

Portrait de  
FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE  
Compositeur

(Recueilli par Bruno Serrou Paris, le 29 mars 1999)

Musicien, homme de lettres, chasseur de son, François-Bernard Mâche dit : *“ Je fais peu de musique concrète, pourtant cette réputation m’est restée collée à la peau. ”*

On parle toujours de musique et de mathématiques, mais lui est un littéraire, passionné d’archéologie, a enseigné le grec et le latin au lycée Louis Le Grand, puis à l’université de Strasbourg et enfin à l’Ecole des Hautes Etudes, enseignant aussi la musicologie dans ces deux derniers lieux. *“ Pour être compositeur il ne suffit pas de l’être seulement. C’est en tout cas une limitation sévère si le compositeur n’est que musicien. La poésie m’a longtemps attiré, c’est parmi les carrières que j’ai abandonnées, il y a eu une carrière littéraire. ”*

Né à Clermont Ferrand en 1935, de parents musiciens amateurs depuis plusieurs générations. *“ Mon père était le chef de l’orchestre semi amateur de la cité, où il a rencontré une violoniste de cet orchestre. Mon père a également dirigé une troupe de théâtre amateur. Fils d’un sabotier qui avait obtenu une bourse d’étude du violon pour son fils, est devenu luthier (j’ai encore un alto qu’il a fabriqué) vers 1880, mon grand-père, né au Mans, composait, mon père parisien aussi, violoncelliste et chef d’orchestre il était allé à Clermont-Ferrand enseigner et il a rencontré ma mère, qui était professeur de violon à l’école de musique de Montluçon pendant la guerre. Mes parents m’ont déconseillé de gagner ma vie avec la musique parce que c’était trop difficile, et comme j’étais assez doué pour les études littéraires le proviseur du lycée a demandé pourquoi je ne ferais pas Normale Sup’, et j’ai fait ce qu’il fallait pour y entrer. J’ai pu aussi faire de la musique en même temps. Au conservatoire de Clermont-Ferrand j’étudiais le piano, plus tard, étudiant à Normale Sup’, je louais tous les instruments de l’orchestre l’un après l’autre. A huit ans j’avais pris des leçons de violoncelle avec mon père, mais j’avais assez vite abandonné. Un jour je suis arrivé chez Messiaen avec mon trombone parce que Messiaen m’avait dit : “ il y a des notes qui n’existent pas au trombone entre le mi grave et la première note pédale de si bémol il n’y a rien. ” — “ Comment il n’y a rien ? Moi je les sors toutes, ces notes ! ” — “ Je voudrais bien voir ça ”, me dit Messiaen. Et je suis arrivé avec mon trombone chez Messiaen et j’ai sorti toutes les notes manquantes. Bien sûr elles avaient un mauvais timbre, c’est que comme moi j’avais un mauvais timbre sur toute l’étendue je ne faisais pas la différence (rires), et maintenant tous les trombonistes les jouent parce qu’il y a le trombone ténor basse où il y a toutes ces notes qui étaient autrefois manquantes. L’année où je passais mon agrégation de lettres j’entrais chez Messiaen au CNSM. J’ai suivi aussi les cours d’été de*

Darmstadt une année, avec Boulez, Berio, John Cage, Stockhausen. Ca correspondait à une espèce d'intellectualisation de la musique qui était le contraire de ce dont j'avais besoin. Le surentraînement intellectuel pour passer le concours de Normale m'avait donné le désir de tourner la page ! Donc intellectualiser la musique me paraissait donc oiseux. En revanche il y avait un atelier de bricolage, qui était le Groupe de Recherche de Musique concrète, et j'y suis arrivé au moment opportun c'est à dire au moment où Schaeffer et Henry se séparaient et où donc Schaeffer avait besoin d'une équipe de rechange. Et comme les gens ne se précipitaient pas parce que la réputation était très mauvaise au sein de l'avant-garde, traité de bricolage d'amateurs, etc.. L'étiquette de musique concrète est cependant impropre pour moi parce qu'en effet j'ai commencé là, mais sur les 75 œuvres que j'ai faites il y en a guère que 5 ou 6 qui le sont. En revanche j'ai fait pas mal d'œuvres mixtes, j'ai toujours associé les instruments acoustiques et les haut parleurs, j'en ai écrit plus de 30. L'électroacoustique m'est apparu comme un enrichissement de la musique mais pas comme une révolution et certainement pas une fin en soi. Donc toutes les technologies m'intéressaient à condition de réussir à les maîtriser, d'en faire des machines au service de l'imagination différentes. Et l'identification entre la pensée esthétique et les moyens utilisés, ce que j'appelle la technocratie, ça m'a toujours paru naïf, primaire, une naïveté qui me gêne chez certains compositeurs d'outre atlantique par exemple. Schaeffer détestait la musique contemporaine (rires), il avançait dans l'avenir à reculons, pour reprendre sa propre formule. Le personnage était profondément paradoxal et donc intéressant, et qui avait un certain nombre d'idées discutables mais stimulantes. Schaeffer n'aimait pas que l'on associe les instruments acoustiques à l'électroacoustique parce que pour lui il fallait avant de faire de la musique faire du solfège c'est-à-dire faire une recherche fondamentale sur les objets sonores, leur classification, etc. Très rapidement je me suis opposé à lui parce que intellectuellement ça me paraissait une erreur de vouloir définir des objets sonores en dehors du contexte d'une œuvre où ils seraient employés. Je faisais de la linguistique et je voulais faire de la phonologie et pas de la phonétique, je voulais montrer que la définition même des unités musicales dépend d'un projet d'ensemble. IL faut partir de l'ensemble vers les unités et non pas l'inverse. Or ce que faisait Schaeffer c'était essayer de définir des objets sonores qui soient des unités, des sortes d'atomes indiscutables et universels. Ca n'a pas marché, et donc lorsqu'il nous voyait utiliser des instruments acoustiques avec des instruments un peu aventureux comme la tôle à cordes que j'avais inventé, il me disait de travailler d'abord mon "solfège". Et à 25 ans, on sort du solfège du CNSM, c'est pas pour en trouver un autre ! De 1960 à 1962, j'ai fait la guerre d'Algérie, où j'ai été responsable d'un studio au corps d'armée d'Oran où j'avais réussi à faire mettre un équipement pour faire des

émissions, j'ai ainsi fait la première musique concrète militaire (rires). Revenu fin 1962, c'était l'entreprise que l'on avait appelé à l'époque le Concert collectif, chacun faisant son propre menu à partir d'un matériau commun, il y avait une dizaine de compositeurs comme Xenakis, Ferrari, Malec, etc. Je me suis donc rattaché à ce char et pendant quelques mois j'ai de nouveau fait partie du GRM, j'ai même pendant 3 mois été responsable du groupe, avant qu'arrive François Bayle. J'ai eu une incompatibilité intellectuelle avec Schaeffer parce que je lui avais proposé un programme de recherche fondé sur la linguistique, il a refusé ce projet, alors je suis parti.

— Vous avez tout juste 10 ans de moins que Boulez. Comme Dutilleux, qui en a 9 de plus que lui, avez-vous senti un problème d'avoir cette puissante figure ?

Il y a deux choses qui m'ont énormément nui, le fait que je sois un indépendant, c'est-à-dire le fait que je ne sois rattaché à aucun groupe, et le fait que je ne sois pas vraiment une génération après la référence de l'avant-garde des années 1950. Comme l'a dit Mefano, qui appartient à la même génération que moi, j'appartiens à la génération sacrifiée. C'est assez vrai parce que l'opinion ne peut assimiler plus d'une génération à la fois. Il faut donc des classification claire, les gens nés dans les années vingt c'est une chose après on passe à ceux qui sont nés dans les années quarante. Ceux qui sont nés dans les années trente, ils sont à cheval entre deux chaises, ça ne va pas. Je suis donc né au mauvais moment.

— Comment l'avez-vous vécu ?

J'avais assuré mon indépendance par l'enseignement des lettres, et cette liberté m'a été extrêmement précieuse, et je n'ai pas eu à tenter de m'accrocher à des statuts sociaux qui m'étaient refusés ou à me compromettre. Mais la solitude est quelques fois assez difficile à vivre.

— N'avez-vous jamais éprouvé le besoin d'enseigner la composition ?

Je pense que cela ne s'enseigne pas vraiment. On enseigne la réflexion sur la musique, la musicologie au sens large, l'analyse, ce dont j'ai surtout bénéficié auprès de Messiaen, mais je n'ai jamais eu de cours de composition, très peu de cours d'écriture et je n'en ai jamais ressenti le manque. Je ne peux dire néanmoins que je suis autodidacte. A Clermont-Ferrand j'ai suivi quelques cours d'harmonie et de contrepoint et passé quelque diplôme en ce domaine avec Emile Passami, élève de Ravel, puis à Paris les cours de Messiaen. Mais c'est tout. Je n'ai pas voulu faire les classes de fugue et d'écriture, d'ailleurs je crois que j'étais trop vieux pour y entrer, et ça ne m'intéressait pas. Et comme je constate que beaucoup de compositeurs se sont débrouillés sans cela, Varèse s'est fait mettre à la porte du CNSM après trois mois, Xenakis n'y est jamais entré, pour

moi c'étaient deux références antérieures particulièrement prestigieuses.

— Varèse et Xenakis par rapport à votre création ?

Varèse c'est le chaînon manquant entre Debussy et ma génération, et ce chaînon a longtemps été manquant mais quand je l'ai découvert ça a été très important. Je crois que son importance historique est sans commune mesure avec l'achèvement de son œuvre, il a fait une œuvre limitée mais d'une unité obsessionnelle, mais il a poussé jusqu'à leur terme les conséquences de ce qu'avaient parfaitement aperçu Debussy et Stravinsky, c'est-à-dire chez Debussy l'importance du son et l'importance très secondaire des idées que l'on s'en fait et des catégories dans lesquelles on le classe, et Stravinsky l'importance du bruit, du son complexe. La percussion chez Varèse est quand même issue du Sacre du printemps de Stravinsky et autres œuvres de l'époque comme l'Allegro barbaro de Bartók. Tout ce qui a émergé avant la guerre de 1914 est porteur de l'art du XXème siècle. Il y a des textes de Louis Laloy qui datent de 1908 dans lesquels il imagine des synthétiseurs généralisés et autres. Tout ce dont on a rêvé avant 1914 a été ensuite réalisé mais les conséquences n'ont pas été celles que l'on a imaginées alors. Xenakis c'est autre chose. C'est plus une amitié personnelle qu'une influence musicale. Le côté mathématicien de Xenakis ne m'a jamais accroché, en revanche nous pouvions parler grec ensemble, donc il y avait une complicité sur des références communes et des choses que nous aimions tous les deux, le monde archaïque, les cultures différentes, les sons de la nature. J'ai beaucoup d'admiration pour son œuvre, même si les principes théoriques sur lesquels il l'appuyait à l'époque ne me séduisaient pas le résultat m'impressionnait énormément.

— La nature compte énormément pour vous. Un peu comme chez Messiaen avec les oiseaux, vous avez essayé de retrouver les sons de la nature et de le complexifier.

La convergence entre l'expérience de la classe de Messiaen et de la musique électroacoustique a fait que j'ai accordé une très grande importance en effet à la perception sonore et aux éléments du son. Mais la différence avec Messiaen c'est que je n'ai pas attaché le même imaginaire au modèle. Par exemple les oiseaux pur moi ne sont pas les messagers du ciel spécialement. C'est un son très intéressant de la nature, comme est intéressant aussi les langages humains ou les grenouilles dont j'apprécie l'aspect polyrythmiques des étangs couverts de grenouilles au printemps, c'est pour moi un paysage fascinant. Les références ne sont donc pas tout à fait les mêmes, et je crois avoir poussé l'étude des signaux animaux plus loin. / J'ai certainement une moins bonne connaissance du terrain que Messiaen, dans la campagne je ne reconnais certainement pas autant

d'oiseaux que lui, mais j'ai en revanche analysé dans mon studio personnel avec des anagrammes plus en détail les chants d'oiseaux et surtout je les ai intégrés directement dans mes œuvres, ce que lui-même ne faisait pas, il ne faisait pas d'enregistrements, il les transformait par sa propre lecture. Je ne les transforme pas toujours. A partir de 1969, à avec Rituel d'oubli il m'est arrivé d'intégrer des sons vraiment bruts, tels quels. Dans la mesure où un enregistrement est représentatif d'un son naturel, comme une photo n'est pas l'objet photographié proprement dit. Pour moi la musique n'est pas seulement une affaire de communication entre hommes, pas seulement de l'ordre du langage, mais qu'elle est de l'ordre d'un contact étroit avec le son du monde avant même qu'il ait été encore intégré dans des catégories humaines. C'est donc cette recherche donc d'archétypes fondamentaux que je mène à travers la perception sonore mais aussi à travers d'autres recherches. Parce que il n'y a pas seulement des formes sonores universelles, je crois qu'il y a aussi des schémas productifs sonores universels. C'est seulement vers la fin de ma carrière que j'en suis venu à ce genre de recherche. Rechercher non pas ce qui dans la nature nous apparaît comme une musique embryonnaire mais rechercher aussi les principes embryonnaires de toute musique.

— Vous allez remonter jusqu'où comme ça ?

Pour l'instant les documents les plus anciens que j'ai trouvés remontent à 80 000 ans parce que contrairement à ce que l'on dit souvent la musique n'est sans doute pas née avec homo sapiens mais a dû certainement existé chez les néandertaliens. Certaines phalanges de rennes percées devaient être déjà des sifflets entre les mains des néandertaliens. La parenté entre la manipulation des sons par les animaux et la musique humaine il y a une continuité absolue. Il n'y a pas eu la même rupture que celle que l'on a connue pour la communication par le langage articulé. Lorsque je transforme en musique le son d'un orage, je fais une gigantesque métaphore, une transcription métaphorique du monde. Dans certaines œuvres, comme La Peau du silence qui va être jouée le dimanche 11 avril, où il y a précisément un poème grec que l'on n'entend pas, ni chanté ni parlé, c'est sa substance phonétique minutieusement analysée qui est passée dans l'écriture instrumentale.

— Est-ce que vous tenez à ce que l'auditeur ait conscience de cette recherche ou au contraire essayez-vous de la rendre discrète ?

Non, c'est de la cuisine personnelle. Ce sont des moyens au service du contact direct avec les formes de base de la musique que j'essaie d'avoir. Je suis content lorsque l'on me dit que ma musique a fait vibrer mais aussi je suis content lorsque l'on me dit "maintenant je n'entends plus les oiseaux comme avant".

Modifier la sensibilité des gens à certaines réalités sonores me paraît une des ambitions possibles du musicien. Ca ne m'intéresse pas tellement que l'on reprenne l'attitude romantique "Ah, il a ouvert son cœur". Bon d'accord ça existe aussi le monde affectif mais ce n'est pas le seul, et la musique n'est pas seulement une communication entre les hommes c'est aussi un regard sur le monde, une écoute du monde.

— Utilisez-vous le temps réel ?

Oui. Dans un spectacle que j'ai fait à Avignon en 1982, Tembouktou, j'ai été le premier à utiliser des dispositifs de transformation en temps réel du son. Il y avait par exemple un chanteur dont la voix était instantanément multipliée, réverbérée et il chantait à lui seul tout un chœur, cela avant même que la 4X de l'Ircam puisse le faire.

— Composez-vous avec l'ordinateur ?

Beaucoup. Même pour les œuvres instrumentales, la possibilité de faire des maquettes sonores avec les échantillonneurs qui mettent à notre disposition tous les timbres de l'orchestre et beaucoup d'autres, c'est une facilité dont je me sers beaucoup, qui me permet par exemple d'utiliser occasionnellement l'improvisation, qui a ceci d'intéressant c'est que la pensée se fait dans les doigts, et ensuite on essaie de comprendre ce qu'on a fait, pourquoi on l'a fait et comment on peut le faire mieux. Mais le fait d'être en présence d'un premier jet d'une pensée musicale, y compris la transmission automatique sur portée est une commodité extrêmement intéressante. Mais comme toutes les commodités il ne faut pas s'en tenir là.

— Vous en êtes à 75 œuvres. Etes-vous long à écrire ?

C'est très variable. Il y a des œuvres que j'ai faites en 3 semaines, d'autres en un an. Rarement plus d'un an, et en tout cas je ne remâche (si je puis dire !) ce que j'ai fait, je ne reprends pas des œuvres pour les réorchestrer, à 2 ou 3 exceptions près, je tourne les pages et j'explore autre chose. Par exemple faire 5 ou 10 quatuors à cordes ne m'intéresse pas, j'en ai fait 2 et probablement je n'en ferai plus, d'autres formes m'intéressent désormais. J'ai écrit 2 opéras, qui n'en sont pas au sens strict du terme, ce sont des spectacles chantés en musique. Peut-être que la première expérience Da capo en 1976 était plus du théâtre musical parce qu'il n'y avait pas vraiment d'argument dramatique des personnages, en revanche Tambouktou qui avait été créé aussi en Avignon en 1982 et qui a été repris à Massy il y a 2 ou 3 ans, ça peut à la rigueur s'appeler opéra parce qu'il y a des personnages suivis avec des voix typées, un texte chanté intelligible. Je ne vais pas plus loin parce que le rapport travail/résultat est l'un des plus

défavorables qui existent, ce sont des mois sinon des années de travail pour, dans le meilleur des cas, 5 peut-être 10 représentations, et quel que soit le succès des représentations, c'est ça qui est très démoralisant, on arrête parce que continuer serait trop cher, dit-on. Alors on se demande pourquoi commencer n'est pas déjà trop cher ! Le premier spectacle que j'ai fait à Avignon, *Da capo*, a eu énormément de succès, on aurait pu le refaire, mais il fallait 2 semaines de répétitions sur les lieux pour monter le décor et répéter, ce qui m'a-t-on dit ne correspondait pas aux normes de production et en plus chaque représentation coûtait au départ plus qu'elle ne rapportait. Evidemment, mais si on l'avait jouée 100 fois peut-être que l'on aurait fini par amortir (rires). C'est comme si on faisait des films à très gros budget mais qu'on ne les présentait que 10 fois parce qu'il faudrait ensuite donner des royalties ou je ne sais quoi.

— Autre expérience que vous avez faite, la musique de film.

Au départ j'ai eu l'expérience de films faits sur ma musique, puis j'ai fait en 1990 la musique d'un long métrage avec Alain Cuny, qui depuis 20 ou 30 ans me disait "Mâche, vous ferez la musique de l'Annonce faite à Marie". J'avais répondu pourquoi pas, c'était une expérience qui m'intéressait. Je ne suis pas spécialement claudélien, ni pratiquant,; mais l'Annonce n'est pas une œuvre très orthodoxe donc le problème n'était pas là. Il était d'abord qu'Alain Cuny réussisse à avoir l'autorisation. Cuny était une personnalité d'acteur vraiment étonnante, et ça m'intéressait de travailler avec lui. Cela dit ça a été difficile de travailler avec lui parce qu'il avait des parti pris très radicaux, notamment de ne jamais tolérer la superposition de musique et de texte. Il m'a donc fallu sacrifier pas mal de choses, et son film a finalement pu être réalisé, et c'est un film très étrange, je n'arrive pas à me faire une opinion sur ce que nous avons fait (rires). Mais c'est une expérience très intéressante. J'avais un télécinéma chez moi, et je synchronisais ma musique image par image, je travaillais avec l'échantillonneur.

— Pourquoi cette volonté de déstructurer les textes que vous mettez en musique ?

Deux raisons qui peuvent apparaître contradictoires. La première 'est que depuis le début du XXème siècle il y a une défiance à l'égard du langage, qui est apparu à l'époque de Dada déjà comme quelque chose qui était inauthentique et qui servait à véhiculer une idéologie jugée pernicieuse, donc il y a eu une dévalorisation de tout message et inversement une espèce d'exaltation de tout ce qui est infra langage, l'onomatopée, le raclement de gorge, etc. Ca a commencé déjà avant la guerre de 1914 cette tendance. C'est une raison historique : j'arrive dans un siècle où le langage a été dévalorisé. Il y a une autre raison, presque contradictoire, qui est que j'ai toujours été très sensible à la beauté de certaines

langues que je ne comprenais pas. Quand j'étais jeune j'ouvrais la radio, j'explorais les ondes courtes, je tombais sur des langues invraisemblables, non identifiées et quelques fois c'était très beau. C'est pour explorer ce mystère que j'ai employé des langues que je ne connaissais pas ou dans celles que je connaissais essayer d'isoler leur aspect musical au sens phonétique indépendamment de toute signification. Et je persiste à penser que dans chaque langage il y a une musique potentielle propre à ce langage, et c'est pour ça que c'est assez dramatique que chaque année meurent des dizaines de langues, qui disparaissent encore plus vite que les espèces animales, mais on ne s'en soucie guère, car il n'y a pas tellement d'associations se défense des langues moribondes. Dans certains cas je les prive de toute signification pour faire simplement entendre leur beauté sonore. Il m'est arrivé d'utiliser un poème de Paul Eluard que j'aime bien mais on ne le comprend plus, il m'est arrivé d'utiliser un poème de Ronsard, le Sonnet sur la mort de Marie qui m'a servi de modèle pour Canzone IV, mais il est haché, éclaté sous forme de phonèmes, en revanche la structure profonde du poème, les rapports d'allitération, d'assonance, de refrain, ça c'est entièrement respecté, ce qui n'est pas respecté c'est ce que ça dit littéralement, mais j'ai essayé de respecter en profondeur ce que ça dit au-delà de la lettre. C'est le retentissement affectif qui crée le poème, sous l'aspect sonore c'est aussi un certain retentissement affectif qui recrée l'effet poétique mais pas par les mots. Le poème est une espèce d'équilibre instable entre le sens et le son, la musique c'est le son, le langage c'est le sens, j'en fais de la musique.

— Comment avez-vous collecté tous ces sons, toutes ces langues ?

J'ai beaucoup voyagé, j'ai une phonothèque copieuse, je collectionne les enregistrements de langues rares. Si on utilise une langue très belle phonétiquement mais que certaines personnes dans l'assistance comprennent ces gens là auront du mal à en avoir une écoute purement musicale. Ils vont essayer de comprendre de quoi on parle. Or il y a des mots très beaux phonétiquement dont le sens n'est pas spécialement gratifiant. Donc si on veut séparer les deux choses il faut utiliser des langues que personne n'ait des chances de comprendre. Et en ce domaine j'ai fait quelques erreurs, notamment dans les années 1970

— L'orchestre a-t-il encore pour vous des mystères, des possibilités ?

Tous les instruments, y compris le pipeau, ont des possibilités inédites. On n'a pas complètement épuisé toutes les combinaisons musicales. C'est pour ça qu'il faut encore composer, sinon il suffirait d'ouvrir les portes du musée sonore et de répéter la musique du passé, Vivaldi, Beethoven et Jimmy Hendrix.

— Pouvez-vous composer plusieurs œuvres en même temps ?

Je peux rarement mener de front plusieurs œuvres parce que chacune correspond à un état d'esprit, à une humeur particulière, un imaginaire spécifique. J'aurais peur de retomber dans une espèce d'artisanat indifférent si je faisais en même temps une œuvre funèbre et une œuvre dansante. On est dans un état d'esprit, on essaie de le creuser, parce que ce qui est important c'est d'arriver à être dans un état de sensibilité où on a accès à l'intuition de base qui servait à faire une œuvre. Quand on a la première idée d'une œuvre on a une espèce d'intuition que l'on n'arrive pas à formuler complètement, on va y arriver en écrivant, où en l'organisant s'il n'y a pas d'écriture, sous forme sonore. Et il faut s'approcher sans cesse, se replonger sans cesse dans cet imaginaire-là pour ne pas faire une chose extérieure et purement formelle. C'est très difficile, sinon impossible d'atteindre ce niveau où on est en présence de son propre inconscient, dans les humeurs complètement différentes.

— Il doit pourtant y avoir des idées qui vous traversent l'esprit et qui n'ont rien à voir avec l'œuvre que vous êtes en train d'écrire. Prenez-vous des notes ?

J'ai toujours un carnet dans ma poche. Lorsque j'ai une idée je la note. Pas sur des portées mais avec des lettres, et après il s'agit de retrouver ce que je voulais dire (rires).

— Vous dites avoir écrit 5 ou 6 œuvres électroacoustiques, une trentaine mixtes. L'essentiel de votre création est donc consacré aux instruments acoustiques et à la voix. C'est donc en ce domaine que vous vous sentez le mieux.

Parce qu'il y a une richesse et une variété dans le son acoustique que l'on ne retrouve pas dans le son enregistré. On s'était fait beaucoup d'illusions à cet égard. On croyait que la richesse des bruits était illimitée. Or on retombe sur des catégories un peu floues mais déjà connues. L'inouï n'est plus très intéressant (rires), parce qu'il ne correspond pas à une symbolisation collective et à un imaginaire précis. Bien que l'instrumentarium classique me convienne, j'ai pas mal exploré des instruments acoustiques nouveaux, j'ai fait construire par exemple un tambour d'eau ultra grave, j'ai construit moi-même des métalophones pour Da capo.

— Avez-vous toujours des choses à dire avec le piano ?

Je l'espère, puisque l'on va jouer dans le concert du 9 avril une pièce pour 2 pianos et 8 mains qui s'appelle Styx et Miklos Magin qui est mort récemment était venu me voir à Varsovie où on jouait cette pièce et m'avait dit "C'est la première fois depuis longtemps que j'entends des sonorités inédites au piano". On peut donc toujours trouver des choses. Dans les années 1960-1980, c'est la période grise du piano, que l'on utilisait comme distributeur de notes surtout, et

depuis il y a eu des œuvres où le piano a conquis des effets de sonorités intéressantes, par exemple une œuvre comme Territoire de l'oubli de Murail a apporté une vision du piano intéressante.

— Composez-vous pour vous ou pour le public ?

Les deux. Je suis très content lorsqu'il y a un écho. Et il y en a tout de même souvent. D'une certaine manière je suis l'un des compositeurs français qui a eu la carrière internationale la plus large. J'ai été invité partout.

— Vous êtes joué partout ?

Beaucoup moins, parce que je n'ai jamais su faire la promotion de mes œuvres, je ne m'en suis jamais assez occupé et les éditeurs ont en général autre chose à faire. L'édition est menacée et leur principal souci est de survivre. Durand ne fait sans doute pas assez.