

Entretien avec Gilbert Amy, octobre 1971

François-Bernard MÂCHE : Notre vie musicale, où se mêlent les nihilistes, les nostalgiques, les techniciens, les improvisateurs, vous paraît-elle encourageante ?

Gilbert AMY : Je ne suis pas spécialement optimiste. Le phénomène Cage est cosmopolite, au sens péjoratif du terme, mais il n'a guère atteint que des esseulés et des amateurs. En revanche les « romantiques » attardés défendent encore des structures mentales sclérosées, bien qu'elles soient condamnées par leur sclérose même. Eux, comme d'ailleurs les libertaires par la suite, se sont définis en réaction contre l'École de Vienne et contre l'attitude objective de l'école néo-sérielle d'après-guerre.

F.-B. M. : En somme, contre l'Histoire ?

G. A. : Oui, ce qui fait que ces attitudes sont condamnées, comme jadis celles des opposants à Rameau, Berlioz, Debussy.

F.-B. M. : Et que représentent pour vous les groupes d'improvisation, tous ces gens pour qui l'expression spontanée a plus de prix que le métier, et dont parfois les critères sont moins esthétiques que politiques ?

G.A. : Affaiblissement, avachissement des structures mentales. On récuse un métier que l'on n'a pu acquérir, ou que l'on conteste politiquement, et l'idéologie libertaire se greffe là-dessus. Dans les arts plastiques cela donne par exemple le collage, et en musique, les suiveurs de Cage. Le libéralisme politique occidental est pour ces produits un milieu favorable : cela fait partie de ses contradictions.

F.-B. M. : Partis des critères professionnels, nous voici sur le terrain politique.

G.A. : Au sens large, oui. L'amateurisme régnait dans la société pré-industrielle lorsque la bourgeoisie du XIXème siècle a accaparé le phénomène musical pour l'établir, l'institutionnaliser dans le rite du concert, on a vu à la fois le professionnalisme s'affirmer, et les amateurs de salon se multiplier. La deuxième civilisation industrielle au XXème siècle a pratiquement détruit ceux-ci pour ne laisser qu'une masse plus ou moins passive face à la société des professionnels.

F.-B. M. : Laquelle tend à se restreindre à quelques dizaines de personnes contre des millions de « consommateurs ». Le free jazz, la pop music sont donc bien une protestation contre cette société de consommation, qui s'empresse il est vrai de les consommer à leur tour. Pensez-vous que cette transformation des mélomanes en simples auditeurs soit irréversible ?

G. A. : Oui, et je crois qu'elle était déjà impliquée par la naissance du « mélomane », première étape d'un détachement vis-à-vis de la musique-acte.

F.-B. M. : Vous posez donc aussi cette question, qui jusqu'à maintenant restait souvent implicite ou inconsciente, de la relation entre la musique et la société ?

G. A. : Je la pose, mais dans d'autres termes que les doctrinaires politiques. Si l'on décrète que l'art - la musique - doit servir telle ou telle cause, on reste étranger à

l'art, on parle une autre langue.

F.-B. M. : Bach ne se considérait-il pas comme un musicien chrétien ?

G. A. : C'était évident, et non problématique pour lui. Dans le cas du régime soviétique, où l'on retouche la musique en fonction d'une idéologie, on a une position arbitrairement hostile à l'art.

F.-B. M.: Seriez-vous alors partisan, en vous limitant aux critères musicaux, de l'idéologie de l'art pour l'art, bien classée elle aussi ?

G. A. : Absolument pas ! Je pense à l'époque du haut Moyen Âge, où la musique se suffisait parfaitement à elle-même, tout en émanant du système monastique.

F.-B. M. : La musique, n'étant que fonctionnelle, était identifiée avec toute une part de la vie, comme dans les sociétés africaines traditionnelles, avec leurs musiques de culte, de cour, de travail. Mais c'était au prix de certaines servitudes : l'idéologie religieuse a imposé pendant plusieurs siècles la division ternaire de l'unité de temps par exemple. Voulez-vous dire finalement que s'il faut choisir entre une musique engagée, l'art pour l'art, ou l'identification avec la vie, vous cherchez (comme les groupes « pop » après tout !) cette dernière solution ?

G. A. : On peut faire artificiellement ces partages, mais je les trouve inadéquats. Ces critères recouvrent toutes sortes de produits.

F.-B. M.: Ceux qui tiennent à ces critères me semblent souvent moins intéressés par les « produits » que par les producteurs, sur lesquels on va parfois jusqu'à faire une sorte d'enquête de moralité.

G. A. : Pour les jdanoviens, il s'agit bien des produits, avec toutes sortes d'idées simplistes sur le mélodisme ou la dissonance. De toute manière gauchisme et jdanovisme se rejoignent dans un même refus des véritables nécessités du langage musical.

F.-B.M. : Cependant lorsqu'on convie les gens à faire eux-mêmes leur musique, je vois mal où est le danger de dirigisme jdanovien.

G. A. : En définitive, on peut en arriver à la même oppression sur le matériau musical : le dogmatisme ou le bafouillage aboutissent à la même pauvreté.

F.-B. M. : Pauvreté regardée de haut par les « riches » spécialistes...

G. A. : Mais non ! La question n'est pas de déterminer si certains détiennent le Savoir et s'il faut secouer leur piédestal, mais bien si l'on croit ou non que le matériau musical existe, avec ses ressources et ses problèmes spécifiques.

F.-B. M. : Quittons donc la politique et parlons du fameux « langage » musical et de ses « produits ». Ces métaphores usuelles ne vous paraissent pas aussi dangereuses qu'à moi. Vous comparez la musique à un message et ses transmetteurs à un circuit de consommation ?

G. A. : Plus exactement à une chaîne de communication. Mais je ne prétends pas que le récepteur doit être passif.

F.-B. M. : Cependant on n'a pas le droit de bouger, de parler, de siffler pendant un concert classique.

G. A. : Le concert classique est un cadre rigide qui constitue un conditionnement parfois monstrueux pour l'audition de produits très divers. Cela peut changer.

F.-B. M. : Ou être remplacé par l'audition de bons disques à domicile ?

G. A. : Éventuellement, parfois. Au fond ces problèmes sont des cas d'espèce, l'important est bien plus de savoir quelle musique on crée...

F.-B. M. : ... et par conséquent quel matériau on utilise et quelle méthode on suit. Je crois que le matériau électroacoustique, par exemple, ne vous attire guère, à quelques exceptions près. Est-ce au nom d'une position de principe ?

G. A. : Non, c'est plutôt que je ne peux pas imaginer me servir d'un matériau que je ne maîtrise pas intellectuellement.

F.-B. M. : Maîtrisez-vous toute la réalité sonore instrumentale ?

G. A. : Non, mais j'ai au moins le sentiment de rester dans certaines limites, dans une zone de clarté. Je crois que la réticence que j'ai vis-à-vis du matériau « concret » est le fait que je n'arrive pas à le codifier.

F.-B. M. : Vous devriez donc être très séduit par les méthodes modernes de codification complète de la musique : algorithmes de Barbaud, logique symbolique de Xenakis, théorie de l'information, etc...

G. A. : Tout cela constitue des cas différents...

F.-B. M. : Avec en commun la volonté de rationalisation et de combinatoire, une sorte de scientisme musical.

G. A. : Ma position vis-à-vis de ce que vous appelez un scientisme musical est d'une extrême attention, surtout vis-à-vis des démarches de Xenakis, qui, lui, est un compositeur, parce que ses produits sont discursifs. Je pense que la codification du message va s'engager sur cette voie-là, beaucoup plus que sur une voie libertaire. Mais pour l'instant on reste sur un plan primitif, celui de la translation : on prend le résultat des opérations, et on le transcrit, sans aucune vraie dialectique. Or je crois que le projet compositionnel consiste à « filtrer » ces possibilités de translation.

F.-B. M. : Mais Xenakis ne se contente jamais d'une simple transcription.

G. A. : Bien sûr, il a une sensibilité musicale, mais je pense que les filtrages existent à des niveaux très primitifs. Ce qui m'intéresse le plus dans la composition, c'est le fait qu'il y ait jusqu'à un certain point prévision, et, au-delà, imprévision. Et je ne crois pas que ce soit contradictoire avec l'utilisation des méthodes scientifiques.

F.-B. M. : À condition d'utiliser des moyens logiques moins primaires qu'aujourd'hui ?

G. A. : C'est cela.

F.-B. M. : Vous croyez ainsi que la substance musicale pourra être intégralement

mathématisée, donc que tout événement sonore pourra être symbolisé?

G. A. : Mais non ! Justement, ce qu'on peut, me semble-t-il, objecter à la technique pratiquée par Xenakis, c'est qu'il veut symboliser tout événement sonore, alors qu'il y en a un certain nombre qui échappent à toute symbolique de départ et à toute prévision. Il y a dans le simple fait d'écrire deux notes un tel refus de millions de combinaisons qu'on n'arrivera pas à codifier ces refus implicites dans un cerveau électronique avant longtemps. Ce qui m'ennuie dans le cas de Xenakis, c'est que j'ai le sentiment de « résultats » qui ont été donnés avec insuffisamment de refus.

F.-B. M. : Je ne vous suis pas du tout sur ce terrain ; et je crois par ailleurs que c'est précisément la recherche du minimum de règles qui intéresse Xenakis. Mais au-delà de ce que vous appelez « résultats » il y a chez Xenakis le développement de l'idée varésienne de l'« art-science ». Croyez-vous comme lui que la connaissance scientifique et la création musicale tendent à fusionner dans une connaissance suprême ?

G. A. : Je voudrais bien le croire... Mais en fait les démarches sont différentes.

F.-B. M. : Néanmoins pour vous comme pour Xenakis, les problèmes sont ceux du déterminisme et du contrôle rationnel. L'essentiel de la musique est donc pour vous une combinatoire ?

G. A. : C'est l'essentiel du projet captable par le compositeur. Mais il y a toute une partie inconsciente qui échappe toujours à toute normalisation du message.

F.-B. M. : En parlant de message - même si une part reste inconsciente ou ineffable -, vous vous en tenez à une attitude que j'appelle sommairement humaniste. Mais cette attitude n'est pas la seule. Vous savez que pour moi faire de la musique est rechercher un équilibre spécifique entre une combinatoire et un naturalisme, entre ce que le compositeur a envie de « dire » et ce que les sons lui disent, et disent à travers lui. Si la musique est un message, ce dont je doute fort, le compositeur en est davantage le messenger que l'auteur.

G. A. : Qui est donc l'auteur, alors ?

F.-B. M. : Personne; je ne considère pas la musique comme une chaîne de communication entre les hommes. Dès l'instant où j'essaie de faire apparaître un sens latent dans des sons qui n'étaient pas au départ reconnus comme musique, je n'invite pas l'auditeur à comprendre une pensée que j'ai mise dedans, mais à regarder avec moi vers cette « intelligence latente dans les sons » selon la formule qu'aimait citer Varèse. Le compositeur ne se fait pas entendre à travers sa musique, il la donne à entendre.

G. A. : Je ne vois guère ce que pratiquement cela peut signifier. Le projet compositionnel peut être un peu ce que l'on veut : on est plus ou moins porté par tempérament sur tel ou tel commentaire, mais finalement ce psychologisme fait place à des réalités qui sont les produits, et qui se définissent selon d'autres

critères.

F.-B. M. : Partiellement, car l'attitude détermine ce que vous appelez le produit, et cela s'entend. Vous êtes méfiant vis-à-vis des sons qui ne sont pas dans votre zone de clarté. Moi, je suppose que l'activité créatrice consiste précisément à déplacer cette zone en allant éclairer les zones obscures, les sons bruts.

G. A. : Il y a en somme un réservoir de sons autour de vous et votre travail de compositeur consiste à sélectionner certains de ces sons selon la sensibilité du moment ?

F.-B. M. : C'est un aspect important de mon travail.

G. A. : Supposons que n'importe quel matériau ait ses lettres de noblesse ; mais qu'est-ce qui lui fait acquérir la signification ?

F.-B. M. : La musique n'a aucune signification, car elle est fort peu un langage et ne renvoie qu'à la durée vécue; mais elle l'active plus au moins, elle la fait vivre plus ou moins intensément. Le sonore et le musical sont des notions correspondant à des attitudes psychiques, et à rien d'objectif. Les sons bruts sont plus ou moins actifs sur l'esprit selon leur nature d'abord et selon le contexte où le compositeur les situe.

G. A. : Avec le contexte on retrouve le langage. C'est ce qu'a fait Messiaen, dont le langage est parfaitement centripète : il module selon son langage ses emprunts « naturels ».

F.-B. M. : Ses emprunts sont déjà stylisés. Mais je crois qu'il y a au contraire dans ses chants d'oiseaux un potentiel, et même un instrument, de rupture avec ce langage dont il avait auparavant exposé la technique. Jusqu'à une certaine date, les chants d'oiseaux servaient d'ornements dans un langage polymodal et polyrythmique. Aujourd'hui c'est l'inverse, dans le Catalogue d'oiseaux, les modes sont des colorations plaquées sur l'essentiel, qui est la transcription. Mais on peut aller plus loin et partir d'autres modèles... L'important est de faire passer la découverte avant l'invention. Et ces deux démarches correspondent historiquement à deux familles d'esprits permanentes, bien qu'inégalement représentées : ceux qui extériorisent une pensée par des architectures sonores, et ceux qui choisissent, par l'analyse des données sonores, de manifester la pensée qui y est incluse.

G. A. : Je pense que ces distinctions se situent à des niveaux différents du langage et de plus que ces attitudes ne coexistent pas comme vous semblez le dire.

F.-B. M. : Elles coexistent rarement : elles alternent plutôt par larges périodes, leur conflit est au centre des grandes révolutions musicales. Celle qu'a apportée Monteverdi, après des siècles de combinatoire des Franco-Flamands, etc...), est partie d'une sensibilité nouvelle au monde sonore réel, en l'occurrence la langue italienne, le monde dramatique de la parole, révélatrice des passions. La nouveauté de Monteverdi était due à cette particulière attention portée à un

élément qui jusqu'alors était musicalement inactif. Pratiquement, son « langage » harmonique est moins original que celui de Gesualdo, ses rythmes moins complexes que ceux des « chansons mesurées à l'antique », mais ce qu'il a inventé, et c'est là son génie, c'est de mettre ces outils intellectuels nouveaux au service d'une nouvelle écoute, la réalité sonore de la parole servant désormais de guide à toute la démarche créatrice. La fameuse querelle des Bouffons a été aussi à son époque, un épisode de ce conflit entre des intellectualistes comme Rameau et les naturalistes italiens. Et je pense que ceux qui récusent aujourd'hui l'esprit sériel seront conduits à se tourner, comme je le fais, vers les données sonores brutes.

G. A. : Le cas de Rameau est plus complexe que cela ; c'est même un vrai paradoxe ; ce théoricien aux idées très solides en définitive s'est mis des œillères, et il est allé moins loin musicalement que Bach.

F.-B. M. : Et ce « scientifique » a écrit des pièces naturalistes qui ne se limitent pas au pittoresque, même si l'on pense à la Poule ou aux grenouilles de Platée... Mais que veut dire aller « moins loin » que Bach ? N'est-ce pas se faire une idée trop linéaire de l'évolution musicale ?

G. A. : Je ne parle pas d'évolution musicale linéaire, mais de réussite simplement.

F.-B. M. : Dans ce cas, l'attitude du compositeur n'est pas décisive. Dans un palmarès imaginaire je ne mets pas forcément les « naturalistes » au-dessus des « combineurs », même si pour moi Monteverdi vaut largement Bach ; et je ne pense pas que la victoire temporaire de telle ou telle attitude entre dans un strict déterminisme historique. Le Devin du village était d'avant-garde, et Bach, aux yeux des connaisseurs de 1753, s'ils en avaient entendu parler, aurait fait figure de vieux contrapuntiste « gothique » enfermé dans une impasse. Historiquement, ces amis de Rousseau ont eu raison jusqu'à la génération de Mendelssohn et de Schumann, puis on a commencé à leur donner tort. Le critère historique n'est peut-être qu'un alibi pour trouver des parrains à des choix bien présents.

G. A. : La musique occidentale présente tout de même ce phénomène tout à fait original d'avoir un langage musical qui évolue, de toute façon, même s'il y a des périodes où l'on cherche et d'autres où on ne cherche pas ; aussi je pense qu'une forme donnée n'a de véritable réalité vivante qu'en un certain point de l'histoire musicale.

F.-B. M. : En somme vous dites produits, langage, histoire, quand je dis attitudes ou nature ; eh bien, s'il faut être historique, laissons maintenant le passé et parlez-nous du présent, c'est-à-dire de l'avenir. Quelles notions met-il en cause pour vous ?

G. A. : La notion de forme. Elle me paraît la plus impénétrable, celle qu'il faut retravailler dans le sens d'une redécouverte constante. Ce que je trouve absolument merveilleux est qu'actuellement la notion de forme musicale n'a plus

de sens, il n'y a plus d'archétype, donc il faut que la forme se trouve à travers chaque oeuvre.

F.-B. M.: N'est-ce pas une interprétation « existentialiste » qu'on a proposée il y a déjà longtemps de la musique sérielle ?

G. A. : Oui, mais cette recherche peut aller beaucoup plus loin, au niveau où pratiquement on devrait pouvoir envisager des formes sans données fixes, où la combinatoire sera tellement évoluée que finalement on n'aura jamais deux exécutions identiques.

F.-B. M. : Mais dans beaucoup d'oeuvres « ouvertes » on entend bien plus souvent une constante, de timbre par exemple, que les bifurcations des choix des interprètes, et il y a une discordance entre le matériau rudimentaire et la forme évoluée.

G. A. : C'est vrai, on est encore resté à la périphérie de ce domaine. Mais à partir de l'évolution du matériau tel qu'il a pu apparaître il y dix ans ou quinze ans, on va maintenant pouvoir franchir le cap de la rigidité pour aller bien au-delà dans le domaine de la déduction.

F.-B. M.: Les moyens instrumentaux vous suffisent-ils pour cette tâche?

G. A. : On peut s'en servir ou non, ce n'est pas le problème fondamental, pas plus que celui du tempérament par exemple.

F.-B. M.: Donc le matériau pour vous, c'est beaucoup moins une affaire de quarts de ton, de lutherie nouvelle, etc... que d'outils logiques ?

G. A.: Exactement, mais les deux choses sont liées. Pour moi la découverte de l'oeuvre à faire, c'est toujours une succession de niveaux : on va plus loin dans la recherche d'un matériau plus précis au service d'une forme plus riche.

F.-B. M. : Et l'auditeur devra donc aller sans cesse plus loin dans la connaissance d'une oeuvre plus « ouverte » ?

G. A. : Oui, même si les exécutions diffèrent complètement. Ce qui différera, ce sera la courbe mais non la nature de l'oeuvre : ce sera toujours un tissu d'une certaine couleur.

F.-B. M. : Ira-t-on jusqu'à identifier l'oeuvre à un programme, susceptible de recevoir des vêtements sonores tous différents ?

G. A. : Non, je ne crois pas au libéralisme du vêtement sonore.

F.-B. M. : Où est donc la limite, pour vous, de la liberté du matériau par rapport à la forme ?

G. A. : Le compositeur la contrôle très largement. C'est en cela que mon attitude est foncièrement différente de celle de Xenakis : je contrôle les bifurcations formelles, au moins tant que je ne dispose pas d'outils de programmation plus subtils que ceux qui existent. On s'est gorgé de cette idée d'oeuvre aléatoire, et finalement très peu de musiciens se sont attachés à voir ce que cela pouvait être ;

on est resté à des niveaux d'indétermination qui ne sont que de la paresse, finalement. Il s'agit de réaliser une approche beaucoup plus fondamentale de la continuité musicale.

F.-B. M. : Quelle continuité exactement ?

G. A. : Celle du phénomène du discours. Pour moi, le discours n'est pas mort.

Nouvelle Revue Française n° 229, janvier 1972, Paris, Gallimard. Repris dans *Les mal entendus*, Revue Musicale n°314-315, Paris, Richard-Masse, novembre 1978.