

Entretien avec Luc Ferrari (janvier 1972)

François-Bernard MÂCHE : Par quelles étapes est passée votre évolution depuis 1958 où nous nous étions rencontrés pour constituer le GRM ?

Luc FERRARI : J'ai passé mon temps à évoluer, à m'attaquer à des problèmes toujours différents : musique, image, théâtre, etc.

F.-B. M. : Quels sont les repères que vous jugez importants ?

L. F. : Je ne réécoute presque jamais ma musique, mais il y a une oeuvre ou deux auxquelles je suis très attaché, par exemple Hétérozygote en 1964, essai moitié musical moitié « anecdotique ».

F.-B. M. : Écoutez-vous davantage celle des autres ? Que représentent pour vous les héritiers de la musique sérielle ?

L. F. : Je n'ai plus aucun intérêt pour la musique sérielle. Le problème formel n'a jamais été pour moi un problème dominant, et le discours musical en général ne m'a jamais vraiment intéressé.

F.-B. M. : Est-ce l'influence de John Cage qui vous a conduit à cette attitude ?

L. F. : Historiquement Cage a eu un rôle critique très important en remettant en cause toute la musique.

F.-B. M. : Jusqu'au nihilisme parfois.

L. F. : Personnellement je ne suis pas nihiliste, je pense qu'il faut faire beaucoup de choses.

F.-B. M. : Quitte cependant à se limiter chaque fois à « Presque rien »...

L. F. : Mais oui ! L'important est que Cage nous a aidés à prendre une nouvelle conscience de la présence des choses et du temps. Ce que j'ai essayé de faire dans Presque rien, et que j'avais amorcé avec Hétérozygote.

F.-B. M. : À ce propos, je crois que nous avons tous deux une attitude très opposée aux idées de P. Schaeffer, hérétique même. Depuis mon article sur « le réalisme en musique » en 1960 je pensais que les significations « anecdotiques » des sons bruts ne sont pas un obstacle infranchissable à leur utilisation musicale, et je proposais de créer un art de « phonographies » réalistes. Mais si nous rejoignons dans le choix de matériaux réalistes, les usages que nous en faisons sont presque opposés. Par exemple dans Presque rien, que je trouve particulièrement réussi, vous ne cherchez pas à provoquer une écoute purement musicale; vous vous attachez au contraire à la valeur suggestive des sons choisis, tandis que je fais à peu près l'inverse dans Rituel d'oubli.

L. F. : En effet, Presque rien obéit à une logique surtout dramatique, poétique au sens le plus large du terme. Non seulement je n'appelle pas cela de la musique, mais même cela sert pour moi à remettre en cause la notion de musique.

F.-B. M. : Ce que vous faites c'est donc plutôt une sorte de cinéma pour l'oreille ?

L. F. : Si vous voulez, oui.

F.-B. M. : Quel est le scénario dans ce cas précis ?

L. F. : C'est l'enregistrement du lever du soleil au bord de la mer. J'ai laissé tomber là les dernières velléités de construction musicale, et ce que je fais

actuellement n'est plus de la composition i c'est, disons, un certain regard sur les choses. Un regard qui est sans doute subjectif - un regard objectif, ça serait vraiment trop idiot ! - mais général.

F.-B. M. : Vous avez échangé votre personnalité de compositeur contre une carrière de reporter sonore ?

L. F. : Pas exactement. Parmi les choses enregistrées, c'est à nouveau le musicien qui choisit. Ce qui est laid du point de vue sonore n'est pas utilisable.

F.-B. M. : Je pensais que vous proposiez des situations sonores « trouvées », comme on a pu baptiser sculpture une souche d'arbre ?

L. F. : C'est un peu ça. Les surréalistes ont fait des choses comme cela. Cependant dans Presque rien j'ai choisi parmi tous les sons accompagnant chaque matin le lever du soleil ceux qui revenaient toujours, qui étaient vraiment typiques pour moi, et je ne me suis pas contenté d'un seul enregistrement.

F.-B. M. : S'il y a montage il y a composition. Vous avez choisi par exemple de couper net les cigales à la fin, après vingt minutes de « musique », alors que les vraies cigales strident pendant des heures. Vous êtes donc intervenu activement dans l'événement sonore. Vous êtes encore un compositeur, figuratif plutôt que réaliste.

L. F. : Disons que je suis un rétrécisseur.

F.-B. M. : Si vous voulez, mais vous êtes un compositeur ; si discrète que soit votre intervention, au fond elle est de nature analogue au développement beethovenien : vous aussi vous faites des variations par élimination !

L. F. : N'exagérons rien. Entre ce que je fais et une musique « de concert » il y a tout de même une certaine différence ?

F.-B. M. : Bien sûr, mais pas totale.

L. F. : Ne soyons pas totaux !

F.-B. M. : Je veux bien retirer le nom de Beethoven. Mais pour avancer celui de Debussy, qui a déjà fait, lui aussi, « de l'aube à midi sur la mer ». Êtes-vous son héritier ?

L. F. : Debussy voulait tirer de ce spectacle - que je me contente de montrer - des conséquences musicales. Il n'avait pas de microphone, tout est là. Lorsqu'on s'aperçoit des qualités de la nature, pourquoi les retranscrire avec un orchestre, si on peut les restituer? Debussy avait sans doute raison à son époque.

F.-B. M. : Si vous vous contentez de restituer, pourquoi ne pas organiser une agence de voyages où les auditeurs iront assister en direct à ce spectacle sonore ? Il y a sûrement des lieux où tous les jours, à telle période de l'année, le lever de soleil s'accompagne de rumeurs merveilleuses. Allons-y, la stéréo sera encore meilleure.

L. F. : Justement, j'aimerais beaucoup travailler pour des agences de voyages. On pourrait par exemple à Orly mettre dans des cabines des sortes de Presque rien, des paysages sonores, plutôt que ce qu'on y entend.

F.-B. M. : Mais pourquoi des cabines, pourquoi des disques ? Ce que je cherche à vous dire, ce n'est pas du tout que la démarche réaliste est vaine ou stérile, bien au contraire, je partage votre intérêt pour la beauté du monde

sonore réel, mais qu'elle doit assumer un paradoxe : il faut bien admettre que si l'on transforme le lever de soleil en musique d'appartement, on est déjà dans l'artifice, donc dans l'art ; on est déjà au-delà du réalisme, donc dans le surréalisme.

L. F. : Pourquoi le surréalisme ? C'est encore une manipulation des choses, alors que je la réduis au minimum.

F.-B. M. : Non, c'est plutôt le sens du merveilleux sous le quotidien.

L. F. : Mais encore et toujours à des fins esthétiques.

F.-B. M. : A des fins révolutionnaires plutôt.

L. F. : Vu d'ici ça ne fait pas le même effet, vous voyez. Pourquoi être surréaliste quand on peut être réaliste ? C'est parce que j'ai été élevé dans le surréalisme que je le déteste tellement, et que je suis tellement réaliste.

F.-B. M. : Le réalisme total, c'est de se promener les oreilles ouvertes, mais pas avec un magnétophone en bandoulière. Dès que vous enregistrez, choisissez, assemblez, vous dépassez le réalisme. Et même dès que votre écoute du réel est musicale.

L. F. : Je ne le dépasse pas, je suis inférieur, je fais du sous-réalisme.

F.-B. M. : Ce n'est qu'une querelle de termes alors. Toujours est-il que vous demeurez responsable de ce que vous présentez, quel que soit votre degré d'intervention.

L. F. : Mais oui, je me sens totalement responsable. Seulement j'échappe le plus possible à une certaine sophistication culturelle, celle de l'écriture.

F.-B. M. : Il y a donc un contexte sociologique, et non seulement esthétique, qui explique votre démarche ?

L. F. : Bien sûr, j'essaie de faire une sorte d'anti-musique, et de récuser le mythe bourgeois du compositeur, qui tend en fait à perpétuer une certaine idéologie, une certaine culture. Moi je ne suis pas cultivé, vous savez.

F.-B. M. : La question du contenu idéologique de la musique, si elle se pose, n'est-elle pas plutôt du ressort du sociologue que du compositeur ?

L. F. : Pas du tout. Je crois que c'est tout le problème du compositeur.

F.-B. M. : De sorte que vous faites passer celui de la qualité musicale à l'arrière-plan ?

L. F. : La notion de qualité, la valorisation du travail, c'est encore un de ces mythes à évacuer.

F.-B. M. : De sorte que le compositeur peut faire n'importe quoi, ce qui compte c'est le commentaire, la notice, et le compositeur n'a plus qu'à se transformer en écrivain ?

L. F. : Non, sans notice le contenu idéologique est inscrit dans les sons.

F.-B. M. : Reste à savoir qui sera chargé de le déchiffrer. Après tout votre public n'est tout de même pas le prolétariat, mais bien une fraction de la bourgeoisie ?

L. F. : Parce que le prolétariat est victime de l'idéologie dominante. Mais l'action révolutionnaire s'appuie sur ces contradictions.

F.-B. M. : « Presque rien », n'est possible qu'ici, dans l'Occident capitaliste, c'est un fait culturel ; et vous êtes très cultivé, Claude Rostand l'a écrit. D'ailleurs je crois que la beauté, la qualité, à condition d'être étranges, sont beaucoup plus révolutionnaires que le misérabilisme, parce qu'elles libèrent les forces du rêve,

sans lesquelles personne n'agirait. Ce sont les nantis qui ont besoin d'un art pauvre. Je crois que si nos oeuvres « réalistes » ont un potentiel révolutionnaire, ce n'est pas parce qu'elles luttent directement contre le rite du concert par exemple ; bien plutôt parce qu'elles apprennent à saisir le réel comme source de jouissance et d'étonnement, et ainsi la culture non comme bien de consommation mais comme jeu avec ce réel.

L. F. : J'essaie en effet de faire jouer les gens. Je leur ai demandé, après mes divers Tautologos, « Voulez-vous tautologuer avec moi ? »

F.-B. M. : Et qu'ont-ils répondu ?

L. F. : Rien ; quelques-uns ont essayé, avec un certain bonheur.

F.-B. M. : Vous leur aviez donné les règles du jeu ?

L. F. : Non, je ne suis pas un compositeur « sur-moiïque » !

F.-B. M. : Je ne crois pas qu'on puisse longtemps s'amuser sans s'accorder sur des règles de jeu. Les enfants sont très pointilleux à leur sujet.

L. F. : Peut-être que la musique n'est pas un jeu d'enfant. Il y en a tout de même où on s'amuse parfaitement sans se fixer de règles...

F.-B. M. : Vous avez intitulé une de vos oeuvres, je crois, Et si le piano était un corps de femme ?

L. F. : Je vois que vous m'avez très bien compris.

Nouvelle Revue française n° 232, avril 1972, Paris, Gallimard.

