui sous-tend une volonté de catalogage et de préservation. Enfin, Nicolai affiche son tropisme pour le « son » et le « non son », soulignant à la fois son intérêt pour la matière sonore, qu'elle soit musicale ou pas (sons purs, bruits, impulsions et toutes sortes d'artefacts et erreurs numériques), et pour le reste, qu'il relève du design graphique, de l'architecture et de toutes formes de pratiques issues des arts visuels.



L'installation *Electro mechanical pirouette* conçue par Dasha Rush dans le cadre du projet raster.labor, CTM festival 2019, Berlin © Tommaso Relevant

Le label a toujours œuvré à l'organisation d'événements collectifs dans des galeries et des expositions d'art contemporain, des centres de recherche artistique pluridisciplinaire, des écoles de design... En tant que plateforme hybride, il ne se concentre pas uniquement sur la confection d'albums mais réalise aussi des installations sonores (white circle, raster.labor...), organise des expositions et des concerts, notamment à travers son festival annuel « electric campfire », dispense des enseignements sous forme de workshops ou masterclass, publie des magazines et des livres d'art traitant des rapports entre son et image (*oacis – optics acoustics calculated in seconds* en 2000, *audio visual spaces* en 2005, *notations archiv 1* (graphics) en 2006, *aiff-tiff* en 2009...). À l'occasion du centième anniversaire du Bauhaus en 2019, raster s'installe pour un temps dans l'université et le musée du Bauhaus à Weimar et se produit sur l'espace scénique imaginé au début du xx^e siècle par Adolphe Appia et Alexander von Salzmann qui a été reconstruit à Hellerau (Dresde) dans le cadre du festival « Appia stage reloaded ».

Ascètes du son et de l'image, les cofondateurs du label font preuve d'un perfectionnisme exacerbé dans la manière de présenter au public ses créations. Biberonnés au Bauhaus et cultivant l'héritage de Factory Records – créé en 1978 à Manchester avec Peter Saville en charge du design graphique – ils attachent une importance capitale

au design des albums présentés sous moult formats (CD, CD-Rom, vinyle, cartes SD), des livres, des posters, des flyers, des T-shirt... Comme le faisait Factory Records, chaque production fait l'objet d'un strict inventaire qui, à l'occasion des vingt ans du label, donna lieu à un premier *Sourcebook*, un catalogue dont la brochure scellée à l'aide de vis autorise l'ajout de nouveaux feuillets dans le futur. Le design graphique est donc aussi important que le contenu musical. Il suit les préceptes du Bauhaus et du typographe Jan Tschichold, se caractérisant par un style épuré, bannissant les fioritures et les ornements (y compris les lettres capitales) et privilégiant la pureté des formes. « Beaucoup d'éléments chez raster-noton se réfèrent typographiquement à l'esthétique de la RDA, rappelle Nicolai. Pour avoir une couverture parfaite, il nous suffisait de dénicher un de nos vieux cahiers d'exercices scolaires. Contrairement à nous, Peter Saville avait eu le choix entre Tschichold, Malevich et tous les autres. Le quotidien, pour nous, c'était le Bauhaus. [...] Nous nous sommes inspirés de tous ces objets pendant longtemps sans même en être conscients ; c'était en quelque sorte inscrit dans notre ADN. Une part de notre identité repose clairement sur le design !. »

Après la parution de la série *20' to 2000* hautement conceptuelle tant d'un point de vue graphique que sonore, le label, soucieux de ne pas s'enfermer dans un genre, décide de sonder d'autres voies musicales. Ilpo Väisänen se voit confier en 2001 la série Kangaroo à travers laquelle il revisite l'héritage du dub. Puis en 2002 débute la collaboration entre Alva Noto et Ryūichi Sakamoto qui insuffle un nouvel élan au label en touchant un plus large public. Dorénavant les sources acoustiques viennent se mêler aux sonorités digitales. Mais les séries réunissant différents artistes autour d'une idée et répondant à un design spécifique ne sont pas pour autant abandonnées. Après *raster series*, *clear series* et *20' to 2000*, d'autres collections collectives voient le jour – *clear series*, *static series*, *raster-post*, *raster octavo*, *unun series* et *raster codices* – parallèlement à celles conçues pour des projets individuels de Nicolai – *virus series*, *transall series*, *xerrox*. Une nouvelle page se tourne en 2017 ; raster-noton qui était codirigé par Nicolai et Bender depuis le début des années 2000 se scinde, Nicolai s'occupant de l'intégralité de son catalogue édité dorénavant par le label noton et Bender dirigeant la compagnie raster-media au sein de laquelle le label raster poursuit son évolution. Hier, Alva Noto, Ryoji Ikeda, Kangding Ray, CoH, Senking, Pixel... aujourd'hui, Robert Lippock, Atom™, Kyoka, Dasha Rush, Mieko Suzuki, Grischa Lichtenberger, Island people, Franck Vigroux, *Il quadro di troisi*... raster cultive son héritage, conservant une ligne esthétique forte, privilégiant la qualité à la quantité et créant la surprise, notamment avec l'entrée en jeu de productions plus « pop ». Chaque album demeure en soi un objet de toute beauté à collectionner, chaque concert, une expérience musicale et visuelle à ne pas manquer. ■



Olaf Bender, Frank Bretschneider et Carsten Nicolai à l'intérieur de l'installation « White Circle » conçue à l'occasion du vingtième anniversaire de raster-noton, Halle Am Berghain © Tonje Thielesen

¹ « Preface by Olaf Bender » et « Max Dax in conversation with Carsten Nicolai and Olaf Bender », in raster-noton. source book 1, Chemnitz: raster-noton.archiv für ton und nichtton (r-n 175), 2016.

² « raster-noton : archive for sound and non-sound » [Lisa Blanning in conversation with Frank Bretschneider, Olaf Bender and Carsten Nicolai], Resident advisor magazine [En ligne : <https://ra.co/features/2712>, publié le 18 mai 2016].

Les citations originales en anglais ont été traduites par l'auteur.

Trois questions à Marco Stroppa sur l'électronique de *Poésie pour pouvoir*

par **Nicolas Donin**, musicologue (Ircam-STMS)

Poésie pour pouvoir pour bande et trois groupes orchestraux a été créée le 19 octobre 1958 à Donaueschingen par l'orchestre du Südwestrundfunk sous la direction de Hans Rosbaud et Pierre Boulez. L'œuvre s'inspirait d'un poème d'Henri Michaux, « Je rame », paru au sein d'un livre-objet dont le compositeur a repris le titre général. Ambitieuse et complexe avec sa partie électronique spatialisée (les haut-parleurs étant répartis derrière et autour du public), *Poésie pour pouvoir* n'a pas satisfait le compositeur, qui l'a retirée de son catalogue mais a continué d'explorer, à l'occasion d'autres projets, les questions et les matériaux apparus avec elle. Sa réponse sera, précisément, *Répons* pour ensemble et électronique – conçue un quart de siècle plus tard à l'Ircam dont Boulez est alors directeur.

Avec l'accord des ayants droit, l'Ircam et le Festival de Lucerne se sont associés pour redonner vie, le temps d'un concert, à *Poésie pour pouvoir*. La reconception de la partie électronique, devenue envisageable avec les progrès technologiques du XXI^e siècle, a été confiée à Marco Stroppa et Carlo Laurenzi.

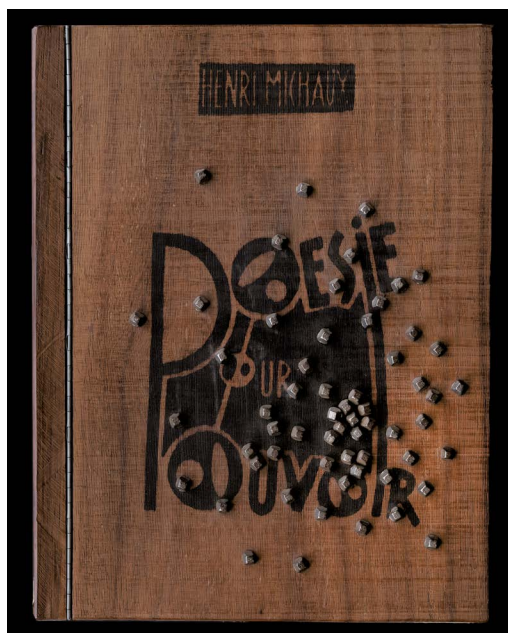
Vous avez accepté de mener à bien, en collaboration avec le réalisateur en informatique musicale (RIM) Carlo Laurenzi, une reconception de la partie électronique de *Poésie pour pouvoir*. Qu'est-ce que qui vous intéresse dans cette aventure, plus d'un demi-siècle après la première audition et la décision de Boulez de retirer l'œuvre de son catalogue ?

Tout d'abord, la nature de ce projet est passionnante et unique. C'est comme si nous retrouvions dans une cave un tableau entreposé depuis 62 ans, attaqué par l'humidité, abîmé par les champignons, partiellement couvert de graffitis. Sa restauration étant inenvisageable, notre tâche est de le reconstituer, sans disposer d'informations précises sur les techniques utilisées. La connaissance sur les outils de l'époque étant lacunaire, nous ne pourrions y parvenir sans une dose substantielle d'imagination. Ce « nous » renvoie à un mode de collaboration particulier qui n'a rien à voir avec le binôme « classique »

d'une production d'œuvre nouvelle en studio associant un compositeur invité et un RIM de l'Ircam. Le compositeur étant absent, Carlo et moi travaillons un peu comme les membres des ateliers d'artistes de la Renaissance (les « botteghe »). Nous possédons un savoir-faire et une maîtrise complémentaires des techniques que nous employons.

Le tableau, en l'occurrence, c'est l'unique enregistrement existant, celui de la création de l'œuvre, réalisé avec un seul microphone placé dans la salle, qui captait en même temps les trois orchestres, l'électronique diffusée autour du public par une vingtaine de haut-parleurs, l'acoustique de la salle et les bruits parasites de l'environnement ! Du fait de la spatialisation, cet enregistrement est particulièrement peu à même de restituer le détail de l'électronique. Une autre de mes motivations tient à l'approche technologique adoptée : nettoyer au mieux l'enregistrement existant (avec iZotope RX) puis, au moyen du filtre « Crayon » d'AudioSculpt, sélectionner à la main les composantes spectrales les plus importantes. Parfois, cela suffit, mais, plus souvent, il faut faire une analyse très fine par la technique dite de *partial tracking* qui permettra de les manipuler symboliquement. Cela s'inscrit en droite ligne dans l'une des principales activités de recherche que j'ai poursuivies à l'Ircam depuis les années 1980, l'« écriture de la synthèse des sons », qui m'a amené à développer un système de traitement

m f 2
a e 0
n s 2
i t 1
- e



symbolique des données de synthèse, désormais intégré dans une librairie de l'environnement OpenMusic nommée OMChroma. En m'engageant dans ce projet, je ne me suis donc pas déguisé en musicologue : j'ai plutôt abordé un problème esthétique (réaliser l'électronique qui sonne le mieux, dans le respect absolu de la volonté du compositeur) avec des outils que je sais pouvoir mettre à son service. Mais je les vois sous un jour inhabituel – ce qui est particulièrement stimulant – puisque cette fois, je ne suis pas « le » compositeur et n'ai pas pour objectif d'inventer une électronique différente.

En composant *Poésie pour pouvoir*, Boulez s'était attaqué à plusieurs défis à la fois : travailler à la répartition spatiale de l'orchestre ; créer une relation organique, ou du moins continue, entre les instruments et la partie électroacoustique ; dans cette dernière, faire voisiner des sons synthétiques et une voix humaine sujette à transformation ; enfin, animer la diffusion de l'électroacoustique en la spatialisant à travers les haut-parleurs. Ces questions étaient alors brûlantes pour l'avant-garde, comme en témoignent les œuvres de Stockhausen de la même période, telles *Gesang der Jünglinge* (utilisation cohérente et spatialisée de sons synthétiques et concrets) ou *Gruppen* (trois orchestres créant une polyphonie spatio-temporelle complexe). Beaucoup d'autres propositions musicales ont prolongé ces premières explorations, qui ont vite pu paraître démodées – y compris à leurs auteurs, comme ce fut le cas ici. C'est encore plus vrai au niveau technique, l'informatique musicale contemporaine ayant bouleversé les pratiques de studio établies dans les années 1950.

Sachant que l'on ne dispose ni des sons ni des outils techniques originaux, quels choix avez-vous été amené à opérer entre ce qui pouvait être conservé tel quel et ce qui devait être repris entièrement ou partiellement ? Deux familles de sons électroniques se perçoivent facilement à l'écoute : des sons de synthèse (parfois créés à partir d'échantillons instrumentaux filtrés et étirés) et une voix traitée récitant le poème « Je rame » d'Henri Michaux. Ces familles sont parfois isolées, parfois mélangées à l'orchestre. Nous reconstruisons les parties de synthèse par *partial tracking* : une grande quantité de courbes de fréquence et d'amplitude est produite (entre plusieurs dizaines et des centaines de milliers par minute), qui vont être manipulées dans un environnement symbolique que nous avons développé pour ce projet et qui est beaucoup plus maniable, puissant et expressif que tout ce qui existe actuellement. Cet environnement est intégré dans OMChroma et couplé au synthétiseur Csound, qui assure la meilleure qualité de resynthèse possible sans limitations de durée ou densité. J'utilise ce genre d'approche depuis longtemps dans mon travail avec l'électronique. Chaque fois que nous trouvons des imperfections, nous essayons de les améliorer. Par exemple, parfois, certaines attaques ne sont pas aussi franches que dans l'original. Nous avons donc programmé un détecteur d'attaques couplé à un excitateur : lorsqu'une attaque flasque est détectée, le système la rend automatiquement plus incisive. Cependant, ce processus ne fonctionne plus lorsque l'électronique est superposée à l'orchestre (qui joue le rôle des graffitis dans ma métaphore initiale). Nous sommes en train de tester, avec l'aide de Juanjo Burred, ancien chercheur de l'équipe Analyse-Synthèse à l'Ircam,

Enfin, l'enregistrement monophonique ne permettant guère de percevoir correctement la spatialisation originale, nous avons, grâce à l'aide d'Angela Ida de Benedictis, consulté les esquisses de Boulez à la Fondation Paul Sacher à Bâle et pris en compte la thèse de doctorat d'Ai Higashikawa sur l'électronique de *Poésie pour pouvoir*, ainsi que les partitions utilisées par les chefs : elles nous donnent des indices, surtout en ce qui concerne la partie vocale, qui était diffusée par un haut-parleur rotatif placé en hauteur au milieu du public. Par rapport à 1958, la technologie de spatialisation et des haut-parleurs a tellement évolué que nous pensons pouvoir proposer une interprétation contemporaine de l'espace original qui soit plus proche des souhaits du compositeur, connaissant la façon dont il les a réalisés ultérieurement – à partir de *Répons*.

Poésie pour pouvoir est l'œuvre où Boulez a poussé le plus loin son travail de la synthèse du son, la seule où une voix est traitée, et celle qui me semble la plus proche des « limites du pays fertile » qu'il pointait dans un texte prophétique de 1956. Certes, la partie électronique n'a pas le niveau d'aboutissement des œuvres électroniques de Stockhausen écrites à la même époque, mais c'est un des tout premiers cas de musique mixte, et la première œuvre où Boulez cherche une fusion à la fois musicale (par les matériaux utilisés), spatiale (par le placement des orchestres et des haut-parleurs) et formelle (par la succession de parties d'électronique seule et avec orchestre) entre le monde de la synthèse, le traitement de la voix et une écriture orchestrale déjà très personnelle. Signe de cette volonté de traiter l'électroacoustique à égalité avec l'univers instrumental que Boulez maîtrisait si bien, *Poésie pour pouvoir* commence et finit avec une partie d'électronique seule.

des méthodes de séparation des sources électroniques et instrumentales à partir des plus récents algorithmes d'apprentissage profond, pour aboutir à des résultats meilleurs que ceux que nous pourrions obtenir par des techniques manuelles. Une fois l'extraction terminée, nous reconstituerons les parties manquantes par règles ou à l'oreille, en complétant les données symboliques avec de nouvelles données.

Malheureusement, cette stratégie ne peut pas être utilisée avec la voix, à cause du rôle sémantique du texte et de la mauvaise qualité de l'enregistrement d'époque. Il a fallu la reconstruire à l'oreille, en demandant à un acteur contemporain (Yann Boudaud) de relire le texte en respectant la diction du récitant d'origine, Michel Bouquet.

Originellement, *Poésie pour pouvoir* est un livre-objet édité par une galerie d'art. Dans les deux poèmes qui s'y trouvent linogravés, il est question de rage et d'exorcisme – d'ailleurs signifiés très concrètement dans la couverture en bois de teck criblée de clous qui avait été réalisée pour une partie du tirage. Même si elle nous parvient atténuée dans l'enregistrement historique, cette force a fasciné Boulez qui l'évoquait encore en 1999 dans un témoignage sur Michaux : « Je garde, malgré l'inaboutissement, pour ne pas dire le ratage de cet essai, un regard privilégié sur ce poème, un des plus forts, des moins restreints qu'il ait écrits. Car l'étrange, voire le précieux, disparaissent, confrontés à la colère, à la menace, à la douleur. L'univers personnel éclate sous la pression de l'événement inopiné et catastrophique. La prudence a disparu. » Votre travail de restauration-reconstitution ravive-t-il votre perception des couleurs et des affects du tableau ?



Après mon arrivée à l'Ircam en juin 1982, initialement, pour un cursus d'informatique musicale de 6 semaines, j'ai suivi tous les séminaires magistraux et les concerts-conférences de Boulez. J'étais fasciné par son esprit foudroyant, sa cohérence et sa musicalité, la profondeur de ses références et l'efficacité des processus combinatoires qu'il maniait à la perfection. Par ailleurs j'avais remarqué la colère qu'il pouvait exprimer, lors d'interviews publiques, contre ce qu'il percevait comme des inerties du système musical qu'il voulait améliorer ou réformer. Que depuis presque un demi-siècle l'Ircam demeure une institution unique au monde montre bien les fabuleuses capacités de bâtisseur dont il a fait preuve.

En me plongeant dans les esquisses, j'ai retrouvé cet esprit multidimensionnel à l'état, disons, pur : le cheminement initial de la pensée que j'avais découverte à l'Ircam apparaissait devant mes yeux avec une force et une assurance remarquable. En effet, le livre-objet fabriqué par Michel Tapié mettant « en espace » deux poèmes de Michaux, et que la chercheuse Lorraine Dumenil définit comme un « hapax », contient un texte terriblement violent et animé d'une véritable rage destructrice, liée à la maladie de sa femme. Ce texte possède une grande force incantatoire, avec d'abondantes anaphores. « Pouvoir » s'y entend dans le sens opératoire d'agir (Michaux rapprochait d'ailleurs

le poète du médecin). On retrouve une forme d'énergie violente dans l'orchestration acérée et pleine d'accents de l'œuvre de Boulez. Et l'aspect incantatoire qui y apparaît reviendra avec force en 1974 dans *Rituel – In memoriam Bruno Maderna*.

La voix récitée n'étant pas toujours compréhensible du fait des traitements électroniques qu'elle subit, *Poésie pour pouvoir* joue avec une présence/absence du texte de Michaux. Parfois les traitements précèdent la voix, parfois elle est réduite à une silhouette expressive et on ne perçoit que l'émotion du récitant. C'est cette présence éphémère, à l'articulation entre l'électronique, la voix traitée et l'orchestre, qui me semble être une des clés de lecture de l'œuvre. ■

Dans le labyrinthe de *Répons*

Un entretien avec Andrew Gerzso

propos recueillis par Frank Madlener

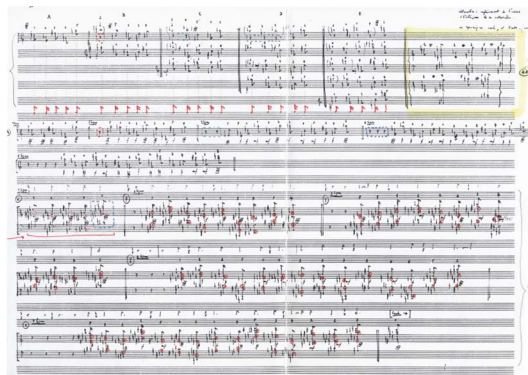
Répons, le grand œuvre de Pierre Boulez réalisé à partir des années 1980, marque un geste fondateur pour la création musicale, pour l'électronique et pour l'Ircam. L'ampleur exceptionnelle de sa genèse ne laisse rien au hasard, ni à l'indécision. Retour sur un chantier grand ouvert, auquel a contribué Andrew Gerzso qui travaillait aux côtés du compositeur, dans les studios et les salles de concert.

Pierre Boulez avait-il en tête l'expérience de *Poésie pour pouvoir* lorsque vous avez amorcé le chantier de *Répons*?

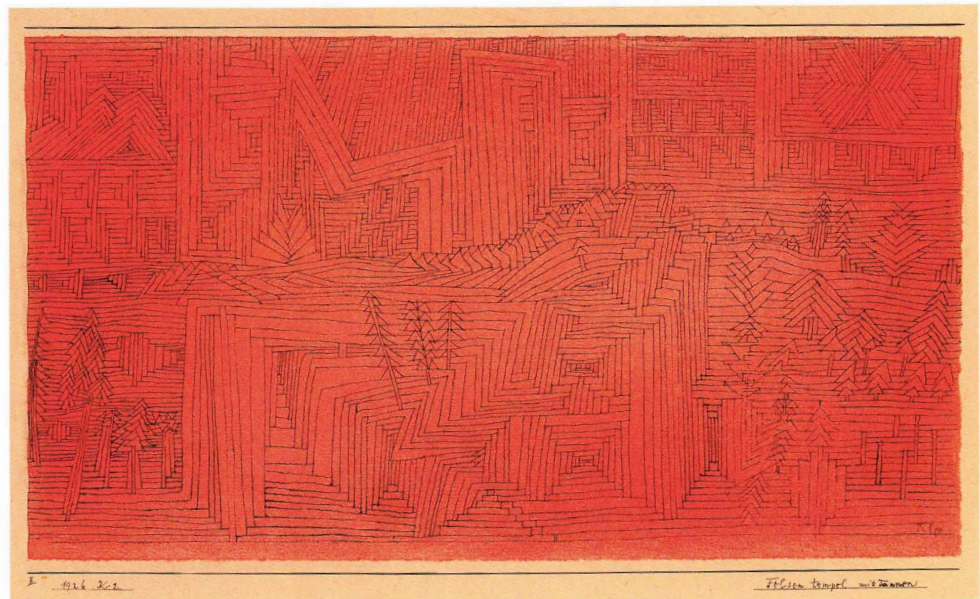
Nous avons en effet regardé cette œuvre ancienne, conçue plus de vingt ans plus tôt. Pierre était resté toujours très critique, très insatisfait et éloigné de ce type d'électronique par nappes entourant la voix du récitant sur la bande. Très rapidement, il a considéré que nos propres tests de synthèse de la voix dans les studios de l'Ircam, donnaient un aspect « science-fiction », et constituaient un matériau très peu maniable. De façon générale, la voix était compliquée, car notre oreille distingue aussitôt les artefacts. Son désir absolu aurait été celui d'une synthèse de la voix en cohérence avec le raffinement de l'écriture musicale, bien plus articulée et plus segmentée que les habituelles trames de l'électroacoustique. Cela aurait pu se réaliser bien plus tard, dans les années 2010 avec la maîtrise de la synthèse concaténative par exemple, mais pas

au moment de l'élaboration de *Répons*. Pierre a alors complètement abandonné l'idée de revisiter *Poésie pour pouvoir*, la voix a disparu de son champ et il s'est concentré sur tout autre chose.

Mais de l'expérience de *Poésie* il reste dans *Répons*, l'invention d'une disposition originale dans la salle de concert. Toute l'idée part de là : le rapport de l'individu au collectif, du soliste au « chœur », en l'occurrence ici l'ensemble instrumental qui joue au centre de la salle. C'est une alternance et un dialogue comme dans les grandes formes responsoriales de la Renaissance. Le style « polychoral » se reflète aussi dans certaines architectures célèbres – ainsi les *cari spezzatti* (chœurs séparés) dans le plan byzantin de San Marco de Venise. Mais il y a un autre contexte qui a nourri profondément toute l'idée de *Répons* : l'expérience de Bayreuth où Pierre Boulez dirigeait la *Ring* à partir de 1976. En est sorti l'ambition de la grande forme et l'ambition harmonique. La structuration harmonique que l'on peut voir sur une grande page A3 est évidente (cf. illustration 1). Tout le travail pré-compositionnel se retrouve là, ce qu'il a retenu est entouré en jaune. Avant *Répons*, on a pu reprocher à Boulez de n'écrire que des œuvres courtes. Après *Répons* qui n'a cessé de croître, le reproche est tombé de lui-même. Outre la grande forme wagnérienne, Bayreuth correspond aussi à l'expérience d'un effet acoustique exceptionnel. La fosse est couverte, il n'y a pas de sons directs. Cette sensation a certainement joué dans les options et choix de *Répons*. La meilleure façon de réaliser l'œuvre, c'est précisément de la jouer avec une grande distance entre l'ensemble au centre et le public, entre ce public et les solistes à la périphérie.



m f 2
a e 0
n s 2
i t 1
- e



Vous avez parlé de l'exigence particulière de Boulez quant à l'électronique. Il y a donc eu des attentes, des défis concrets tout au long de cette élaboration ? Comment caractériser après coup, l'électronique boulézienne ?

Il y avait de sérieux problèmes à surmonter ! Par exemple, inventer un vocabulaire des transformations sur la station informatique 4X, et ce fut une très longue élaboration. L'obsession du compositeur n'était pas tant directement technologique que celle du « temps réel » pour retrouver et rencontrer avec le monde électronique, le geste même de l'instrumentiste. Le reproche principal et constant de Boulez à l'électronique de l'époque fut le manque de discrétisation, les fameuses nappes sonores, et le manque de souplesse dans son déroulement à cause du temps mécanique de la bande magnétique. Il n'aimait ni les trames ni le continuum, car il avait une prédilection pour la note. Cette approche « discrète » dégageait les timbres et les halos comme résultats, non pas comme point de départ. Son approche a toujours été instrumentale, et l'électronique l'est restée également. Il n'a jamais voulu adopter la synthèse sonore, restant fidèle à cette proximité instrumentale.

Dans les premières hypothèses de travail, nous avons opté pour des sons à caractère percussif pour la précision du traitement électronique. Il y avait le piano et toutes les percussions. Il en est resté un univers « percussif » qui évoque, par exemple, les cycles rythmiques des gongs de la musique balinaise (Kebyar). Cela a donné lieu à un passage caractéristique dans *Répons* qui dérive de *Messagesquise* pour 7 violoncelles, écrit juste auparavant.

Dans d'autres passages, on perçoit ce que Pierre nommait le « wallpaper », le papier peint mural, en l'occurrence l'électronique projetée par six haut-parleurs. Le papier peint n'est pas destiné à être regardé directement mais il est pourtant bien présent. Quand l'un des solistes joue, on entend le son de drone en proportion directe avec le jeu de l'instrumentiste. C'est donc son ombre électronique. Il existe aussi un passage frappant avec un curieux effet de « gyrophare ». Au lieu que le son soit capté, transformé et le résultat spatialisé (ce qui se passe la plupart du temps), la machine va « écouter » à tour de rôle les solistes (harpe, vibraphone, cymbalum, etc.), pour les transformer successivement. À un autre moment, la machine pourra produire 2, 3, ou 4 délais, selon un choix de l'algorithme. Ce type de choix de la machine, « ouvert », reste toutefois très localisé.

Les traits multiples, les tracés fréquemment brouillés dans *Répons*, peuvent faire songer au modèle de Paul Klee. Ses œuvres picturales et ses cours au Bauhaus ont fasciné et toujours stimulé Boulez. (ill. 2) Il n'y a aucun angle droit simple, aucune figure simplifiée, tout est suggéré par une multitude de petits éléments. « Klee et son chien », c'était l'image pour signifier ce brouillage des lignes dans l'électronique : imaginez un promeneur avec son chien en laisse qui suivra grosso modo la trajectoire générale. Nous n'avons pas un tracé géométrique immédiatement identifiable, mais une figure qui va se dégager de ces multiples traits. Boulez souhaitait que celui qui écoute soit convaincu d'une règle à l'œuvre, mais ne voulait pas donner trop facilement la clef de cette règle. Il vaut éviter la confusion parmi ces profusions de détails, et c'est toujours une question d'articulation et de l'équilibre des composants musicaux. L'interprétation s'avère donc essentielle : le critère de réussite est la recherche

Pierre Boulez, *Répons* (extrait)
© Avec l'aimable autorisation
de la Succession Pierre Boulez
et d'Universal A.G., Vienne

Paul Klee, *Felsentempel mit Tannen*,
1926 © Museum Collection
Rosengart, Lucerne



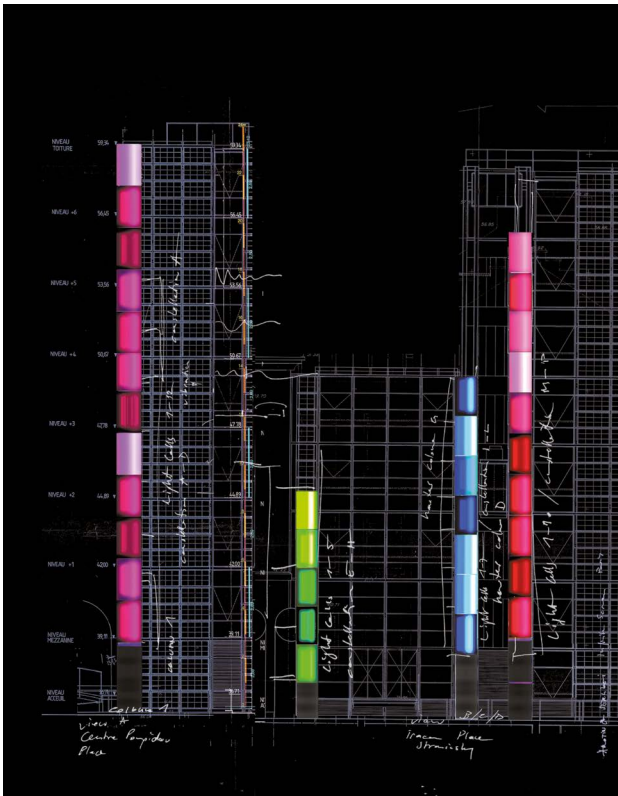
des équilibres, dans l'électronique également ! Il nous a fallu des années pour pouvoir travailler rapidement dans les répétitions et avoir une méthodologie de calibration, avec des repères spécifiques et solides, dans des acoustiques très différentes. On gagne ainsi en prévisibilité malgré la fragilité et l'incertitude du temps réel. Dans le jeu avec l'électronique il faut aussi pouvoir « surfer sur la vague », et s'adapter à ce qui se passe dans la réalité du concert.

***Répons* serait tout à la fois les vitraux dans la cathédrale et la cathédrale elle-même, dont on ne pourra jamais voir, ni saisir chaque détail, dans l'instant. Beaucoup dépendra de notre position dans la salle, de notre mémoire et de notre anticipation, de l'interprétation et de l'acoustique. Comment est née cette forme et cette image souvent invoquée par Boulez, de la « spirale » ? Après l'avoir jouée et l'avoir traversée si fréquemment, comment l'entendez-vous maintenant ?**

L'approche de la grande forme a fonctionné par ajouts successifs : au début, *Répons* s'arrêtait après la fin de la partie « balinaise » avec les « gongs électroniques ». La coda de l'extrême fin est le miroir de la première entrée des solistes avec l'électronique, en exploitant le même principe d'écriture. Dans la seconde section de *Répons*, les délais se présentaient de façon plus resserrée. Premier effet de miroir. Le début et la fin indique l'arche, sans symétrie exacte. La forme n'était pas préméditée totalement. Il faut aussi comprendre que l'œuvre était un chantier toujours ouvert. Au fur et à mesure des exécutions et des écoutes, de nouvelles dérives, de nouvelles transformations sont nées. C'est aussi cela la forme-spirale : le temps de la genèse, le temps des exécutions, le temps des écoutes successives et des modifications éventuelles.

Ainsi à partir d'une spatialisation assez basique, nous avons peu à peu atteint un véritable raffinement de l'espace. La première section a été revisitée au moins trois fois. D'une certaine façon, le processus a consisté à s'éloigner d'une complexité inutile pour tendre vers une forme d'évidence ou de simplicité. Chaque fois qu'elle était jouée, l'œuvre montrait une nouvelle facette, également au compositeur et au chef d'orchestre. Parmi les moments auxquels je reste le plus attaché, il y a toujours l'entrée mémorable des solistes et de l'électronique avec l'écriture réalisée à base de délais. Ce sont des arpèges d'arpèges d'arpèges, ou les délais sont eux-mêmes « arpèges ». Un déploiement infini. J'aime aussi cette partie où le chef enjoint la musique par ses signes, dont le résultat va dépendre de chaque salle – c'est une forme de clin d'œil à *Éclats*. Et puis naturellement je songe à la toute fin de l'œuvre. Dans l'idée de Pierre, *Répons* qui dure aujourd'hui 45 à 50 minutes, aurait pu doubler en durée, et constituer une soirée entière. Il imaginait trois ou quatre sections supplémentaires qui auraient précédé cette coda. Nous en parlions jusqu'en 2011. Et il y avait toutes les potentialités offertes par la synthèse spectrale, nous y travaillions : entrer dans l'intérieur du son, agir alors comme un microscope. Cette réalisation finalement n'existera pas. La fin de *Répons*, comme celle d'*Anthèmes II* pour violon et électronique, n'est pas du tout un point de surplomb, de conclusion, d'arrêt, mais bien davantage un état ouvert et provisoire. Tout est donc définitivement provisoire. ■

Propos recueillis par Frank Madlener



Infinite Screen de AROTIN & SERGHEI

Infinite Screen de AROTIN & SERGHEI questionne l'idée de l'infini face à la surface de l'illusion de nos écrans à travers la création de cycles de tableaux comme d'installations intermédiales à grande échelle. Ce projet protéiforme et en perpétuelle métamorphose a été développé depuis 2012 entre autre à la Biennale de Venise, la Fondation Beyeler, la Ars Electronica, à Giverny et au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Pour la place emblématique du Centre Pompidou, les artistes créent une installation in situ de *Colonnes de Lumière Infinies* le long de la tour Ircam de Renzo Piano. Elle rend hommage aux visions des multiples avant-gardes présentées au Centre Pompidou, des collections du musée avec ces Colonnes Infinies de Brancusi, à l'architecture elle-même et à l'univers sonore de l'Ircam.

AROTIN & SERGHEI *Infinite Screen / Infinite Light Columns (Constellations of the Future) 1-4* (2021), hommage à Brancusi. Esquisse de l'installation in situ pour le Centre Pompidou. AROTIN & SERGHEI Contemporary Art Berlin en collaboration avec l'Ircam-Centre Pompidou, Espace Muraille Genève, Studios Architecture Paris, W&K Vienna-New York

Télérama

DÉCOUVREZ NOS SÉLECTIONS

CINÉMA, ART,
SCÈNES, LIVRES,
MUSIQUES...

POUR FAIRE VOS CHOIX

REJOIGNEZ-NOUS SUR



è

le journal de la création à l'ircam

manifeste.ircam.fr