

Interview par Stefan Dunkelman

Après avoir étudié à l'École Normale Supérieure puis au Conservatoire de Paris avec Olivier Messiaen, le compositeur et musicologue François-Bernard Mâche fut également un des membres de l'équipe fondatrice du GRM. Il nous a paru intéressant de connaître son avis sur certains aspects de la musique actuelle.

Vu l'importance de son discours, nous avons été amené à le scinder. Dans la première partie, il nous parle de l'ordinateur, des attitudes radicales ou pragmatiques, du GRM, du concert de H.P...

Votre parcours personnel vous a permis d'avoir été confronté aux instruments acoustiques ainsi qu'aux machines analogiques et maintenant numériques. A ce titre, l'ordinateur est-il selon vous un instrument comme un autre ?

F-B.M. On retrouve avec les ordinateurs, les deux mêmes attitudes qui se sont affrontées dans les années 50/60 lorsque sont apparues les musiques concrète et électronique. Le camp radical, convaincu que cela posait des problèmes tout à fait nouveaux, pensait qu'on ne pouvait plus, de ce fait, appliquer les critères musicaux traditionnels mais qu'il fallait inventer de nouveaux matériaux, des nouvelles lois. L'attitude pragmatique considérait, quant à elle, les moyens électroacoustiques comme une extension du monde musical, comme un domaine instrumental très particulier. Il n'y avait donc aucune raison de ne pas l'aborder avec les concepts musicaux traditionnels. L'informatique remet en scène les deux mêmes attitudes. Pour certains, outre les sons nouveaux qu'elle permet de produire, elle implique une pensée nouvelle qui autorise une façon entièrement différente d'aborder la musique. Je revendique la position plus pragmatique. Les ordinateurs sont en effet des instruments très utiles qui permettent de réaliser des choses impossibles jusqu'alors; mais c'est la finalité musicale à laquelle on destine les sons qui importe, il faut éviter la fascination que ceux-ci peuvent exercer sur nous. Attacher trop d'importance aux sons que l'on crée me fait penser à un peintre qui, à force de trop regarder son pinceau, ne parvient plus à créer quoi que ce soit. Il y a une anecdote équivalente en musique avec Stravinsky qui, au cours d'un concert où il exécutait un de ses concertos pour piano, ne parvenait plus à jouer correctement car il observait le reflet de ses doigts dans le miroir. Je pense que consacrer trop de temps à concevoir des programmes ou à vérifier leur bon fonctionnement amène fatalement à perdre

de vue le but initial de l'acte musical.

Cette fascination des machines a toutefois amené certaines découvertes intéressantes dans les années 50, par extension on pourrait peut-être considérer que se laisser guider dans les méandres d'un logiciel peut amener des éléments nouveaux à la musique, pour autant que l'on sache garder un certain recul bien entendu?

F-B.M. Je ne dévalue pas le potentiel des machines informatiques qui est très grand. Mes réserves s'adressent à ceux qui font confiance aux machines jusqu'à leur confier les décisions compositionnelles proprement dites. Mais pour revenir à mon attitude pragmatique, j'ai observé que les œuvres électroacoustiques qui ont le mieux traversé le temps sont en général celles qui n'ont pas été faites sur des principes rigoureux, mais avec un goût musical relativement ouvert. Je pense au *Gesang der Jünglinge* (de Stockhausen) ou à *l'Omaggio a Joyce* (de Luciano Berio) qui ont mieux survécu car la pensée musicale n'inclut la rationalité que dans une mesure relativement faible.

Formaliser totalement une démarche de composition revient à la stériliser. La musique n'est pas une simple application de la rationalité.

Vous pouvez développer cette idée?

F-B.M. Pour que l'ordinateur comprenne, il faut lui définir des signes et des liaisons logiques entre ces signes. Cela réalisé, on est en deçà de la création musicale. La plupart des programmes actuels sont à la musique ce que l'alphabet est à la littérature, et non pas ce qu'est le lexique à la littérature, contrairement à ce que la plupart des gens ont tendance à croire. Il faut établir des niveaux intermédiaires qui permettent de relier la logique binaire avec les finalités esthétiques. Or qui conçoit ces objets intermédiaires? Ce sont soit des hommes de science et dans ce cas le compositeur prend les moyens qu'on veut bien lui fournir, soit le compositeur se crée l'instrument dont il a esthétiquement besoin, Néanmoins, le risque est grand: non seulement il perd énormément de temps et d'énergie à fournir un travail qui n'est pas de la composition mais il risque de perdre, en cours de route, la finalité de son propos en rencontrant des problèmes inattendus ou en se laissant séduire par des notions purement intellectuelles ou techniques. Je pense que si on est dans l'impossibilité d'avoir un informaticien sous la main qui vous crée un programme sur mesure, il vaut mieux encore se servir de l'informatique destinée au grand public et la traiter avec énormément de distance, Après tout on peut faire beaucoup de choses avec un violon sans l'avoir inventé. Personne n'a jamais fait le tour complet d'un appareil grand

public. J'ai été à ce propos, un des premiers acheteurs du Mirage lorsqu'il est sorti en 85 et je ne suis pas sûr d'avoir exploré tout ce que l'on pouvait faire avec, alors que cet appareil apparaîtrait comme très rudimentaire par rapport aux échantillonneurs actuels. Je crois que le compositeur qui dit qu'il n'a pas les outils dont sa pensée a besoin est souvent quelqu'un dont la pensée n'est pas aussi affermie qu'il veut bien le dire. Il se trouve toutefois des compositeurs qui ont le temps, le talent et la compétence de créer leur programme sans perdre de vue une intention esthétique précise, ils n'en méritent que plus d'admiration.

Un projet comme l'IRCAM est censé pallier ce genre de problème?

F-B.M. Les résultats de cette institution sont pour moi assez décevants. L'IRCAM est l'illustration de ce que je disais tout à l'heure à propos des attitudes radicale ou pragmatique, L'IRCAM a succédé au "Domaine musical", c'est-à-dire qu'en passant de l'acoustique à l'analogique puis au numérique, les mêmes problèmes non résolus ont été repris avec une technologie différente mais avec les mêmes attitudes de base.

Quelle est la raison pour laquelle vous vous méfiez tant de la formalisation en musique ?

F-B.M. Parce qu'elle tend à faire croire que la musique peut se résumer à des règles ou à des lois et surtout à faire croire que la création musicale est une application de ces règles ou de ces lois. En réalité, on fait de la musique essentiellement pour comprendre pourquoi on en fait. La création musicale est une aventure qui, si son dénouement est connu d'avance, ne vaut pas la peine d'être vécue. Si on se satisfait de conceptions logiques, autant se cantonner dans le domaine de la logique, car le besoin musical est quelque chose de beaucoup plus archaïque et de beaucoup plus vaste, plus ouvert que le domaine étroitement spécialisé et efficace du rationalisme.

L'attitude face au son des compositeurs de ce qu'on a appelé musique concrète à ses débuts (et dont l'appellation acousmatique est plus usitée maintenant) rejoint donc partiellement vos propos ?

Leur façon d'appréhender le phénomène créatif a effectivement gardé cet empirisme qui est fort utile à la création. Je garde donc plus de sympathie pour cette approche qui consiste à être à l'écoute du son et de ses suggestions. Seulement je ne crois pas comme certains compositeurs de ce courant à l'existence d'un "autre art" et que le monde instrumental répond à d'autres critères et à d'autres nécessités.

C'est la raison pour laquelle la plus grande partie de mon œuvre est mixte et que j'essaie d'appliquer une même démarche au moyen de ces différentes techniques.

Vous avez fait partie du groupe de compositeurs qui ont créé le GRM, pouvez-vous nous relater le pourquoi de cette participation, mais aussi celui de la séparation ?

F-B.M. La formation intellectuelle que j'avais reçue à l'École Normale Supérieure était rigoureuse et correspondait à cet esprit analytique et combinatoire du néo-sérialisme. Je ne voulais pas retrouver en musique cette espèce de rationalisme forcené. Au même titre que John Cage a servi d'antidote au sérialisme intégral, le "bricolage euphorique" régnant à ce qui allait devenir le GRM a servi d'antidote aux excès de la formation intellectuelle que j'avais eue. Il se trouve qu'à cette époque il fallait une nouvelle équipe à Pierre Schaeffer puisque Pierre Henry s'en allait dans les conditions que l'on sait. Le noyau de base était formé par Luc Ferrari, Ivo Malec et moi-même. Il y eut des visiteurs, Xenakis par exemple, mais qui ne faisaient pas vraiment partie du groupe.

Un des liens existants entre ces trois compositeurs du départ est qu'ils marient souvent instrumental et support avec une réussite équivalente, ce qui n'est pas le cas de la génération suivante qui dirige encore actuellement le groupe où la musique de support prend le pas sur l'instrumental ou le mixte?

F-B.M. Dieu sait que je ne suis pas un incondtionnel de l'enseignement de conservatoire, mais les compositeurs de cette génération qui ont, volontairement ou non, contourné cet enseignement et ignoré le potentiel des autres moyens musicaux n'en ont pas retiré de bénéfice réel. Car, ou bien c'est effectivement de l'amateurisme (au sens noble du terme, mais avec les limites que cela comporte), ou bien ils ne se sont pas donné les moyens de comprendre la généralité du phénomène musical. Le support électroacoustique est un domaine vaste mais tout de même limité dans l'ensemble des moyens musicaux.

En ne s'occupant que de sa spécialité on peut parfois réussir ce qu'a fait Chopin (le piano dans le cas du compositeur polonais), mais en limitant inmanquablement son répertoire. C'est plus ou moins ce à quoi est parvenu Pierre Henry avec la bande seule. Proposer une œuvre diversifiée, vaste, cohérente et convaincante. Il y a chez ce compositeur plusieurs œuvres qui sont de grandes réussites, comme "Variations pour une porte et un soupir" par exemple. Il y a par contre un nombre important d'œuvres électroacoustiques qui n'exploitent que des clichés assommants au possible.

Dans votre ouvrage "Musique, mythe, nature" vous faisiez remarquer qu'un des

aspects positifs de l'électroacoustique était d'avoir débloqué le refoulement des musiciens vis à vis du son ?

F-B.M. C'est effectivement un des rôles très positifs de l'électroacoustique. Il y avait une sorte d'enfermement de la musique dans des catégories formelles aussi bien dans le courant sériel que néo-classique. De ce point de vue, on peut presque renvoyer dos à dos Schoenberg et Stravinsky dans la mesure où il ont, en luttant contre les dernières séquelles du romantisme, accredité l'œuvre musicale comme une structure correcte, avec l'idée que la création du sens était nécessairement au terme de cette structure. Refuser l'expression, les valeurs symboliques et l'association d'images pour obtenir un objet de musique pure qui simultanément donnerait un code et un message nouveaux. Cela n'a pas fonctionné et le rôle de l'électroacoustique a été précisément de nous dégraisser l'oreille en nous faisant écouter ce que produisait le haut-parleur comme révélateur et comme écran.

Lorsque je parle d'électroacoustique, j'entends que ses débuts correspondent à l'avènement du cinéma parlant, car je crois que le rôle du haut-parleur de cinéma est au moins aussi important que celui qu'il joue depuis Schaeffer.

Le parallèle semble s'arrêter là puisque le cinéma et l'électroacoustique ont, jusqu'à présent du moins, eu des destinées assez différentes ?

F-B.M. Cela tient surtout à un problème de communication. Je croyais au départ que le public aurait très bien pu s'accommoder du concert de haut-parleurs, que c'était simplement un nouveau conditionnement auquel on arriverait à se soumettre, mais je me suis aperçu au fil des années que, quelle que soit la qualité du concert de haut-parleurs et de son dispositif, il ne fonctionne pas de façon aussi stimulante qu'un concert qui requiert la présence d'interprètes.

Est-ce dû à l'absence de support visuel ?

F-B.M. Je ne pense pas. On a essayé d'y ajouter un support abstrait, des projections lumineuses, et on pourrait même imaginer des ballets d'objets, mais cela ne fonctionne que si le spectacle est au moins du même niveau que la musique. Cela exige aussi une élaboration qui n'est pas souvent abordée avec tout le sérieux nécessaire.

Je sais, au travers de mes propres expériences, que ces musiques se laissent écouter sans heurts auprès d'un public plus large lorsqu'elles sont associées à des expositions par exemple ?

F-B.M. L'attitude psychologique est tout à fait différente quand la musique accompagne un film, une exposition ou une chorégraphie car le barrage de l'oreille est atténué par ce que le public regarde.

Il semble que l'on assiste à l'éclosion d'un genre nouveau où l'instrument est imité en direct (spatialisé, transformé dans tous ses paramètres) ?

F-B.M. Oui, je pense qu'il y a là un créneau qui peut s'avérer intéressant pour l'avenir au point que j'envisage de transposer sur clavier mes œuvres de l'époque concrète.

Revenons aux techniques de composition en électroacoustique pour remarquer que les inventions de cette musique sont souvent nées d'accidents ou d'erreurs de manipulations...

F-B.M. Il y a dans toute démarche esthétique une part de hasard, occultée ou acceptée, qui est très grande, même dans la musique instrumentale. Il est vrai que dans le travail de studio la plupart des manipulations sont au départ des ratages, mais est-ce un mal ? Un filtre n'est finalement qu'un ampli qui ne fonctionne pas correctement et puis le départ des recherches de Schaeffer est venu du sillon fermé... Je trouve que c'est une "erreur" qui a déclenché pas mal de bonnes choses. De là en déduire qu'il suffit de lancer une bille et de traiter ses trajectoires comme une seconde nature, il y a là aussi un pas que je ne franchirais pas. La "musique-flipper", je pense notamment à la musique californienne des années soixante ou à celles qui se contentent de laisser fonctionner un logiciel, ne me convainc pas car la démonstration se substitue à l'œuvre. L'attention se focalise sur l'instrument alors que c'est sur la musique qu'elle doit le faire. La tentation est permanente dans la mesure où il existe de nombreux dispositifs d'une complexité qui, bien qu'elle ne soit pas bien maîtrisée, offre de nombreux attraits. Seulement je ne crois pas que la complexité, tout comme la simplicité, soit une valeur esthétique. Il y a des musiques simples dont on ne se lasse pas et des musiques complexes dont on a vite fait le tour. La qualité, qu'elle soit appréciée par l'intelligence, la sensibilité, ou les deux, ne dépend pas du niveau de complexité. La complexité est souvent un cache-misère, car il est plus difficile de faire des choses intéressantes avec peu de matériau. C'est ce qui apparaît dans ces musiques, fruit d'une opération dont on n'a pas très bien mesuré les conséquences, et qui explosent dans tous les sens.

L'abondance d'explosions sonores et de sons inouïs banalise ces phénomènes sonores. La première écoute d'un son inversé m'a donné une sensation de vertige que mon instinct de survie a neutralisé par la suite, car il faut savoir que

l'oreille est d'abord faite pour nous avertir d'un danger. Dès qu'elle a identifié un son comme inoffensif, elle le classe dans un tiroir de sa mémoire, même s'il n'a jamais été entendu auparavant. L'effet dramatique d'un son s'estompe avec l'habitude qu'on a de l'entendre, c'est pour cela que notre écoute doit aller au delà de l'effet.

Quel est votre travail avec l'espace, paramètre particulier à l'électroacoustique?

F-B.M. Ce travail a été une de mes premières préoccupations lorsque j'ai abordé ce domaine de la musique. Une de mes premières œuvres de l'époque, "Volumes," était prévue pour douze pistes, ce qui à l'époque n'existait d'ailleurs pas encore (1960 ndlr). Elle était destinée pour une salle en forme d'œuf où le public se trouvait sur le diaphragme de l'œuf. Il était donc prévu qu'il y ait des haut-parleurs en dessous, au dessus et sur les côtés des auditeurs. Comme cela n'a jamais pu être réalisé, je l'ai réduite à quatre, puis à deux pistes. L'espace reste pour moi une qualité d'agrément plus qu'une dimension complète de la musique. Cela fait évidemment une différence, de même qu'il y en a une entre un crin-crin d'usine et un Stradivarius, mais il ne faut pas en exagérer l'importance.

Certains compositeurs sont convaincus que l'introduction de l'espace dans la musique est aussi importante que la découverte de la perspective en peinture?

F-B.M. Je n'irai pas jusque là. Il faut savoir qu'à une époque on considérait facilement n'importe quel aspect de la musique comme un paramètre, il y a donc eu des abus à ce niveau-là. De plus, il ne faut pas perdre de vue que ces recherches ont été entamées avec des œuvres instrumentales comme "Metastasis" (Xenakis) ou "Gruppen" (Stockhausen) dans lesquelles l'espace jouait un rôle primordial.

Actuellement, je ne m'en sers plus beaucoup et quand je demande une diffusion, elle est presque toujours frontale car je me sens un peu agressé par les sons venant de l'arrière. L'espace n'est pas un paramètre, parce qu'il n'est pas homogène pour l'oreille.

La diffusion est pourtant considérée par certains comme une technique d'interprétation quasi instrumentale?

F-B.M. Je n'en suis pas vraiment convaincu, car ces diffusions se caractérisent généralement par la succession de nappes sonores dans lesquelles baigne le public et il faut vraiment du génie pour que cela ne soit pas un cliché. C'est hélas ce qu'on retrouve généralement dans cette musique.

Afin, notamment, d'éviter cet écueil, Robert Normandeau compositeur québécois, a pensé réaliser des concerts où les haut-parleurs seraient disposés autour du public, mais où chaque paire diffuserait le travail d'un échantillonneur en direct. Cette disposition permettrait de garder les attraits des deux musiques, studio et live ?

F-B.M. C'est une idée intéressante. Moi-même, lorsque j'utilise les échantillonneurs, ce qui m'arrive de plus en plus, je demande que les haut-parleurs soient à proximité de l'instrumentiste de façon que l'échantillonneur apparaisse comme un instrument. C'est d'ailleurs ce qui a été fait pour "Tempora" conçu pour 3 échantillonneurs Akai, une œuvre créée en 1988.

L'ordinateur est donc bien un instrument à part entière ?

F-B.M. Il l'est dans trois types de situations. Le processeur en temps réel, le séquenceur et l'échantillonneur. J'avais déjà utilisé un processeur en temps réel bien avant l'arrivée de la 4X mais cela ne m'avait pas vraiment convaincu, car il ne sert qu'à produire des halos sonores, des échos, des choses qui peuvent en général se faire autrement. En outre, le fait que ce soit en temps réel n'est pas essentiel car, même si tout est contrôlé par MIDI, le système ne déclenchera jamais qu'un synthétiseur ou un échantillonneur. Dans ce cas je préfère travailler avec des interprètes avec lesquels il y aura beaucoup moins de problèmes de ratés. Toutes les fois où j'ai vu le logiciel Max fonctionner dans un concert, il y avait des problèmes soit à la répétition soit au concert soit aux deux. Dans ces conditions l'instrumentiste est plus fiable qu'un suivi de partition, je trouve donc superflu de vouloir absolument qu'il y ait un seul instrumentiste avec un appareillage compliqué et peu fiable. Je sais que cela fascine beaucoup de gens de voir un appareillage complexe mais cela me laisse complètement froid. Ce qui compte c'est la musique et, à la limite, la façon dont elle a été réalisée ne devrait même pas concerner le public.

Dans la deuxième partie de son interview, François-Bernard Mâche nous parle successivement de l'énergie naturelle, de Debussy, du GRM, du studio domestique...

Je voudrais maintenant aborder le domaine des énergies naturelles qui sont sources d'inspiration chez bon nombre de compositeurs...

F-B.M. D'une part, il y a le fait de savoir d'où viennent les idées musicales. L'avantage de les faire venir de la perception sonore consiste à pouvoir court-



circuiter le raisonnement et les capacités combinatoires. Si on a perçu une musique potentielle dans un bruit naturel, il y a de fortes chances qu'on puisse toucher l'auditeur puisque pour percevoir cette énergie nous avons dû nous mettre dans la peau de celui-ci. Du point de vue de la communication musicale, c'est un moyen plus sûr que l'emploi de concepts qui demandent une vérification sonore. Mais, pour moi, cela va au-delà d'une simple technique de découverte et de production d'idées, je pense que la musique est une activité qui dépasse l'espèce humaine et qu'en étant sensible à l'environnement sonore nous réagissons d'une façon qui est partagée par d'autres espèces vivantes.

Ce n'est ni une conviction ni une mystique. Cela résulte d'une convergence de toutes sortes d'indices et notamment d'une étude très attentive de signaux animaux et des conditions dans lesquelles ils sont produits. Je pense à cet égard que les positions traditionnelles des biologistes qui réduisent le signal animal à des conceptions utilitaires sont insuffisantes. Il y a toutefois une minorité de biologistes éminents (Thorpe, par exemple) qui admettent l'existence de signaux animaux qui ne soient pas utilitaires. Pour la plupart des gens et du monde scientifique, parler de beauté à propos de l'animal relève de l'anthropomorphisme. Mais refuser l'idée qu'une fonction esthétique puisse dépasser l'espèce humaine, c'est isoler l'homme au sein du monde vivant. Ce qui se vérifie de moins en moins car, si le foie d'un babouin peut, sous certaines conditions, fonctionner dans un organisme humain, je ne vois pas pourquoi le phénomène musique n'existerait pas aussi en dehors de l'espèce humaine.

Il faut pour cela pouvoir définir ce qu'est le phénomène musique...

F-B.M. Le point de vue des anthropologues n'est pas celui des mélomanes traditionnels. De plus, l'objet d'art présenté à un auditeur n'est qu'un aspect du phénomène musical : celui de la civilisation occidentale. Il existe des sociétés où l'admiration d'une œuvre n'existe pas et où le concert est exceptionnel, alors que cette pratique n'est pas inconnue du monde animal.

Cette notion existerait-elle chez certains animaux?

F-B.M. J'ai trouvé des indices qui semblent l'indiquer, mais ce sont surtout les recherches de Madame Dowsett-Lemaire sur le chant social des rousserolles verderolles qui me permettent d'en être persuadé. On n'est pas tout à fait sûr que cet oiseau ait un chant propre, car il imite à la perfection beaucoup d'autres espèces.

Pouvez-vous en parler un peu plus?

F-B.M. C'est un oiseau qui, après avoir migré en Afrique et être revenu en Belgique, intègre dans ses imitations un répertoire d'oiseaux africains. Les ornithologues sont ainsi capables de déterminer le pays où il a séjourné en hiver. Le plus intéressant réside dans le fait que cet oiseau recompose les éléments des chants des autres espèces qu'il reproduit entièrement au lieu de n'en citer que des fragments. La rousserolle verderolle emprunte, par exemple, des signaux de danger pour en faire un motif sonore dépourvu de sa fonction d'origine. Il existe donc chez cet animal une faculté d'abstraction musicale qui se caractérise par la confection d'un répertoire individuel.

Cet oiseau pratique aussi ce qui s'appelle le chant social. C'est une espèce où le mâle et la femelle se relaient pour la garde du nid. Lorsque le nid est installé et que l'absence de danger l'autorise, les mâles de territoires voisins s'assemblent sur un terrain neutre afin d'effectuer une activité sonore coordonnée. Si un des participants doit réintégrer son nid, les autres s'interrompent. Le concert ne reprend que quand celui qui s'est absenté revient. Ce phénomène dure à peu près un quart d'heure chaque jour. Quand il y a trop d'absents, le concert s'arrête jusqu'au lendemain. Ce sont des pratiques qui n'ont aucun intérêt biologique apparent, car ces mâles sont d'anciens concurrents qui ont chacun délimité leur territoire au moyen de leur chant. J'ai, dans cet ordre d'idée, transcrit un quatuor d'un oiseau africain (la grive akalat) complètement coordonné sans qu'aucun biologiste ne puisse en déterminer la raison, car avoir des chants coordonnés entre des oiseaux de la même espèce est en contradiction avec la loi naturelle que nous croyons connaître. Ce qui est encore plus étonnant est que ce phénomène se présente entre oiseaux d'espèces différentes. Cela existe aussi chez certains amphibiens: lorsque les grenouilles chantent en même temps dans une mare, chacune (avec son rythme, son registre, etc.) s'arrange pour ne pas fonctionner au même tempo afin que les chances d'être écoutée soient suffisamment grandes, créant ainsi des polyrythmies assez bien organisées. Ceci permet déjà de ne plus considérer la musique comme une exclusivité exclusivement humaine.

Cela nous ramène à l'emploi de modèles sonores naturels comme source d'idée musicale...

F-B.M. J'ai inauguré en 1969, dans "Rituel d'oubli", l'emploi du modèle lui-même intégré dans l'œuvre : mammifères, oiseaux, langages, bruits de guerre, sons de la mer, du vent et du feu. Il ne s'agit pas de nature au sens bucolique, mais des lois cachées du monde sonore.

Il existe dans ce domaine des démarches stériles quand les modèles sonores sont

employés de façons trop masquées ou trop évidentes...

F-B.M. C'est effectivement difficile de gérer ce genre de sons. J'ai toujours essayé d'éviter de créer des paysages sonores imaginaires. J'utilise des sons enregistrés souvent tels quels, mais déconnectés de leur contexte habituel, et je relie ces sons à d'autres par des affinités formelles ou expressives; ce qui évite de créer cette sorte de narration qui pourrait déranger l'auditeur. Je procède d'une façon tout à fait différente de Ferrari qui fait souvent un cinéma pour l'oreille avec une cohérence narrative. Dans *Kassandra*, par exemple, je me suis soucié plutôt de rapprochements de type structurel. Par exemple la vibration d'instruments à anche anciens ou orientaux est très proche de certains chants d'insectes. Je montre cela par le biais d'une combinaison qui est purement sonore sans qu'il y ait la moindre intention narrative derrière. Lorsque je mélange, par exemple, des sons d'abeilles et de feu, c'est parce que je leur trouve une affinité purement sonore, cela afin de permettre à l'auditeur de mieux percevoir les intentions, de lui faire écouter plus abstraitement et lui épargner l'effet anecdotique.

C'est en partie ce que pensait Schaeffer ?

F-B.M. Oui, mais il croyait qu'il fallait dénaturer le son. Je pense dans certains cas être parvenu à éviter l'effet anecdotique sans le dénaturer. Le même problème s'est révélé chez les photographes où on considérait à une certaine époque qu'il devait y avoir du flou pour qu'une photo soit artistique. Si la photo était trop "piquée", elle était considérée comme document scientifique. Il s'est avéré finalement qu'une photo piquée pouvait être extrêmement poétique. C'est un peu pareil en musique, tout dépend de la capacité d'imagination du compositeur à proposer des sons qui signifient plus qu'eux-mêmes.

J'ai également retenu dans votre ouvrage que la musique électroacoustique était issue en droite ligne de compositeurs comme Varèse et Debussy...

F-B.M. C'est surtout dans la façon qu'ils ont eue d'aborder le son qu'ils sont en quelque sorte les précurseurs de la musique électroacoustique. Ils ont surtout en commun de ne pas avoir élaboré un langage à partir d'un signe abstrait et de s'être battus avec une matière sonore qui n'était d'ailleurs pas la même pour l'un que pour l'autre. Dans le cas de Varèse, il faisait de la sculpture sonore dans l'espace, de façon assez proche de ce qu'on peut faire avec la bande magnétique. L'un et l'autre illustrent cette approche sensuelle de la musique qui est tout à fait à l'opposé de la tradition germanique contrapuntique qui consiste à se donner des éléments et des lois de combinaisons de ces éléments pour ensuite compliquer,

varier ou présenter différentes conséquences de ces lois. Tout ce qui est en dehors de cette logique purement musicale est considéré comme inconsistant. Debussy semble se situer bien loin dans l'histoire, mais il faut se rendre compte que même à notre époque, il n'est pas encore vraiment accepté en Allemagne.

Y a-t-il moyen de remonter plus loin dans l'histoire pour trouver des compositeurs de cet ordre ?

F-B.M. Debussy a retrouvé ce que la musique occidentale avait perdu depuis longtemps, exception faite de la musique populaire. Tout l'effort de la musique occidentale depuis la Renaissance a été d'épurer le son, d'éliminer " l'enfer du bruit", représenter la pensée musicale comme quelque chose de plus en plus angélique jusqu'à en être désincarné.

Tout le mérite de Debussy réside d'avoir remis cela en cause. En dehors de ces deux compositeurs, il y a quelques signes avant-coureurs comme Berlioz ou des compositeurs italiens, mais c'est tout.

Vous semblez bien sceptique vis-à-vis des conceptions dominantes régnant sur la musique occidentale?

F-B.M. La musique occidentale n'est pas tout ; il faut bien être conscient qu'en dehors d'elle, l'influence du timbre est souvent très grande. Toutes les musiques ne sont pas construites sur l'idée d'intervalles. Il y en a dont les intervalles sont fluctuants ou ne sont pas essentiels. Ces musiques sont difficiles à comprendre pour un Occidental et je connais à ce propos une musicologue française (Mireille Helffer) qui étudie depuis longtemps pour essayer de comprendre les volutes compliquées que notent les moines tibétains sur leurs partitions. Jusqu'ici, elle est parvenue à déterminer ce qu'ils ne notaient pas: ni les hauteurs, ni les intervalles ni les rythmes...

Alors, que notent-ils ?

F-B.M. Peut-être le timbre, phénomène très complexe dont on n'a pas pu encore bien déterminer les structures. Schaeffer a eu le mérite d'essayer d'établir des catégories en parlant de grains, d'allures, mais personne n'a trouvé mieux depuis.

Le GRM est censé représenter la continuation des recherches entamées par Schaeffer?

F-B.M. Le GRM n'a pas fait progresser grand-chose dans ce domaine. C'est un groupe de recherche musicale qui depuis longtemps ne cherche plus. Il est

surtout devenu un atelier de production. C'est peut-être dommage, mais je crois que l'époque des grands studios de recherche est révolue car le "home studio" suffit à la plupart des compositeurs. Le problème n'est plus dans la production mais dans la diffusion.

Le studio domestique suffit peut-être pour la création, mais est-il suffisant pour la recherche ?

F-B.M. Il y a des équipes de recherche dans les grandes marques qui s'occupent très bien de cela, on leur demande évidemment de trouver des applications qui sont limitées aux besoins commerciaux mais même si c'est pour des raisons commerciales que le DX-7 et que les échantillonneurs ont été inventés, cela ne nous a pas empêchés de faire de la recherche avec ces appareils. Seulement, la recherche artistique n'a pas les mêmes buts ni les mêmes méthodes que la recherche scientifique.

Que pensez-vous de la prolifération des studios domestiques?

F-B.M. Ils seront bientôt presque aussi nombreux que les auditeurs potentiels de certaines musiques et on risque d'arriver à ces situations qui existent déjà aux États-Unis où on se communique par informatique des sons et des séquences, créant ainsi des réseaux fermés sur eux-mêmes. C'est ce que Boulez appelle l'"inceste", on écoute la musique sans qu'elle sorte du giron "familial" musical.

Pourquoi ne pas créer une sorte de minitel musical?

F-B.M. Je suis à ce propos partagé entre deux tentations. Celle de m'émerveiller que chacun puisse avoir les outils et le droit de faire la musique qu'il souhaite. Mes réticences viennent de la nécessité d'arrêter "le robinet sonore" et d'opérer une sélection qui donne encore envie aux gens d'aller écouter de la musique plutôt que d'être inondé par ce flot sonore inconsistant.

Cette démocratisation permet malgré tout à certaines personnes de pouvoir surmonter les handicaps sociaux ou économiques qui font qu'à d'autres époques il n'auraient jamais pu créer quoi que ce soit...

F-B.M. C'est exact, mais à partir du moment où tout le monde peut créer, on croit que tout un chacun en est capable ; beaucoup de musiques proposées sont mauvaises ou inconsistantes. Le danger de cette situation est identique à celui que posent la radio et la télévision : ce sont des instruments initialement

extraordinaires dont la destination est maintenant proche de l'abrutissement, tellement ces "robinets" semblent inépuisables, monotones et abêtissants. Ce qui est le plus important, disait Antonin Artaud, c'est d'avoir faim plutôt que d'être gavé. Les gens ne comprennent pas toujours que l'excès de présence musicale dans pratiquement tous les lieux nuit plus à la musique qu'elle ne la sert. Si la musique est née du son, elle est aussi la fille du silence.

Les cahiers de l'ACME, Bruxelles, 31 mars et 30 avril 1993