

## Interview par Patrick Clette (12 avril 1999)

J'ai l'occasion de travailler avec des enfants de 3 à 6 ans et de leur faire écouter de la musique. A l'écoute de *Korwar*, 6 enfants sur 10 étaient très attentifs (ce qui est rare avec des enfants de cet âge), et une petite fille est venue me dire à la fin : «c'est drôle ce que tu nous a fais écouter !». Accordez-vous de l'importance à ce genre de remarque de la part d'un enfant?

Oui, bien sûr. Cela me rappelle une expérience analogue que j'ai eue. J'avais fait écouter une pièce qui s'appelle *Danaé* à des enfants un peu plus âgés que les maternelles. J'avais trouvé le titre après la composition et cela faisait référence à la légende de la pluie d'or tombant sur Danaé. Sur une centaine de poèmes que nous leur avons demandé d'écrire à l'écoute de la pièce, une proportion de 10 % retombait sur cette image de pluie d'or, sans leur avoir dit ni le titre ni quoi que ce soit à ce sujet. Leur imaginaire a dû fonctionner un peu comme le mien pour retrouver cette idée. Il y a eu, je pense, rencontre avec un archétype.

Pensez-vous que l'enfant est plus proche de l'archétype que ne l'est l'adulte?

Oui, certainement, car une bonne part de la conscience fonctionne comme grille et comme filtre pour empêcher justement ces images de l'inconscient d'émerger trop fort. L'édifice culturel agit à la fois comme stimulateur de l'imaginaire, mais aussi comme inhibiteur. L'enfant, lui, n'a pas d'arrière-plan culturel très élaboré et il est ainsi beaucoup plus proche de ses émotions de base. Il retrouve ces archétypes plus facilement si le compositeur les a laissé apparaître dans sa musique. C'est donc important pour moi la réaction d'un enfant.

Cherchez-vous principalement à retrouver cet archétype?

Je cherche du moins à en tenir compte. On ne peut pas se limiter aux archétypes, car on aboutirait très souvent à des «recettes». Je me méfie de cette réduction à des formes trop basiques de la musique. Il est certain que les applications commerciales fonctionnent aussi en fonction de certains archétypes, mais à des fins non pas qui permettent de libérer l'imaginaire, mais de créer un réflexe de consommateur, ce qui est tout à fait le contraire de ce que je souhaite. Je pense qu'il faut tenir compte des archétypes, mais pour les intégrer dans la vie consciente, pour qu'il n'y ait plus ce divorce entre une espèce de vie physique qu'on méconnaît et une vie consciente qu'on surestime. Je voudrais fusionner les différents niveaux de l'esprit.

La réaction face à vos œuvres est-elle différente selon le type de public?

Le compositeur est extrêmement mal placé pour apprécier cela parce qu'il est difficile de savoir qui écoute à la radio ou dans une salle ; de plus je dirai que le «grand public» nous est presque interdit, car il est complètement lié au culte de la vedette, et le culte de la vedette n'existe pour ainsi dire pas dans la musique contemporaine. Il y a eu quelques expériences, où des gens «innocents» , ne sachant pas ce que c'était, étaient extrêmement touchés par ma musique, mais c'est ponctuel et je ne peux pas en tirer des conséquences générales.

Pour beaucoup de compositeurs, un des piliers de la création est la recherche de la Vérité. Quel est votre rapport avec cette recherche?

C'est très important, qu'on appelle cela Vérité, ou Authenticité. Je n'ai pas grand-chose d'original à dire sur la question, mais en ce qui me concerne, j'éprouve très fortement cette nécessité d'être sincère. Mais quand on dit sincère, on croit simplement que le compositeur ne doit pas être snob et faire les pieds au mur, qu'il ne doit pas faire le pitre. Ce n'est pas seulement ça, il doit être surtout sincère avec lui-même, pas seulement sincère vis-à-vis du rôle

social qu'il joue. C'est très difficile parce que l'activité imaginaire contribue à développer chez le compositeur lui-même un double imaginaire de ce qu'il est, et il n'est pas toujours très facile de s'y retrouver ; à partir du moment où l'on sait qui on est et ce que l'on veut, les choses sont gagnées. Mais très souvent on fait de la musique pour essayer de savoir ce qu'on veut dire avec : il ne faut pas, d'un côté, avoir une espèce de contenu mental et émotionnel qui serait parfaitement défini, et de l'autre, trouver le moyen de le traduire, ce n'est pas comme ça que ça se passe. C'est en essayant de construire un monde sonore, une vision de la durée en particulier que l'on peut comprendre les fondements de cette vie affective et émotionnelle. Autrement dit, on fait de la musique pour savoir pourquoi on en fait, et on comprend un peu lorsqu'on la fait. Puis, d'œuvre en œuvre, le mouvement se relance parce qu'on n'est jamais complètement clair, on ne sait jamais complètement ce qu'on a fait. Et ça, c'est ce que j'appelle l'attitude authentique. Une attitude qui consiste à dire «j'ai fait un truc qui a bien marché et je vais essayer de le refaire», c'est à dire faire des calculs sur l'impact public, c'est de l'artisanat, cela peut d'ailleurs être très légitime, mais ce n'est pas ce qu'on appelle la création artistique au sens plein.

Dans l'attitude raciste (le «nettoyage ethnique» dont on est témoin aujourd'hui en exYougoslavie, par exemple), l'homme vise à détruire l'autre en tant que personne, mais il vise également à détruire tout un peuple et sa culture. Face à cette attitude, est-ce que l'idée d'universalisme en musique dans la recherche de l'archétype sonore est une arme?

C'est une question complexe parce qu'il y a dans chacun de ces termes une ambiguïté. L'universalisme peut être considéré comme la volonté d'imposer à tous sa culture, ou considéré comme une façon de dépasser toutes les cultures sous une forme supérieure. Il peut donc s'agir d'impérialisme, ou il peut s'agir d'une inhumanité. Chacune de ces tendances a des avantages et des inconvénients. D'une part, on assiste au triomphe d'un certain nombre de formules dont il faut bien penser qu'elles ont un intérêt particulier. Par exemple, les musiques populaires du monde entier, il y a un siècle, avaient des systèmes qui n'incluaient pas l'harmonie, celle-ci était liée à la musique européenne. Puis cette conception de la musique (polyphonie avec des bases harmoniques) a envahi les musiques populaires du monde entier en commençant par le jazz et en continuant même par les musiques les plus étrangères : la musique populaire arabe ou indienne est harmonisée, et ce n'est pas seulement parce qu'il y a eu la colonisation et autres phénomènes politiques que cela s'est passé, mais probablement parce qu'il y a eu adhésion spontanée à ce type de choses. Le résultat est évidemment une certaine uniformisation, mais réciproquement, les musiques européennes ou appréciées par les européens se sont remplies d'une richesse rythmique supérieure à celle qu'elles connaissaient. La musique populaire du second empire contenait des rythmes extrêmement primaires du type musique militaire ; aujourd'hui, la musique dite de variété, avec des emprunts à l'Amérique Latine, à l'Afrique, à l'Asie, s'est enrichie considérablement sur ce plan-là. Donc il y a eu quand même un brassage planétaire qui a abouti à des échanges. Est-ce que ce sont des échanges équitables? Ce n'est pas tout à fait sûr, il faudrait une réflexion assez longue pour pouvoir évaluer les choses. En ce qui me concerne, j'ai toujours été très sensible à d'autres cultures, à dépasser mon horizon propre, mais tout en restant fidèle à la mienne, parce que si on aboutit à une espèce d'indifférenciation planétaire, on va avoir un monde assez ennuyeux. Quand je me déplace dans le monde, que j'ouvre ma radio dans ma chambre d'hôtel et que j'entends la même musique partout, cela me déprime profondément. Il est donc très important quand même de garder des racines et de garder des différences : pour cela je regarde avec beaucoup de sympathie des mouvements populaires comme «musique celtique», avec le grand

succès qu'elle connaît depuis une vingtaine d'années, mais aussi d'autres mouvements moins connus, et moins commercialement fructueux, comme la musique occitane ou autre. Autrefois, c'était considéré comme extrêmement réactionnaire et «vieillot» que de s'intéresser à ces musiques populaires, puis à partir du moment où elles sont pratiquement mortes dans leur contexte d'origine, les jeunes veulent les récupérer et les faire revivre autrement : je considère cela avec beaucoup de sympathie, parce que c'est un des moyens justement d'éviter l'impérialisme des grandes compagnies qui veulent imposer partout un minimum de produits stéréotypés, et cela me hérisse.

"

En parlant de la musique celtique, cela ne vous gêne pas qu'elle soit parfois remixée ?

Evidemment, aujourd'hui, les moyens techniques et la rapidité de communication font que l'on a beau se rattacher à ses racines, on peut faire aussi n'importe quoi, c'est devenu très facile. C'est une question de dosage, mais de toutes les façons il n'y a jamais eu de musique pure, intacte, toute tradition est hybride, quelle qu'elle soit. Evidemment, il y a une espèce de mesure à garder si on ne veut pas que l'hybridation aboutisse à la destruction. C'est une question de lucidité, il faut savoir ce que l'on fait.

Le sens du mot «Korwar» et le principe de la pièce proposent l'idée de construction à partir d'éléments bruts, pensez-vous que l'on retrouve un phénomène similaire dans les arts plastiques?

Certainement, d'ailleurs, un *Korwar* est une œuvre d'art plastique, puisque c'est un crâne transformé en sculpture.- C'est un reliquaire incluant un crâne, lequel est lui-même bien reconnaissable, sur lequel il y a des adjonctions qui en font une sculpture: on ajoute des couleurs, des pâtes colorées, des coquillages dans les orbites, etc. Donc, bien sûr, cela existe, et cela existe même d'abord dans les arts plastiques avant d'exister en musique, puisqu'il a fallu attendre l'enregistrement sonore. Je crois que j'ai été le premier à faire ça, à partir de *Rituel d'oubli*, lorsque j'ai inclus les sons bruts et non plus des sons synthétiques ou autres. J'ai fait le premier cette démarche lorsque j'ai mélangé sons bruts et sons instrumentaux; j'ai également été le premier à utiliser des sons de baleines, ensuite les baleines sont devenues des vedettes du disque, tant mieux, cela veut dire que d'autres se sont aperçus qu'il y avait un monde intéressant.

Et trouve-t-on des similitudes dans les arts plastiques européens?

Oui, il y a le grand ancêtre surréaliste, parce que le bois flotté a été perçu comme sculpture potentielle déjà avant la guerre de 14-18. Cette transformation du brut en objet d'art est un phénomène du début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est la génération de Max Ernst, Picasso, qui a inclus des papillons sur ses tableaux cubistes; bien sûr, on peut retrouver des prédécesseurs comme Victor Hugo qui mettait des bouts de dentelles dans ses dessins. Mais en musique, cela restait le programme des futuristes italiens, seulement, ils n'en avaient pas les moyens, ils ne pouvaient pas faire autrement que de construire des instruments qui produiraient les bruits du monde réel et ces instruments, dans la mesure où on peut le savoir, n'étaient pas vraiment convaincants, seulement ils n'avaient pas de magnétophone. C'est Ruttman le premier qui a fait ça avec la bande du film *Week-end*, dans les années trente. Dès qu'il y a eu une piste sonore exploitable en film, on a eu une forme de magnétophone, si l'on peut dire, qui permettait de monter des sons enregistrés. Il y

avait une lacune technique qui faisait que l'on ne pouvait pas intégrer les sons du monde réel, mais le cinéma a eu un rôle de pionnier très important parce qu'il a habitué les gens à entendre sur le haut-parleur un mélange de musiques, de paroles et de bruits, tout cela sur le même plan. Il a donc contribué à faire fusionner cet art des sons généralisés.

Lorsque j'ai écouté vos pièces pour la première fois, et en particulier *Korwar*, elles ont suscité chez moi diverses réactions: l'étonnement (langue xhosa, le chant des orques), l'admiration (le clavecin imitant le shama), mais aussi le rire (le chant des grenouilles, du verrat), et certains passages de vos articles sont traités avec humour. Quelle est place de l'humour dans votre œuvre?

Il ne tient pas une place importante, et elle est occasionnelle. J'ai fait un article qui s'appelle Un clavecin au zoo, mais c'était sérieux, comme l'humour est sérieux, c'est-à-dire aussi avec une certaine distance.

Dans toutes les cultures, la religion tient une place extrêmement importante, que signifie la religion pour vous?

On m'a déjà posé cette question et j'ai fait tout un entretien là-dessus. Pour me résumer, je pense que la musique joue une partie des rôles que jouait autrefois la religion, c'est-à-dire qu'à partir de la révolution française et du XIX<sup>e</sup> siècle; le christianisme a été dans une position de défense surtout, et ce que l'on a commencé à appeler le monde culturel s'est dissocié de l'imaginaire religieux collectif. Donc a récupéré aussi une partie de ça, notamment, l'importance de l'imaginaire mythique collectif, qui, avec Wagner, passe en musique au moment où il disparaît un petit peu de la vie spirituelle collective. D'une autre manière, la poésie, l'art pour l'art, dans la génération du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (Théophile Gautier), ont essayé de faire de l'art une religion laïque, c'est à dire que l'artiste devenait un prêtre, un prophète monté sur un piédestal comme un saint des temps modernes. Au XX<sup>e</sup> siècle, on a réagi quant à cette exaltation romantique ou symboliste, et on a un peu ouvertement abandonné ce thème. Je crois que c'est quand même ça qui caractérise un des mouvements majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir la récupération du sacré dans la musique. Et cela pas seulement dans la musique dite «savante», mais dans toutes les autres musiques. Je crois que les phénomènes sociaux d'exaltation collective de transe qui se développent autour des musiques techniquement rudimentaires comme la techno sont manifestement l'expression d'un vide religieux, et compensé d'une façon plus ou moins satisfaisante par ce genre de rites laïques que sont les «rave-parties», ou certains concerts classiques où l'attitude des gens est beaucoup plus ritualisée, beaucoup plus conventionnelle, beaucoup moins exaltée ouvertement. Mais cela peut correspondre aussi à des sentiments assez fanatiques ; il y a des fanatiques d'opéra qui sont des gens très passionnés.

La religion, c'est de la passion?

Non, ce n'est pas seulement la passion. Ce qui est important dans l'aspect religieux, c'est de trouver un lien et une cohérence entre l'homme et le monde, pas seulement entre les hommes (la politique, l'action humanitaire suffisent). Pour qu'il y ait religion et pas seulement bienfaisance laïque, il faut qu'il y ait la recherche d'un sens transcendant sur ce que signifie d'être dans le monde. Cela est un thème qui me tient beaucoup à cœur, c'est-à-dire que lorsque j'utilise cette espèce de contact, parfois brutal et provoquant, entre des éléments bruts du monde, les sons du monde et ma musique, je cherche un sens à ces sons qui m'entourent, je cherche à découvrir un

sens et à le faire partager. On peut dire non pas que c'est une préoccupation religieuse, mais que c'est une préoccupation spirituelle.

Avez-vous changé sur le plan musical et / ou sur le plan humain depuis les premières fois où vous aviez senti que vous deviez ou que vous pouviez composer?

A un de mes concerts récemment, on m'a dit que dans une œuvre ancienne comme *La peau du silence*, qui date de 60-62, il y a beaucoup de choses que l'on retrouve dans les œuvres ultérieures, et même peut-être l'essentiel. Je n'échappe donc pas à cette loi assez générale qui est qu'un artiste a quelque chose à dire, mais il n'a pas une infinité de choses à dire et il commence à les dire lorsqu'il se découvre, c'est-à-dire dès ses débuts. C'est assez rare d'avoir une maturation qui soit très lente et qui développe une personnalité différente au bout de 20 ou 30 ans. Je pense que si l'on regarde les œuvres que je faisais dans les années 60, on doit y trouver déjà, en pointillé, la plupart des choses que j'ai développées après. Mais, consciemment, j'ai quand même évolué d'une relation avec la nature comme un monde extérieur à une relation avec la nature comme un monde intérieur. Je veux dire par là que les sons de l'environnement m'apparaissaient comme une espèce de mine très riche, de formes dont je voulais m'emparer, ça, c'est la première démarche; et puis, peu à peu, j'ai voulu comprendre pourquoi j'avais envie de m'en emparer, et donc comprendre quelles étaient les lois qui faisaient que l'on pouvait être sensible à tel aspect du monde sonore. Donc, je suis passé à un mouvement davantage intériorisé de recherche de ces lois. Aujourd'hui, je ne fais pratiquement plus de musique concrète, mais je m'interroge de plus en plus sur ce qui fait que l'on pouvait, dans les années 50 et 60, adopter comme musique potentielle des sons bruts, par exemple. C'est qu'il y a dans ces sons bruts, et dans notre rapport à ces sons bruts, quelque chose de l'ordre de la Vérité, dont on parlait tout à l'heure.

Vous refusez la ligne historique correcte, qui a amené peut-être Schönberg ou Boulez à des impasses. Proposeriez-vous une ouverture pour l'avenir de la musique?

Si je savais où était l'avenir de la musique, je m'y précipiterai, c'est ce que j'essaie de faire. Je pense que le XX<sup>ème</sup> siècle a beaucoup de lignes qui s'enchevêtrent et que la ligne officielle (abandon de la tonalité, développement d'un système dodécaphonique, puis sériel - et finalement maintenant, on ne parle plus depuis longtemps de sérialisme, mais il en reste un goût de la recherche formelle, qui s'est tourné vers l'acoustique, avec l'IRCAM, c'est à dire qu'elle ne jure plus que d'une autre manière par la technologie ) me paraît insuffisante à expliquer l'essentiel du siècle. Je vois, par exemple, pour jeter de grands jalons, une autre ligne qui part de Debussy, qui passe par Varèse, qui est illustrée d'une certaine manière par Xenakis, dans la mesure où il n'est pas seulement formaliste. Moi, je me situe aussi dans cette lignée-là; non pas seulement la recherche d'un objet sonore contre une architecture de notes, mais aussi (on le remarque chez Debussy et chez Varèse) la recherche d'une Vérité qui ne soit pas une pure construction culturelle, mais une espèce de contact direct avec le monde.