



HAL
open science

Les origines du nom de RIM (Réalisateur en informatique musicale)

Laura Zattra

► **To cite this version:**

Laura Zattra. Les origines du nom de RIM (Réalisateur en informatique musicale). Journées d'Informatique Musicale (JIM 2013), Saint-Denis, 2013, Paris, France. pp.113-120. hal-01106905

HAL Id: hal-01106905

<https://hal.science/hal-01106905v1>

Submitted on 16 Jan 2021

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

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

LES ORIGINES DU NOM DE RIM (REALISATEUR EN INFORMATIQUE MUSICALE)

Laura Zattra

Università di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali
Laboratoire STMS (Ircam-CNRS-UPMC), équipe Analyse des pratiques musicales
laura_zattra@yahoo.it

RÉSUMÉ

La qualification de Réalisateur en Informatique Musical (RIM) – le plus proche collaborateur d'un compositeur accueilli en résidence dans un laboratoire de recherche – est aujourd'hui familière mais, au contraire, ce nom est assez récent. La présence de ce professionnel, par contre, est vérifiée depuis l'ouverture des centres de recherche à la production de musique. C'est l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) qui, dès ses premières années d'activité (l'Institut ouvre en 1977), semble avoir officialisé la fonction spécifique de ce métier. Il nous a semblé important d'étudier les étapes de la formation de ce nom, au cours des décennies.

L'enquête historique a été poursuivie en focalisant l'attention sur les documents publiés et inédits. La recherche bibliographique a permis de répertorier la littérature consacrée à l'argument à l'Ircam (CRI, Centre de Ressources de l'Ircam). La recherche dans les archives papier a exploré les projets et rapports d'activité ainsi que les compte rendus de réunions (Direction artistique, Direction générale, Conseil d'administration) dans la période 1976-2012. Les données recueillies ont permis d'éclaircir l'évolution du nom : scientifique (ingénieur / chercheur) ; tuteur ; assistant / tuteur ; assistant musical ; Réalisateur en informatique musicale.¹

1. INTRODUCTION

La naissance du métier de RIM remonte à une période où la *computer music*, après avoir fait la démonstration de la validité esthétique de l'utilisation de l'ordinateur en musique, devient l'objet d'une démarche de recherche systématique. C'est à partir des années 1970 que les studios de recherche musicale offrent aux compositeurs la possibilité de travailler avec les informaticiens pendant le temps même de leur activité créatrice. L'assistant montre au compositeur les capacités de tel ou tel outil, application, effet sonore (si

le compositeur ne connaît pas suffisamment le programme ou s'il n'a pas une idée précise de ce qu'il veut obtenir), lui communique les résultats les plus récents de la recherche informatique, traduit ses idées artistiques dans un langage admissible par l'ordinateur et réalise les opérations techniques, permettant la concrétisation de ces idées et leur finalisation au sein d'une œuvre musicale.

Au cours des années 1960 et 1970, dans la plupart des centres européens et américains – qu'ils fussent dévolus à la musique analogique (Cologne, Milan) ou à la *computer music* (CSC de Padoue, CCRMA de Stanford) –, la collaboration était généralement informelle (les assistants étaient souvent des chercheurs informaticiens, des techniciens du centre ou des compositeurs-informaticiens autonome qui décidaient d'offrir leur compétence aux autres compositeurs). C'est l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) qui, dès ses premières années d'activité (l'Institut ouvre en 1977), semble avoir officialisé cette fonction spécifique. Pour P.-M. Menger, qui y mène une enquête sociologique au début des années 1980, la « création [y apparaît] comme action collective : le compositeur, l'ingénieur et le tuteur » [4 : p.129].

Au-delà de ces caractérisations très générales, on n'en sait guère plus à ce jour sur ce métier. Malgré sa présence continue dans l'histoire de la production de *computer music*, les témoignages, et a fortiori les études musicologiques, restent excessivement rares. Notre contribution veut répondre à ce manque. Les résultats présentés dans cet article font partie d'un projet plus vaste mené à l'Ircam qui a suivi deux démarches parallèles et complémentaires. L'une, historique, que nous présentons partiellement ici, a eu pour but de tracer l'histoire du nom désignant cette activité ; l'autre, socio-ethnographique, a consisté à entamer une enquête sur le développement de la conscience professionnelle du métier.

La qualification de RIM est aujourd'hui familière mais, au contraire, ce nom est assez récent. Il nous a semblé alors nécessaire d'étudier les étapes de la formation de cet appellation, au cours des décennies, des dernières années 1970 jusqu'à nos jours. On a reconstruit cette évolution d'après les documents publiés et les documents internes conservés à l'Ircam

¹ La recherche a été conduite dans le cadre du projet de recherche « Contribution à l'histoire des interactions arts/science: l'émergence de la réalisation en informatique musicale » développé auprès du Laboratoire STMS (Ircam-CNRS-UPMC), équipe Analyse des pratiques musicales, comme chercheuse invitée CNRS (INS21).

(CRI, Centre de Ressources de l'Ircam). La recherche dans les archives papier a exploré les projets et rapports d'activité ainsi que certains compte rendus de réunions (Direction artistique, Direction générale, Conseil d'administration) dans la période 1976-2012.

Une recherche de cet ordre n'est pas seulement un exercice philologique ; elle peut aider plus en général l'historiographie de la musique du XXe siècle, en mettant en lumière un phénomène sociohistorique – l'apparition d'une pratique musicale et d'une catégorie socioprofessionnelle nouvelle – dont la signification excède en fait largement le cas particulier de la musique et touche aux enjeux scientifiques et sociétaux les plus actuels relativement à l'articulation entre recherche et scientifique et création artistique.

Dans l'article, on citera les documents inédits en note de bas de page. Les documents publiés par contre feront partie de la liste des références.

2. ANNEES SOIXANTE-DIX

2.1. Les scientifiques

L'ouverture de l'Ircam entraîna la nécessité d'une collaboration étroite entre les ingénieurs/chercheurs et les compositeurs.² Il est bien évident, cependant, qu'au début ni les premiers ni les deuxièmes n'avaient l'idée de donner un titre spécial pour un travail accessoire et qui n'était qu'une des formes du métier d'ingénieur/chercheur. Un document qui date de la fin de 1976, souligne la force intégratrice de la collaboration compositeurs/scientifiques :

«L'I.R.C.A.M. pourquoi ? / Depuis une dizaine d'années, d'importantes découvertes dans les domaines de l'électroacoustique et de l'informatique ont profondément modifié la fonction des compositeurs de musique ; [...] Cette révolution, dont les conséquences sont encore embryonnaires mais n'ont pas fini de s'étendre, doit être maîtrisée. Tel est l'objet de l'I.R.C.A.M., qui se propose : - d'inventorier systématiquement les possibilités

² A partir de décembre 1976 l'Ircam devient une association indépendante liée au Centre Georges Pompidou par une convention et dotée d'autonomie financière. L'Ircam commence son histoire à la fin de l'année 1969, quand le Président de la République Georges Pompidou annonce la construction d'un centre culturel sur le site du Plateau Beaubourg. Quelques mois après, le choix est également fait par le Président lui-même de confier à Pierre Boulez la responsabilité du département musical. L'activité est organisée en cinq départements: instruments et voix, électroacoustique, département ordinateur, diagonal (coordination entre les départements) et pédagogie. En 1975 apparaît le livre *La musique en projet*, sous-titré *Le premier livre de l'IRCAM*. Direction Pierre Boulez [1], une série de textes pour la conférence de presse de mars 1974 (Vinko Globokar, Luciano Berio, Jean-Claude Risset, Gerald Bennett, Michel Decoust et un texte de Pierre Boulez). L'avant-propos explique que le centre n'est pas encore né, puisque le Centre Beaubourg n'ouvrira ses portes qu'en 1976. Mais la production sonore et la création musicale ont déjà commencé, par conséquent « il nous paraît important que le public soit associé dès le départ aux réflexions et aux premières recherches qui justifient la création d'un Institut comme l'IRCAM » [Ivi, 8].

nouvelles qu'offrent aux compositeurs et interprètes les techniques scientifiques récentes de production de sons nouveaux ; - de mettre les compositeurs, que leur formation n'a pas préparés à utiliser ces nouvelles ressources, en mesure *d'appréhender la démarche des scientifiques qui en assurent le maniement*, et par un *travail en commun* de l'influencer en vue *d'en tirer le meilleur profit pour la création musicale* ; de diffuser, dans un public de spécialistes et de non-spécialistes.... » (italique par nous).³

Dans la période 1977-1979 l'Ircam vivait sa première phase historique [2]. L'identité du centre n'était pas si claire et créait des difficultés (« l'IRCAM ne s'affirme ni comme un institut scientifique ni comme une institution musicale » [3 : 129] et « l'incertitude de la distinction entre recherche et création impose ici très concrètement sa loi » [3: 130].

IRCAM is basically a research institute, not an institute for the production of music. Hopefully, a lot of music will come out of the research : yet Boulez has made it clear that, while research at IRCAM should keep in close contact with the creators and even with the public, it should not be constrained by the pressure of production needs [5].

Nonobstant cette incertitude, le rapport de Gerald Bennett sur l'activité de l'Ircam en 1978 atteste l'importance de la collaboration au cœur des activités, même s'il n'utilise aucun mot pour déterminer un rôle 'officiel' des scientifiques [6]. Bennett se limite à déclarer que « les programmes pour l'oeuvre de [Balz] Truempy [*Wellenspiele*, pour instruments et synthétiseur, oeuvre commandée par l'IRCAM] ont été écrits par G[iuseppe] di Giugno et Jean Kott. La conception des instruments virtuels utilisés sur la machine a été réalisée par Balz Truempy et Neil Rolnick, qui participait également à l'exécution de l'oeuvre » [ibidem]. Dans le rapport sur l'activité de l'Ircam en 1979 les « outils [ont été] imaginés puis construits par les chercheurs, ingénieurs et techniciens de l'IRCAM » [7 : 1].

Ce manque d'un titre spécial est confirmé par les déclarations que m'ont fait les interviewés pendant cette recherche ainsi que par les sources : au début les départements avaient une relative autonomie de gestion et de fonctionnement et les personnes qui aidaient les compositeurs décidaient volontairement de le faire mais, on peut dire, au-delà de leur fonction officielle.⁴

³ Documents dactylographiés (9 pages) daté 7 octobre 1976, archives internes Ircam. Un texte identique fut envoyé au ministre de l'Intérieur en juin 1977 et eut pour titre *L'I.R.C.A.M. Ses objectifs – son statut – ses activités*.

⁴ Serge Lemouton (27 juin 2012) et Andrew Gerzso (19 octobre 2012), l'article [8] publié en 1974 et [2].

3. ANNEES QUATRE-VINGT

3.1. Le tuteur

A la fin de 1979, les départs presque simultanés des chefs des départements G. Bennett L. Berio, V. Globokar, M. Decoust et J.-C. Risset, imposent une réorganisation du centre opérée par Pierre Boulez. En novembre, Boulez écrit :

Le moment est venu pour l'Ircam de faire le point. Nous abordons, en effet, après deux ans de fonctionnement, une nouvelle phase de notre action [...]. Deux actions s'imposent à cet effet : 1) Développer et réorienter notre pédagogie : si les stages en groupe ont constitué une bonne initiation, ils doivent être suivis et prolongés par une formation individuelle donnée aux meilleurs, *grâce à une assistance personnalisée* [...]. 2) Développer la production musicale à partir de nos moyens techniques : il faut, à cette fin, multiplier la présence à l'Ircam, de compositeurs extérieurs invités. Ils [...] utiliseront le potentiel de l'Ircam en y apportant leurs propres ressources et inspirations. Ils nous fourniront un apport intellectuel nouveau, mettant en circulation des idées et points de vue qui ne seront pas exclusivement 'de la maison' (inédit, p. 1-2 ; note italique).⁵

Pour la première fois, on parle de cette collaboration en termes d'"assistance personnalisée" aux compositeurs les plus doués. Mais l'idée d'un vrai rôle, d'un métier, dans la chaîne productrice est encore prématurée.

Pendant les premières années 1980, l'Ircam est organisée en trois composantes : recherche, pédagogie, création/diffusion. Les compositeurs reçoivent une aide dans la partie pédagogie, les scientifiques travaillent à leur tour dans la partie recherche et création (« dans leur immense majorité les compositeurs n'ont pas reçu de formation scientifique [...]. Il faut leur faciliter l'apprentissage de ces nouvelles techniques pour permettre l'exploitation des possibilités extraordinaires qui leur sont offerts »).⁶

Le nom « tuteur » apparaît à la fin de 1982. On a retrouvé une note de Pierre Boulez relative à l'organisation du secteur artistique de l'Ircam qui expliquait, le 15 octobre, que la cellule production musicale était supprimée mais que :

[I]es tuteurs seront régulièrement conviés au comité artistique afin de rendre compte des projets dont ils sont responsables et de faire toute proposition qui

⁵ Pierre Boulez, *De nouvelles structures pour l'Ircam*, 13 novembre 1979, doc. inédit (dactylographié, 9 pages), archives internes Ircam.

⁶ Document *NOTE pour Monsieur Groshens. Texte réunis le 20 mai 1981 pour Groshens, CC PB BM* (ce texte est présent dans plusieurs documents de l'époque), archives internes Ircam.

leur parait souhaitable pour le bon déroulement de leur travail.⁷

Les premiers témoignages d'une définition de tuteur qui indique nettement sa fonction, sont datés au début de 1983: le tuteur assure le travail d'enseignement et de 'guidage' et par ailleurs il a lui-même une part active dans la recherche musicale et la documentation afférente.⁸ Il est un lien entre la recherche et son application à la pédagogie et à la production musicale.⁹ C'est dans cette période que les sources montrent l'idée qu'il s'agit d'un métier qui cherche à se séparer des autres, d'une véritable profession (« poste de tuteur ») : lorsque un des membres du comité d'administration demande (20 mai 1983) si la direction de la musique entend équiper les conservatoires nationaux de matériel 4X, un autre souligne que subsiste le problème de la pédagogie. Pierre Boulez relève alors que ce problème est soulevé chaque année par l'Ircam qui sollicite des créations de postes pour des tuteurs.¹⁰ Une autre source contemporaine de même veine confirme cet état d'esprit, car l'on parle de « contrats des tuteurs supplémentaires ».¹¹

À partir de cette période et jusqu'à 1988, le terme tuteur triomphe. En même temps, au cours des années plusieurs résolutions des comités de l'Ircam avaient souligné de plus en plus le problème de ce rôle et de cette profession émergente, qui nécessitait d'être définie avec précision. On a retrouvé l'ordre du jour du comité de coordination du 13 avril 1988 : « Le comité de coordination du 13 avril sera essentiellement consacré à définir le rôle des tuteurs dans les perspectives nouvelles de Production et de pédagogie de la maison », ¹² et le compte rendu de la réunion où, au tout premier point, on lit le titre : « 1. Le problème des tuteurs » :

C'est un problème qui se pose depuis fort longtemps et pour lequel aucune solution n'a pu encore être trouvée, que ce soit au niveau de leur statut, de leur emploi du temps, de la distinction entre leur travail de tuteur et leur volonté compositionnelle.¹³

Pour la première fois, on souligne également l'importance de leur activité de composition, pour

⁷ Document *DIFFUSION GENERALE Note de Pierre Boulez relative à l'organisation secteur artistique de l'IRCAM, Le 15 octobre 1982*, archives internes Ircam.

⁸ *L'Ircam – Bilan et perspectives* (3 mars 1983), archives internes Ircam.

⁹ Procès-verbal du conseil d'administration de l'Ircam, séance du 25 avril 1984 : p. 3, point b) et c), archives internes Ircam.

¹⁰ *Comité d'Administration du 20 mai 1983*, p. 3, archives internes Ircam.

¹¹ Dossier *Structures / Création bureau de Production Juillet 83* : document (3 pages) « Diffusion générale », daté 5 juillet 1983, signé Pierre Boulez, archives internes Ircam.

¹² Ordre du jour Comité de coordination du 13 avril 1988, archives internes Ircam.

¹³ Compte rendu du Comité de Coordination du mercredi 13 avril 1988, archives internes Ircam.

« comprendre les compositeurs », mais en dehors de leur temps de tutorat. Le compte rendu présente la vision d'Andrew Gerzso qui les définit idéalement comme des instrumentistes, virtuoses de leur instrument (Synthétiseur, ordinateur...), avec des connaissances techniques très poussées (ivi, p.3). Leur mission est désormais très claire : la réalisation des œuvres (information, initiation du compositeur ; élaboration du planning des studios ; suivi musical pendant la réalisation) ; la documentation (documentation active des œuvres ; coordination de la documentation des développements pour le secteur scientifique) : la pédagogie (rôle actif dans le stage informatique ; rôle actif et de coordination dans la pédagogie interne, parallèle à la documentation ; rôle administratif dans le Collège Ircam) (ibidem).

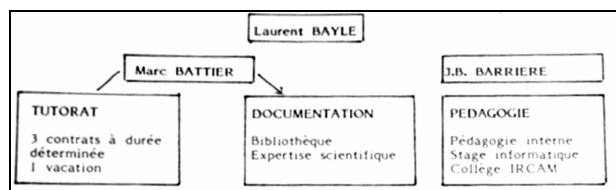


Figure 1. Tuteurs à l'Ircam en 1988 (Source : *Compte rendu du Comité de Coordination du mercredi 13 avril 1988*, p. 4, inédit, Archives de l'Ircam)

3.2. Vers l'assistant musical

Dans un document non daté intitulé *Le tutorat à l'Ircam* mais, d'après le contexte, certainement très proche du compte rendu du 13 avril 1988, on discute, à la suite des discussions menées en Comité de Coordination et de consultations auprès de ses membres, pour permettre à l'Administration d'établir un Statut du tuteur mieux adapté et en accord avec la législation de l'époque.¹⁴ Ce qui est digne d'être noté, c'est que dans cette source on distingue tout d'abord entre le tuteur-compositeur et le tuteur-non compositeur mais aussitôt après (page 2), on introduit pour la première fois un nouveau nom qui pourrait être la solution pour un nouveau statut :

Assistant musical ou Assistant-compositeur. Cette notion permet une assimilation, par exemple avec l'assistant-metteur en scène de théâtre (ivi).

Mais la question du passage au nom d'Assistant musical était loin encore d'être définitivement résolue. Le terme tuteur persiste pendant la période du passage de relai entre le directeur Pierre Boulez et Laurent Bayle (en juin 1990 Bayle est nommé directeur adjoint jusqu'à décembre 1991 ; il sera le nouveau directeur à partir de janvier 1992). Notons qu'en 1990

¹⁴ *Le tutorat à l'Ircam*, document non daté, fin des années 1980, archives internes Ircam.

Laurent Bayle, à propos des ressources humaines et des modes de répartition, parle encore de la présence de tuteurs consacrés à la création musicale, ayant un rôle d'encadrement des compositeurs et leur apportant un soutien technique en les guidant dans leurs choix.¹⁵ Dans un long passage du *Rapport d'activité de l'Ircam 1989*, cité dans son intégralité car ce qui nous intéresse ici c'est la définition très claire des fonction de cette figure professionnelle, nous lisons que le travail du tuteur est divisé généralement en trois phases :¹⁶

dans la première, le compositeur expose ses idées compositionnelles initiales. Elles sont ensuite travaillées, formalisées en collaboration étroite avec les tuteurs. Il s'agit donc d'une phase d'exploration d'une durée variable, consistant à essayer un certain nombre de développements, tester les idées compositionnelles et à adapter et/ou écrire des programmes. Le projet compositionnel et l'environnement technique qui lui est associé y prennent peu à peu la forme quasi-définitive. A partir de ce environnement, le compositeur peut ensuite entreprendre la seconde phase de travail, phase dans laquelle le tuteur n'intervient que très modérément et qui consiste à écrire la partition. La dernière concerne la réalisation de l'œuvre et se déroule nécessairement à l'Institut. La fonction des tuteurs est très importante dans cette activité. Ils assurent tout d'abord la formation technique des compositeurs dans le cadre d'un stage d'été de six semaines. Ce stage ne se limite pas simplement à une initiation aux différentes techniques d'analyse, de traitement, de synthèse du son ou encore de composition assistée par ordinateur ; il propose une véritable introduction à l'ensemble des recherches scientifiques développées à l'Ircam. Les tuteurs assistent ensuite les compositeurs dans l'élaboration du projet et l'aident à traduire en réalité technologique ses idées compositionnelles. Ils contribuent ainsi plus fondamentalement à la liaison 'composition recherche' essentielle dans la perspective de l'Ircam. Pour cette raison, les tuteurs sont tous des compositeurs ayant une connaissance confirmée des développements techniques existant à l'intérieur et à l'extérieur de l'Institut [9 : 46-47].

4. ANNEES QUATRE-VINGT-DIX

4.1. L'assistant musical

Assistant : le glissement vers cette forme, commencé vers la fin de la décennie, est achevé entre 1991 et 1992. Deux sources contemporaines nous permettent de l'établir. Dans le *Projet d'activité 1992* (non daté mais

¹⁵ CA [Comité d'Administration] 9 janvier 1990, p. 4, archives internes Ircam.

¹⁶ [9] et copie présente dans l'archive : *Rapport d'activité 1989*, chapitre 'Les activités musicales', sous-chapitre 'La création musicale', pp. 46-47, archives internes Ircam. Nota Bene: la compilation de l'ensemble des textes composant ce *Rapport d'activité* avait été coordonnée par Marc Battier, lui-même concerné au premier chef par ce passage

présenté dans le Conseil d'administration du 9 janvier 1992 et vraisemblablement composé vers les derniers jours de 1991), le conseil d'administration annonce que les activités de recherche musicale et de production musicale seront fusionnées en une seule entité appelée 'Création', afin de susciter une meilleure interaction entre les compositeurs et les assistants musicaux.¹⁷ Dans le *Rapport d'activité 1991*, présenté au conseil d'administration en juin 1992, on indique la liste des œuvres achevées, avec le nom, à côté, de l'assistant musical intervenu.¹⁸ Si les documents officiels de l'Ircam utilisent la forme nouvelle, les collaborateurs de l'Ircam tardent à se rendre compte qu'il y avait eu ce changement et persévèrent dans l'utilisation du titre de tuteur (plusieurs lettres du début des années 1990 conservées dans les archives de l'Ircam).¹⁹ De toute façon, ce terme d'assistant musical finit par remplacer celui de tuteur.

Dans le *Projet d'activité 1994*, nous lisons des patronymes qui seront présents à l'Ircam jusqu'à nos jours.²⁰ Toutes les œuvres listées (opéras et spectacles musicaux ; ballets, films ; œuvres pour ensemble ; œuvres pour solistes ou formation musique de chambre) avaient reçu l'aide d'un ou plusieurs assistants musicaux : Pierre Charvet, Eric Daubresse, Christophe de Coudenhove, Thomas Hummel, Serge Lemouton, Cort Lippe, Leslie Stuck. Le responsable de la création musicale était à l'époque Alain Jacquinot, le coordinateur des assistants musicaux Jean-Baptiste Barrière, le responsable de la production et de la pédagogie Andrew Gerzso.

Le métier d'assistant musical portera ce titre jusqu'à toute la première moitié des années 2000, on peut dire encore mieux jusqu'à 2007. L'archive de l'Ircam garde plusieurs textes probant à ce sujet. Le *Rapport d'activité 1997* (toujours préparé par Marc Battier), présente une réflexion sur son rôle « particulièrement remarquable [...], dont la fonction constitue un lien essentiel entre équipes de recherche et compositeurs » (p. 94).²¹

Même pour des créateurs expérimentés en informatique ou en technique de studio, l'assistant est un interlocuteur précieux qui, loin d'influencer l'écriture ou la sonorité d'une œuvre, la maintient sur les rails en vue de son exécution. L'assistant propose des solutions informatiques aux questions posées par le compositeur et coordonne leur mise en œuvre. Après la création, il est également le garant de la survie de la pièce, par l'important travail de

documentation technique effectué a posteriori (ibidem).

Dans le même texte (p. 205) on constate que les assistants se divisent en Assistant musicaux création (Eric Daubresse, Serge Lemouton, Tom Mays, Gilbert Nouno, Leslie Stuck, Frédéric Voisin, Carl Harrison-Faia, Ipke Starke) et Assistants musicaux pédagogie. Les premiers sont consacrés à la collaboration avec les compositeurs. Plus tard, à partir de l'année 2000, on remarque une nouvelle ramification du titre d'assistant (les œuvres produites sont aussi très variées). Assistants Musicaux Création : (Harrison-Faia, Lemouton, Nouno, Olivier Pasquet, Manuel Poletti, Voisin), Assistants Informatique Musicale (Denis Lorrain), Pédagogie (Mikhail Malt, Benjamin Thigpen, Hans Tutchku, Cyrille Brissot), Animateur d'ateliers en informatique musicale (Jean Lochard).²²

4.2. Vers le RIM

Le titre d'assistant musical a eu une longévité remarquable par rapport aux précédents et a duré plus de 15 ans. Cependant, les textes que nous avons consultés rappellent un certain malaise à l'égard d'une appellation ainsi que d'une définition particulièrement difficile. Dans un passage du procès verbal de la réunion du conseil d'administration du 11 décembre 2001,²³ Pierre Boulez qui était présent pose la question sur le rapport entre l'assistant et le compositeur : « où on est-on aujourd'hui ? Le compositeur est-t-il suffisamment avancé pour ne plus avoir besoins d'assistants ? [...] Son statut lui convient-il [...] ? » (p. 8). Bernard Stiegler, quelques semaines avant de prendre officiellement ses fonctions de directeur du centre (en janvier 2002), exprime une réflexion sur l'identité de cette figure, qui a accumulé du savoir-faire et est devenue un type d'expert au statut encore ambigu, même si la situation actuelle a démontré sa nécessité. Bien que les compositeurs puissent travailler à domicile avec leurs propres outils informatiques, ils souhaitent venir tout de même à l'Ircam en raison de l'apport des assistants musicaux (p. 8-9). Bernard Stiegler ajoute que

[l]es assistants musicaux apportent énormément en termes de ressources aux compositeurs et aux chercheurs, mais également à la pédagogie et cette spécificité va continuer à se développer. Leur rôle s'inscrit tout à fait dans ce qui se développe depuis quelques années dans le domaine de la conception d'instruments numériques sous la forme d'une sorte de médiateur entre concepteurs industriels ou technologiques et utilisateurs, avec des personnes

¹⁷ *Projet d'activités 1992*, archives internes Ircam.

¹⁸ [10] et copie conservé dans le dossier *Ircam Conseil d'administration du 25 juin 1992 + PV signé*, archives internes Ircam.

¹⁹ Voir par exemple la lettre de Philippe Schœller à Gilbert Paris datée 24 février 1992 ou la lettre datée 17 mars 1992 de Curtis Roads au directeur Bayle, archives internes Ircam.

²⁰ *Projet d'activité 1994*, archives internes Ircam.

²¹ [11] et *Rapport d'activité 1997*, sous la direction de Marc Battier, archives internes Ircam.

²² *Projet d'activité 2000*, archives internes Ircam.

²³ *Conseil d'administration de l'Ircam. Procès verbal de la réunion du 11 décembre 2001*, archives internes Ircam.

ayant des profils intermédiaires. [...] [C]ette organisation de l'Ircam [...] est aussi une grande partie de son savoir-faire [...] et de la capitalisation de ses connaissances. Il faut néanmoins mieux la contractualiser [...]. (Ibidem).

A ces mots, Laurent Bayle ajoute le fait qu'il y a déjà eu beaucoup d'amélioration du statut, qu'il s'agit certainement d'un thème délicat sur lequel ils avaient fait plusieurs études juridiques, car c'est la question des droits d'auteurs, entre autres, qui est mise en cause (« une question qui se pose au niveau mondial avec le développement des nouvelles technologies », ibidem). Chaque nouvelle appellation devra être conforme au règlement des droits d'auteurs, que ce soit avec le compositeur ou son éditeur (ibidem). La question n'est pas encore résolue à ce jour.

5. DE 2007 A AUJOURD'HUI

5.1. Le Réalisateur en Informatique Musicale

D'où vient ce mot nouveau ? Nous savons que les sources inédites et surtout les projets et les rapports d'activité de l'Ircam, utilisent le titre d'assistant musical jusqu'à 2007. Ce qui nous a frappé dans nos recherches c'est ce fait, qui évidemment révélait une mutation de perspective, d'un changement d'appellation dans le titre d'un colloque qui a eu lieu en 2007. Le *Projet d'activité 2007* (sans date mais rédigé l'on suppose entre la fin 2006 et les premières semaines de 2007) présente le projet d'organiser un colloque sur ce thème : *Journée Le métier d'assistant musical – samedi 23 juin 2007* (figure 2).

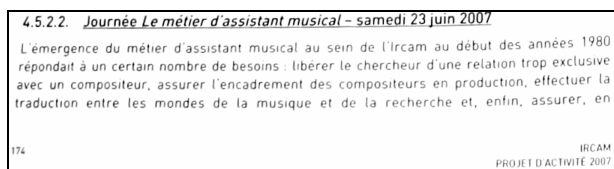


Figure 2. *Projet d'activité 2007*, p. 174 (Ircam, Médiathèque).

Or, on sait que le colloque eut lieu le 22-23 juin 2007, mais avec un titre différent : *Journée professionnelles sur le métier de Réalisateur en Informatique Musicale* et en anglais : *Professional-level meeting on the profession of computer music designer* (Organisateur : Andrew Gerzso).²⁴ Les sources

²⁴ Lien direct au programme du colloque : <http://archiprod-externe.ircam.fr/notes2prog/LO40429-01-wm.pdf>. Andrew Gerzso avait écrit dans le programme : « Le réalisateur en informatique musicale est-il une exclusivité de l'Ircam ? Vraisemblablement pas, puisque aujourd'hui dans tous les milieux où des créateurs travaillent avec des nouvelles technologies pour le son ou la musique — danse, théâtre, image & arts plastiques, musique —, on trouve, sous d'autres étiquettes — régisseur, ingénieur, etc. —, des professionnels qui maîtrisent des concepts, des technologies et des pratiques similaires » (ivi, p. 5). Une partie de ma recherche future sera destinée à la transcription de

papier ne viennent donc pas combler les manques de l'information sur cette métamorphose. Ne pouvant concevoir pourquoi le titre était changé de cette manière, on a cherché à comprendre d'où venait l'idée de la nouvelle appellation. Grâce à l'aimable efficacité de Serge Lemouton (assistant musical / réalisateur en informatique musicale, comme il s'était défini lui-même dans le curriculum vitae apparu dans le programme du colloque) et à son archive informatique personnelle j'ai pu avoir connaissance d'un courrier électronique très précieux qu'il avait sauvegardé. L'appellation "Réalisateur en informatique musicale" est apparue pour la première fois dès 1997, sur proposition de Leslie Stuck, dans un compte rendu d'une réunion des "assistants musicaux" (26 May 1997) et envoyé, assez ironiquement pour notre recherche sur le nom, à une liste (en anglais) appelée "tutors" :

REUNION DES ASSISTANTS A L'EXCELSIOR 23 MAI 1997

On a discuté le statut d'assistant en préparation pour le dernier rendez-vous avec LB [Laurent Bayle, directeur de l'Ircam à l'époque]. On voudrait commencer par insister un peu sur les points de la dernière réunion: les postes, les bios, etc. Chacun devrait emmener sa bio à la prochaine réunion, d'ailleurs.

* Le Conseiller et Réalisateur de l'Informatique Musicale (CRIM)

Tous présents étaient d'accord que le problème essentiel est: pour bien aider un compositeur, il faut être compositeur, qui veut dire que, malgré tout, on va composer. Quand on travaille pour l'IRCAM, on devrait donner notre meilleur pour l'IRCAM; quand on compose, on devrait donner notre meilleur pour notre musique.

[...] Leslie Stuck.

Comme Serge Lemouton l'a souligné, après cette date le nom RIM a été officialisé (début 2005) par André Santelli et Bernard Stiegler. A peu près à la même époque, les RIM de l'Ircam ont obtenu que leur nom et leur biographie soient systématiquement inscrits au programme des concerts.²⁵ D'autres étapes importantes dans la reconnaissance du métier, outre les deux *Journées professionnelles sur le métier de réalisateur en informatique musicale*, ont été l'ouverture d'une formation de niveau Master 2 RIM à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne depuis la rentrée de septembre 2011, sous la direction de Laurent Pottier (ex assistant Ircam), un article publié par des

l'enregistrement de ce colloque déposé à l'Ircam (Médiathèque, consultation sur place).

²⁵ Serge Lemouton, *Vingt ans de pratique de la Réalisation en Informatique Musicale. Enjeux, perspectives et état des lieux d'un métier en devenir*, Dossier de demande de validation des acquis de l'expérience en vue de l'obtention totale du diplôme : Master 2 - Musique et informatique, 2012, p. 67. La thèse de Lemouton présente aussi un magnifique schéma qui montre les « générations de réalisateurs en Informatique à l'Ircam (Production) » (p. 67), ainsi qu'une réflexion sur la question salariale, du statut et du contrat (p. 68-69).

RIM aux JIM – Journées d’Informatique Musicale en 2002 [12] et la réalisation d’une *Fiche descriptive du métier AFPA: Référentiel Emploi Activités Compétences des Réalisateurs en Informatique Musicale de l’Ircam* (Paris, décembre 2006).²⁶

6. CONCLUSIONS

La recherche dans les archives papier de l’Ircam a eu pour but de reconstruire les origines du nom de RIM. Nous avons exploré les projets et les rapports d’activité ainsi que certains compte rendus de réunions (Direction artistique, Direction générale, Conseil d’administration). Les données recueillies ont permis d’éclaircir un certain nombre de points ainsi que d’ouvrir l’étude à d’autres lignes qui restent encore vagues. La recherche sur l’évolution de l’appellation présentée ici a permis de tracer la transition du nom ainsi qu’une certaine conscience de la part des protagonistes. Si à l’époque de l’ouverture de l’Ircam on utilisait le terme générique de scientifique, on est passé ensuite au nom de tuteur, et encore à l’alternance entre Assistant et Tuteur, ensuite d’Assistant musical et enfin de Réalisateur en Informatique Musicale. La recherche future veut approfondir une approche comparative des sources, notamment inédites, avec les articles techniques publiés par les RIM (afin de préciser les contours du métier tel que ses acteurs se le sont représentés). Enfin, une prospection sur l’histoire des assistants musicaux en Europe et aux Etats-Unis sera nécessaire.

7. REFERENCES

- [1] *La musique en projet. Le premier livre de l’Ircam*, Paris, Gallimard, 1975.
- [2] Born, G. *Rationalizing Culture. Ircam, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press, 1995.
- [3] Veitl, A. *Politique de la musique contemporaine. Le compositeur - la recherche musicale et l’état en France de 1958 à 1991*. Paris, L’Harmattan, 1997.
- [4] Menger, P.-M. *Les laboratoires de la création musicale. Acteurs, organisations et politique de la recherche musicale*. Paris, La documentation française, 1989.
- [5] Risset, J.C. *The Development of Digital Techniques. A Turning Point For Electronic Music?*, Rapports IRCAM 9/78. Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.
- [6] Bennett, G. *La recherche à l’Ircam en 1978*, Rapports Ircam 19/79. Paris, Centre Georges Pompidou, 1979 (disponible en ligne la version

anglaise : <http://www.gdbennett.net/>, dernière consultation le 18 février 2013).

- [7] *La recherche à l’Ircam en 1979*. Rapports IRCAM 29/80, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.
- [8] A. R. [?], *Le ‘petit Beaubourg’ de Pierre Boulez*. Le Monde, 9 mars 1974.
- [9] *Rapport d’activité 1989*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- [10] *Rapport d’activité 1991*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.
- [11] *Rapport d’activité 1997*, sous la direction de Marc Battier. Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.
- [12] Poletti, M. – Mays, T. – Faia, C. “Assistant musical ou producteur ? Esquisse d’un nouveau métier”. Proceedings of the JIM *Journées d’Informatique Musicale, 9e édition, Marseille, 29 - 31 mai 2002*, 2002 (http://jim.afim-asso.org/jim2002/articles/L29_Mays.pdf).

²⁶ Ibidem.