

Entretien avec Guy Reibel

François-Bernard MÂCHE: Les techniques électroacoustiques me paraissent si bien sorties du rôle de curiosités marginales auquel certains espéraient encore les réduire il y a dix ans qu'elles ont bouleversé radicalement l'évolution de la musique actuelle. Même ceux qui ne les pratiquent pas subissent leur influence, et la pop music en banalise les sonorités, avec un retard d'une vingtaine d'années. Comment voyez-vous leur histoire, pour votre part ?

Guy REIBEL : Comme une succession de modes d'abord, des « sillons fermés » primitifs aux instruments électrifiés, en passant par les assemblages d'objets de 1960.1965 ; et comme une succession de techniques propres aussi à chaque compositeur. Après une vingtaine d'années, elles entrent dans une maturité qui permet à ceux qui ont totalement misé sur elles d'aboutir à une réelle maîtrise et de réaliser des oeuvres importantes. Je pense à des musiciens comme P. Henry, F. Bayle, B. Parmegiani...

F.-B. M. : En ce qui vous concerne, votre spécialité est la voix, en particulier dans l'utilisation des masses chorales. Vous avez groupé jusqu'à 6.000 chanteurs, n'est-ce pas, aux Choralies de Vaison-la-Romaine ?

G. R. : C'est vrai, pour Rumeurs en particulier, oeuvre composée avec François Bayle.

F.-B. M. : Mais où est la « musique concrète », ou électroacoustique, dans tout cela ?

G. R. : Dans l'attitude expérimentale.

F.-B. M. : Ce terme a été employé il y a une dizaine d'années comme vaguement synonyme d'électroacoustique. Cela m'amène donc à reposer ma question et à vous demander en quoi celle-ci serait plus expérimentale qu'une autre, aujourd'hui où ses techniques sont commercialisées à grande échelle ?

G. R. : Aucune musique n'est en soi plus expérimentale qu'une autre, et actuellement, si on en juge par les produits courants, la musique électroacoustique est probablement la moins expérimentale. Elle est extraordinairement décevante, engluée dans les routines et les renoncements de la plupart des gens qui la pratiquent. Il y a cependant une minorité de compositeurs qui se sont imposé d'y voir une discipline spécifique, austère, mais d'une fécondité qu'on ne soupçonnait pas au départ. En ce qui me concerne, j'ai composé des oeuvres de musique électroacoustique «pures» (par exemple, Vertiges) et plus encore des oeuvres qui allient ces techniques à l'utilisation de la voix sous toutes ses formes : parlée, chantée, enregistrée, manipulée... J'ai poussé cette diversité au maximum dans mes dernières oeuvres du genre : Carnaval 2 ou Ode à Villon. Comme on le voit, l'attitude expérimentale s'est appliquée aussi à des moyens réputés traditionnels.

F.-B. M. : Vous partez donc d'improvisations collectives ?

G. R. : Bien que dans la forme on puisse les croire analogues, l'expérimentation est le contraire de l'improvisation. Comme avec les objets de studio, j'apprends par l'écoute à reconsidérer les phénomènes sonores réels et à retirer de la manipulation de ces matériaux le maximum utilisable pour la composition : mais c'est beaucoup plus intéressant pour moi avec des gens qui vivent cette pratique qu'avec des objets hétéroclites inanimés.

F.-B. M. : Mais une expérience sert normalement à vérifier une hypothèse, ou au moins une intuition ; sinon elle se réduit à un tour de « physique amusante ». Ce que vous voulez, est-ce créer des oeuvres qui vivent par elles-mêmes, ou approfondir votre connaissance de la psychologie musicale ? Êtes-vous le chercheur qui a collaboré avec P. Schaeffer au Solfège sonore ou le compositeur d'une oeuvre comme Carnaval ?

G. R. : J'ai beaucoup d'audace, je veux tout. Il est intéressant de faire son métier et d'aboutir à des oeuvres intégralement voulues : réussies ou non, mais achevées. Et à l'opposé il est intéressant d'essayer des dispositifs pédagogiques avec des groupes qui veulent pratiquer la musique, ou apprendre à écouter les phénomènes sonores. Mais il ne faut pas confondre les deux choses. Quand je fais de l'improvisation avec un groupe, je m'enferme dans le studio, et ce qui s'y passe n'est absolument pas intéressant pour les gens de l'extérieur. C'est de l'expérimentation fermée ; et un beau jour les choses sont assumées, entrent dans le cadre d'un propos et cela fait une oeuvre.

F.-B. M. : Au départ, réunissez-vous vos chanteurs sans avoir d'idée ou de plan, en comptant sur le seul instinct, ou bien chaque expérimentation part-elle d'un minimum de logique caractéristique de l'oeuvre future ?

G. R. : Tout est là, précisément, dans un équilibre fragile entre la trou. vaille, qui nous conduit à faire ce que veulent les sons, et la maîtrise de ces sons. A l'heure actuelle, il est évident qu'on est en partie victime et en partie bénéficiaire des dispositifs des studios.

F.-B. M. : En somme, tous ces termes : électroacoustique, improvisation collective, expérimentation, en dépit des apparences, recouvrent toujours des considérations qui vont au-delà de la pure technique, et je crois que d'emblée les vraies questions qu'ils posent sont moins psychologiques ou pratiques qu'esthétiques. Mais l'attitude expérimentale, pour être autre chose qu'une façon polie de nommer le bricolage, doit être un peu mieux définie tant par ce qu'elle suppose que par ce qu'elle produit. Par exemple, est-ce que la composition expérimentale consiste à remplacer par des idées de « dispositifs » les idées directement musicales, au moins dans un premier temps ?

G. R. : Je crois qu'elle part à la fois d'une envie et d'un propos, mais non d'une idée au sens où un thème pouvait en être une, quand la musique utilisait des

architectures thématiques. L'envie suscite un certain monde de sonorités, auquel, si on sait rester disponible, on trouvera ensuite un sens qui finalement devra être logique, mais cette logique sera rarement conforme à ce qu'on supposait au départ.

F-B. M. : Élaborez-vous à un moment ou à un autre, des catégories mentales vous permettant d'articuler les sons entre eux, ou préférez-vous vous fier à la perception des qualités sonores sans identité et sans fonction définies ?

G. R. : Je travaille en deux temps. Dans le premier, purement instinctif, j'essaie de provoquer autour de moi le plus grand nombre de trouvailles, de rencontres, de « miracles » et je cherche à me surprendre moi-même. En un deuxième temps, j'essaie d'ordonner, de dominer, de mettre en forme les phénomènes.

F-B. M. : Comment faites-vous si vous choisissez d'écrire pour un, ou même trois orchestres, sans pouvoir expérimenter d'abord, et pour cause ?

G. R. : Alors je me donne des catégories et j'essaie d'imaginer ce que cela produira. Mais parfois je me trompe, et je suis très pessimiste sur ce que personnellement je peux faire avec l'orchestre. La nécessaire transcription en notes et barres de mesure est pour moi un obstacle tel que je n'arrive au mieux qu'à un compromis, rien de plus.

F-B. M. : Et en ce qui concerne la face scientifique de vos expériences, où en êtes-vous ? Le Groupe de Recherches Musicales continue-t-il à chercher ?

G. R. : Après le Traité des objets musicaux, qui marque une phase importante et collective, la recherche s'est individualisée et a disparu en apparence, pour laisser la place à une période de production d'oeuvres plus intense ; mais depuis quelques années, les compositeurs et les chercheurs du G.R.M. renouent le dialogue sur des thèmes nouveaux et essentiels comme les effets de la musique et plus généralement la communication musicale. A cette recherche en profondeur s'associe une autre recherche, d'un type plus professionnel, sur la lutherie et les nouveaux équipements de studio.

F.-B. M. : Mais s'il se passe quelque chose tout de même, pourquoi cet Institut de Recherche qu'est en théorie le G.R.M. ne publie-t-il jamais de résultats ?

G. R. : Nous avons tort, bien qu'en matière de publication, il faille être prudent. Depuis le Traité de Pierre Schaeffer tout de même ont été édités quelques travaux: par exemple, De l'expérience musicale à l'expérience humaine de Pierre Schaeffer dans la Revue Musicale, ainsi qu'un travail sur les ordinateurs et une série d'articles dans le numéro de Musique en jeu sur les musiques électroacoustiques, pour ne citer que les plus importants. D'autres publications vont sortir incessamment, entre autres sur les techniques de réalisation électroacoustiques.

F-B. M. : Parlons donc un peu de technique. De quoi vous êtes-vous particulièrement occupé avec l'atelier de composition électroacoustique du

Conservatoire ?

G. R. : Dans cet atelier, qui est devenu depuis 1958 « cours de musique électroacoustique et de recherche musicale » et dont la prise en charge est assurée simultanément par le Conservatoire de Paris et le G.R.M., les étudiants travaillent à la fois les techniques de réalisation dans leurs aspects professionnels et la composition proprement dite selon une pédagogie à laquelle je crois beaucoup : aucun principe, aucune règle fixés à l'avance, mais nécessité pour les jeunes compositeurs de trouver par eux-mêmes leurs propres règles et après coup travail critique en commun avec tous les participants sur le travail de chacun. Nous analysons aussi un certain nombre d'oeuvres de base en présence de leurs auteurs, et vous connaissez ce type de séance, puisque vous avez été des nôtres pour nous présenter une de vos oeuvres, Rituel d'Oubli. Nous sortons volontiers du cadre des seules techniques de studio pour étendre notre réflexion à des problèmes communs à toutes les musiques, comme en particulier celui de la notation.

F-B. M.: La notation analytique, qui servirait à démonter l'oeuvre une fois finie, ou la notation opératoire qui sert à la réaliser, sans pour autant en permettre l'analyse ?

G. R. : La notation à tous les niveaux, du niveau opérationnel au niveau structurel et à celui de la fonction en général du signe, avec l'étude des minima en-deçà desquels le stimulus est totalement ambigu, et des maxima au-delà desquels il paralyse l'exécutant sous un excès de conditionnement.

F.-B. M. : Le formalisme à la mode qui hypertrophie l'importance du signe, au prix d'un renoncement à l'essentiel, vers quoi on désespère d'être jamais renvoyé, est précisément un tic auquel la musique électroacoustique, avec sa vigueur sauvage, échappait jusqu'ici. Recherchez-vous une notation qui fonctionne, comme la notation occidentale classique, même si c'est parmi des distorsions et des incohérences, ou une notation qui décrive plus authentiquement l'oeuvre, même si on ne doit jamais s'en servir ?

G. R. : La notation est ambiguë à mon point de vue non seulement pour les musiques instrumentales mais encore davantage dans le cadre de techniques renouvelées comme celles de la musique pour bande magnétique, pour laquelle les auteurs ou bien s'en passent carrément, ou bien utilisent une notation personnelle et purement opérationnelle. De toute façon, je pense que la notation reste toujours impuissante à décrire la réalité sonore.

F-B. M.: Parce que celle-ci s'avère toujours infiniment plus complexe?

G. R. : Bien sûr.

F-B. M. : Alors en quoi la notation usuelle, complétée au besoin, vous paraît-elle inadéquate ?

G. R. : Elle est souvent trop compliquée pour ce qu'elle indique, et elle véhicule

des valeurs musicales périmées.

F-B. M.: Mais l'alphabet latin véhicule aussi plus de deux millénaires d'idéologies périmées, et cela ne l'empêche pas de servir encore à communiquer très commodément d'autres opinions.

G. R. : Lorsqu'on écrit pour le piano, le signe indique : posez le doigt à tel endroit, de telle façon, pendant tant de temps. Mais quand on écrit pour la voix, par exemple, il est important de ne pas déclencher des automatismes auxquels certaines traditions ont fâcheusement conditionné les interprètes.

F-B. M. : C'est tout à fait vrai ; et, au moins provisoirement, il peut être utile de les arracher à leurs routines en leur donnant des indications qui ne provoquent pas leurs plus mauvais réflexes. Mais par ailleurs, la notation n'est pas le seul problème technique dont vous vous soyez soucié ?

G. R. : Non, il est lié par exemple à celui de la conservation des oeuvres électroacoustiques, qui est assez urgent. Car en France on ne garantit à la bande magnétique qu'une durée de vie de dix ans, au Japon c'est seulement cinq ans. Au-delà, que ce soit par le disque ou par des copies successives, la qualité sonore périclité peu à peu. Un autre espoir serait la mise en mémoire d'ordinateur des informations électromagnétiques inscrites sur la bande.

F.-B. M. : J'ai toujours pensé en effet que l'ordinateur serait plus utile comme instrument d'analyse que de synthèse. Mais n'est-on pas un peu dans l'impasse dans l'un et l'autre cas ? Les programmes les plus compliqués ne donnent en général que des sonorités électroniques dérisoirement banales, et l'ordinateur n'est pas encore en mesure d'analyser, même en la réduisant à quelques dimensions simplistes, la réalité sonore dans son ensemble.

G. R. : Je ne suis pas aussi catégorique que vous tout en adhérant à vos remarques qui ne sont d'après moi valables qu'actuellement ; il est permis d'imaginer que l'avenir nous réservera, même s'il faut attendre quelques dizaines d'années, des améliorations radicales dans ce domaine. Il existe déjà, avec le programme « Music V » mis au point par Matthews, à la Bell Telephon et utilisé avec bonheur par Jean-Claude Risset, un dispositif de création de sons et de combinaisons multiples dans leur succession qui présente un réel intérêt non seulement dans le présent, mais sur. tout dans ses développements futurs. Francis Régnier travaille au G.R.M. pour réaliser un dispositif sensiblement analogue. On peut maintenant rêver et espérer que l'ordinateur permettra de contrôler en temps réel toutes les combinaisons sonores et que le studio deviendra une sorte de clavier immense avec lequel le compositeur retrouvera un contact instrumental sans avoir besoin de formation scientifique.

F.-B. M. : Ce serait merveilleux. Mais d'abord cela reste un luxe très coûteux ; et si on veut traiter l'ordinateur, avec ses millions de combinaisons, comme une sorte de « super-orgue », il faut nécessairement ou bien élaborer à chaque fois des

programmes, en sachant ce qu'on fait, donc avec des connaissances techniques assez complexes, ou bien se confier à des sous-routines établies par des spécialistes comme on se confie aux jeux préexistants d'un orgue, avec de nouveau les inconvénients bien connus de la division du travail que la bande magnétique avait abolie. L'ordinateur ne nous donnera toute la palette sonore à domicile que si nous sommes également des chimistes experts à mélanger ses couleurs, et non des empiriques.

G. R. : Je ne crois pas une seconde à la musique des paramètres et j'ai fait assez de physique pour me méfier des attitudes scientistes. Il faut tenter dans une première approche d'élucider les règles de corrélation entre les critères du son et les paramètres physiques (ce à quoi travaillent très précisément des chercheurs comme Knut Wiggen en Suède). Il faut également s'aider de l'ordinateur pour retrouver une attitude instrumentale authentique à partir des moyens électroacoustiques, et qui ne soit pas en contradiction avec les trouvailles provisoires mais fondamentales de ces techniques, en particulier la possibilité d'explorer et de déchiffrer le réel sonore, avec tout ce que cela comporte de remise en cause au niveau de l'écoute sans parler de notre propre attitude face à la musique et à la culture. Mais soyons modestes pour l'instant, et contentons-nous déjà pour commencer d'explorer ces critères sonores et de tenter leur mise en relation avec les paramètres de l'ordinateur : telle est la clé de cette entreprise.

F.-B. M. : Encore faudrait-il qu'on puisse définir les critères du son en dehors de tout projet ou objet esthétique, et trouver dans l'ordinateur un analyste neutre, mais c'est ce que je ne crois pas, et vous savez que c'était une des raisons pour lesquelles j'ai quitté le G.R.M. et P. Schaeffer en 1963. En tout cas c'est un rêve séduisant que ce studio avec ordinateur où le compositeur s'ébrouerait dans l'océan des sons. Mais est-ce que faire la musique ne deviendrait pas alors une sorte de vice solitaire, très loin de ce que vous semblez rechercher en préférant la voix humaine aux bidules du studio et en étant soucieux de pédagogie ?

G. R. : Chacun suit son propre cheminement ; de façon bizarre, le mien m'a conduit à explorer deux domaines en apparence très différents : celui qui s'est toujours trouvé hors de portée de la musique faite avec des moyens traditionnels, le domaine en dehors du « musical » au sens habituel de ce mot, le « reste » à présent inexploré et sur lequel nous avons prise pour la première fois dans l'histoire de la musique grâce aux moyens électroacoustiques qui nous permettent de déchiffrer le réel en nous mettant à l'écoute du monde et de nous-mêmes ; l'autre, c'est celui de la voix, premier instrument d'expression et de communication, instrument éternel et universel de l'homme, propre à tous les usages, unique dans sa physiologie et infini dans la diversité de ses techniques et de ses langages. Ces deux domaines se sont complétés dans mon travail et enrichis mutuellement. J'espère que ma musique n'est pas un vice solitaire, même

à son point d'aboutissement actuel ; je reconnais volontiers que, dans son résultat, elle est difficilement communicable, mais toute notre époque est marquée par cette difficulté très générale de communiquer.

F.-B. M. : Où en sommes-nous donc, à votre avis ?

G. R. : À une époque assez triste, où les meilleures idées musicales sont lancées à la sauvette vers un public mal averti, et harcelé de toutes sortes de projectiles sonores, et tout finit mal. La radio est bavarde, mais sans audience ; les disques ne créent pas de contact ni d'échange entre le public, les auteurs, les interprètes. Il n'y a ni incitation à l'écoute ni pédagogie de l'écoute.

F.-B. M. : Et vous pourriez ajouter que le seul moyen d'information vraiment puissant aujourd'hui, la Télévision, est plus soucieux de satisfaire le goût supposé du public que de l'éveiller et le former.

G. R. : On joue peu de musique contemporaine. Celle qu'on joue est mal présentée et semble choisie avec un éclectisme qui révèle une indifférence ou un dégoût profonds pour toute musique.

F.-B. M. : Souhaitez-vous être sectaire, comme Boulez, mais d'une autre secte ?

G. R. : Je voudrais que les gens qui ont pour mission de faire des programmes prennent des risques, fassent de vrais choix et ne se contentent pas d'un léger saupoudrage au hasard...

F.-B. M. : En définitive, les problèmes musicaux doivent donc selon vous être posés en termes de politique ?

G. R. : Oui, absolument, et pas du tout en termes d'esthétique.

F.-B. M. : Ce qui vous conduit à animer des expériences avec des chorales, c'est donc avant tout cet intérêt pour les rapports entre la musique et la société, bien plus que des goûts ou des curiosités esthétiques ?

G. R. : C'est fondamental, et j'ai toujours buté là-dessus. Lorsque j'ai commencé à travailler avec des chanteurs, je croyais avoir affaire à des figures sonores, des rapports, etc., puis faire mon petit travail de compositeur égoïste, et à chaque fois je me suis trouvé confronté à des problèmes politiques, à l'échelle de ces petits groupes.

F.-B. M. : Dans cette perspective pourquoi composez-vous, est-ce pour éduquer le public ?

G. R. : Je ne répondrai pas aujourd'hui comme il y a dix ans. J'aurais dit alors banalement : je fais de la musique parce que j'aime ça et que j'es. père devenir un musicien qui existe par rapport aux autres. Aujourd'hui, je m'intéresse beaucoup moins à la carrière que je pourrais faire, car, dans le meilleur comme dans le pire des cas, cela me paraît très décevant. Ce qui m'intéresse, c'est une certaine exploration des effets de la musique, c'est revenir sur les structures mentales de la perception. Les oeuvres peuvent être un moyen ; le but à atteindre, c'est tout ce qu'il y a derrière, c'est tout ce qui se passe dans l'individu qui reçoit ces

oeuvres, en subit les effets, en tire un certain profit, s'améliore, s'élucide.

juin 1972

Nouvelle Revue Française n° 243, mars 1973, Paris, Gallimard.