

Empreintes, conversation au GRM le 14 février 1995

François Bayle

Ça se reconnecte finalement à l'époque "solfégique", de la théorie de Schaeffer à cette époque-là. Les musiciens selon Schaeffer auraient dû, à cette époque-là, s'arrêter de composer. Ce n'était certainement pas le but de Ferrari, ce n'était certainement pas le but de Mâche, mais il y avait certainement une magie qui fonctionnait à ce moment-là, c'est-à-dire réfléchir sur la musique, savoir d'où elle sort, où elle vient, tient-elle au continu, tient-elle du discontinu, comment fonctionne-t-elle ? C'était ça l'idée de la recherche musicale, de faire un groupe pour en parler, pour comparer ses travaux, et puis peut-être fabriquer quelque chose d'étrange pour les musiciens, c'est-à-dire fabriquer des essais, des études, et donc des pièces qui n'étaient pas forcément de la musique, qui étaient de la musique, bien sûr, mais pas seulement, c'est-à-dire qu'ils servaient à un problème d'écoute, un problème de pensée, un problème de matière, et je pense que ce sont les moments les plus fructueux de cette histoire qui finalement me reviennent à la mémoire dont François-Bernard vient nous rencontrer aujourd'hui. Naturellement, c'est un lointain passé, de l'eau a passé sous les ponts, les identités se sont affirmées, le GRM a suivi sa trajectoire, les auteurs aussi, et c'est d'ailleurs la trajectoire de François-Bernard Mâche qui est à l'ordre du jour.

Daniel Teruggi

François-Bernard, avant de nous attaquer aux trois sujets que vous nous avez proposés ce soir, (l'échantillonneur, la nature, la diversité), qu'est-ce que ce passage au GRM vous a apporté ?

F-B.M.

Alors la trajectoire, je ne vais pas la retracer en entier parce que ça c'est de l'archéologie, ça ne se publie pas. Je vais "mettre en pointillé" un point de départ et un point d'arrivée. Le point de départ, c'était essentiellement l'antidote au sérialisme à l'époque.

En 1958, la musique néo-sérielle non seulement tenait le haut du pavé, mais enfin prétendait à une espèce de monopole de la création musicale. Et l'extrême intellectualisme de cette démarche, pour moi, faisait en quelque sorte double emploi avec ma formation de normalien où l'intellectualisme commençait à être un peu excessif. Donc j'ai trouvé dans le Groupe de recherches musicales cette espèce de compensation, d'un contact direct avec les sons et non pas avec des spéculations d'écriture.

Comme en même temps j'étais chez Messiaen et que Messiaen m'encourageait dans ce sens-là, j'avais l'impression d'être tout à fait à la bonne place et finalement, avec le recul, je crois que ce n'était pas une mauvaise solution. Même si c'était une étiquette quelquefois dure à porter et difficile à décoller, de toute façon. Et alors, après avoir pratiqué la musique concrète comme on faisait à l'époque, j'ai très vite voulu associer ces moyens à l'instrument, parce que, à la fois par goût, j'aimais les sonorités acoustiques aussi, et parce que je prévoyais un avenir incertain pour la musique purement électro-acoustique.

D.T.

Une question avant d'enchaîner. Quel était le rapport, j'ai dit, à un niveau acoustique avec quelqu'un de très fort comme Schaeffer et même, je dirais, je me posais la question à deux. Ou Schaeffer d'un côté et Messiaen de l'autre.

F-B.M.

Ce n'est pas le même type de rapport. Pas du tout. Mais c'est un peu le même type de besoin. C'est-à-dire qu'à 22 ou 23 ans, on a besoin de quelqu'un qui vous dise, il faut faire ça et puis après vous verrez. Ni dans un cas, ni dans un autre, je n'ai trouvé exactement cela. Parce que Messiaen laissait toute liberté, il disait, apprenez à lire et puis choisissez vous-même.

C'était une bonne méthode. Mais Schaeffer ne disait pas ça. Schaeffer ne disait pas, il faut faire ça. Ou du moins, il disait : il ne faut pas composer, il faut d'abord savoir ce qu'est le son. C'est un petit peu comme si on demandait à un écrivain de savoir comment on fait le papier, comment on fabrique l'encre. Pour moi, ce n'était pas la vraie question.

D.T.

Et, il y a autre chose, parce que vous avez commencé à dire, et là vous allez continuer, je vous laisserai parler, peut-être que, vous abordiez un milieu de travail qui est le milieu de l'informatique..., disons. Et vous, vous orientez votre présence plus à l'instrumental.

Quel était votre rapport à l'avance, est-ce que c'est quelque chose qui a marché, ou vous l'avez vécu comme une espèce de situation provisoire ?

F-B.M.

Je l'ai pendant longtemps ramené à son rôle de base d'enregistrement. C'est-à-dire que pour moi, ça a été le moyen de disposer de sons bruts, que je voulais incorporer à l'écriture instrumentale, et c'est ce que j'ai fait abondamment à partir de 1968-69, en intégrant des modèles sonores à une écriture instrumentale. Donc, à ce moment-là, le travail sur bande magnétique était en quelque sorte minimal. Il s'agissait simplement d'un support permettant de faire venir au moment où on en a besoin, des sons de toute nature.

D.T.

Ce n'était pas d'outil d'écriture ?

F-B.M.

Non, parce qu'en tant qu'outil d'écriture, il était extrêmement déficient. On passait un temps fou à faire des choses que les instruments faisaient d'une façon plus fine et beaucoup plus exacte.

Les machines électro-acoustiques ont longtemps été très résistantes à la manipulation. Elles imposaient un petit peu leur volonté, et pour moi il était important que ce ne soient pas des machines mais des instruments, c'est-à-dire qui répondent à la volonté. Tant que je n'ai pas trouvé ça, j'ai surtout fait de la musique mixte, où l'appoint électro-acoustique jouait un petit peu comme des timbres qui s'ajouteraient à l'orchestre, et en même temps comme un modèle sonore qui pouvait aussi suggérer, lancer l'imagination de la musique.

Je ne reviendrai pas sur cette période, je ne vais pas aujourd'hui faire entendre de ces œuvres réalistes, avec les sons des animaux, des oiseaux enregistrés sur

bande, et des instruments en synchrone, parce que c'est déjà une période ancienne et j'ai eu l'occasion de les faire entendre.

D.T.

Il y a des évolutions au niveau du compositeur qui affirme son langage. Si il en sort, il s'entend avec le son, c'est une évolution importante.

F-B.M.

Oui, c'est pour ça que tous les exemples que je vais prendre ce soir sont relativement récents et vont remonter à 4 ou 5 ans au maximum. Ils sont la trajectoire à son milieu et vont peut-être être récents.

D.T.

Le premier point, c'est cette espèce de coexistence entre les sons produits par les sources instrumentales et les sons produits par des sons de cloches.

F-B.M.

Quand j'étais au GRM, j'ai fait une des premières œuvres pour orchestre et bande avec *Volumes* en 1960. C'était une œuvre utopique dont j'aurai l'occasion de parler tout à l'heure, parce que je pense qu'aujourd'hui il faut faire exactement le contraire. C'était une œuvre pour un espace utopique sphérique avec douze groupes de haut-parleurs devant, derrière, au-dessus, en dessous. Et je crois qu'aujourd'hui, il faut faire l'inverse. C'est-à-dire qu'il faut trouver un dispositif où le son soit concentré et non pas panoramique. Je vous expliquerai pourquoi tout à l'heure.

D.T.

Qu'est-ce qui vous intéresse, et ce qui vous attire dans ce rapport instruments et sons enregistrés ?

F-B.M.

Ce qui m'intéresse, actuellement, c'est de continuer à explorer les possibilités de l'échantillonneur. Le premier volet de cette conversation tourne autour d'un aspect instrumental. Pour moi, il est important parce que c'est, dans l'état actuel de la technologie, quelque chose qui me semble pouvoir réconcilier l'approche instrumentale et l'approche électro-acoustique.

L'échantillonneur, j'en attends beaucoup. Parce que l'évolution du concert électro-acoustique risque d'être parallèle à ce qui se passe pour la télévision et le cinéma. Tout le monde est d'accord qu'une image vue sur le petit écran, ce n'est pas grand-chose et que les films perdent beaucoup.

Il n'empêche que les gens vont moins en moins au cinéma et regardent de plus en plus la télévision. Il est à prévoir que la même chose peut se passer pour le concert sur bande. C'est-à-dire que, bien entendu, avoir des orchestres de haut-parleurs comme vous avez l'Acousmonium, c'est bien préférable sur le plan acoustique.

C'est beaucoup plus varié. C'est beaucoup plus confortable. Mais ça ne suffira peut-être pas à persuader les gens d'abandonner l'écoute domestique.

Maintenant qu'on a des disques compacts qui ont une grande qualité, il est probable que non seulement par paresse mais aussi par proximité avec le son, les gens préféreront écouter chez eux.

D.T.

Mais ce n'est pas le problème de toute la musique.

F-B.M.

Non, ça c'est le problème de la vie.

D.T.

C'est-à-dire que la musique instrumentale classique, c'est de plus en plus consommé individuellement, plutôt qu'en concert précisément.

F-B.M.

Il me semble que le nombre de concerts est considérable actuellement.

D.T.

Le nombre, oui, par rapport au public potentiel. Oui, oui. On peut faire un chapitre musique et un sous-chapitre concert.

F-B.M.

C'est pourquoi je pense que l'échantillonneur peut donner un certain coup d'arrêt à cette évolution probable. Parce que la présence d'un instrumentiste qui fait jaillir n'importe quoi, y compris les sonorités électro-acoustiques les plus complexes de ses doigts, établit un rapport avec la musique qui est finalement plus satisfaisant. Alors j'ai longtemps cru que c'était une affaire de conditionnement, qu'on s'habituerait à considérer un haut-parleur comme une source parfaitement légitime.

Et puis, personnellement, je n'y suis pas vraiment arrivé moi-même, donc je pense qu'une partie du public ne peut pas non plus. Et ça pose des questions sur la fonction même de la musique, qui n'est peut-être pas seulement une chose à écouter, finalement, mais une chose qui est une activité sociale avec de multiples aspects, dont l'aspect visuel n'est pas le dernier. Et même écouter ensemble quelque chose n'est pas forcément satisfaisant.

Donc, la perte du geste, c'est comme la perte du corps, ça nous laisse à l'état d'ectoplasme, et c'est quelquefois un peu gênant. Alors, on reconstitue donc d'une certaine façon des gestes, et la musique électro-acoustique des dernières années a justement retrouvé un petit peu cet aspect suggérant le geste, mais comme on n'a jamais la référence, c'est un geste imaginaire.

Alors, il y a des solutions. La solution du ballet depuis Béjart fonctionnait pas mal. Je crois que la solution de l'échantillonneur n'est pas une panacée, mais ça peut être utile. Et j'ai relevé à peu près quatre sortes d'endroits où l'échantillonneur me paraît précieux.

Le premier, c'est d'abord de pouvoir réaliser en direct tout ce qu'on réalisait sur bande. Je veux dire par là qu'une séquence, si longue et si compliquée soit-elle, maintenant, peut être appelée d'un geste sur une touche. Puisque l'accès direct au disque dur, puis les puces qui arrivent l'an prochain d'un gigaoctet n'ont plus une limite de mémoire.

J'ai été tenté un moment de transposer mes œuvres sur bande, de les transposer sur clavier pour qu'on puisse les interpréter en direct. Je ne le ferai pas parce que ça serait beaucoup de temps pour pas grand-chose. Mais c'est possible.

Et je pense que ça peut être une tentation intéressante. Ce qui est donc utile, c'est de pouvoir s'insérer dans un orchestre, par exemple, et faire entendre n'importe quelle sonorité. Le premier exemple que j'avais pris est précisément une sorte de

concerto pour échantillonneur et orchestre. C'est le premier mouvement de *L'estuaire du temps* qui date de 1993. On a des sons des éléments, on a des paroles qui sont diffusées en synchronisme avec les instruments. Je vais d'ailleurs faire circuler la partition pour les amateurs qui veulent voir comment c'est fait, comment c'est écrit. C'est une tablature, c'est-à-dire qu'il y a une équivalence purement conventionnelle entre telle touche et tel son. C'est donc un concerto pour l'œil, parce qu'on voit un soliste au milieu avec son clavier, donc on se dit, ah, c'est comme un pianiste ou un claveciniste.

Mais pas du tout. On entend quelque chose qui n'est nulle part, au début. Et donc il y a une sorte de trouble qui s'établit, et qui n'est pas ce que je cherchais, d'ailleurs, mais qui existe, parce que cet homme-là, il joue la mer, il joue le vent, il joue la parole... Alors je fais entendre déjà ce premier mouvement.

.....

D.T.

C'est un instrument frustrant, un petit peu, puisque l'action mécanique est limitée, disons. Et comment vous vivez cette mode, vous savez, mais...

F-B.M.

Même minime, ça existe. Un claveciniste, généralement, ne fait pas des grands gestes de l'avant-bras. Il y a des instruments qui supposent un déplacement minime des mains. C'est pas... C'est pas la question.

D.T.

Le résultat peut être monstrueux.

F-B.M.

Absolument. C'est pourquoi je disais, c'est un concerto pour l'œil, ça n'en est pas un pour l'oreille.

Pour certains, le cas est différent selon qu'on peut voir les syllabes qui correspondent aux touches, qu'on déclenche le vent, ou qu'on reste dans le flou, on n'a pas le même rapport. Alors c'est pourquoi, d'ailleurs, ça m'amène à parler du deuxième type d'emploi qui, lui, est purement instrumental, et qui nous ouvre la possibilité d'utiliser tout ce qui est inutilisable, normalement. Parce qu'il y a des instruments dont, depuis longtemps, j'aurais pu me servir, mais qui ne sont pas fiables. J'avais travaillé il y a une vingtaine d'années avec un cornemuseux, un joueur de bagpipe. Et puis, j'aime beaucoup le son de la cornemuse, mais il faut la chauffer pendant un quart d'heure avant le début du fonctionnement. Et on est toujours à la merci d'un raté du démarrage. Un raté de démarrage, s'i on n'est pas tout seul, c'est assez grave. Donc, impossibilité.

En plus, j'ai entendu une fois à Edimbourg un concerto pour cornemuse et orchestre, et l'orchestre n'avait pas pris la précaution de jouer exactement les mêmes hauteurs, "fausses", de la cornemuse, ce qui fait qu'on avait un orchestre parfaitement tempéré qui jouait "juste", et une cornemuse qui jouait comme toutes les cornemuses ont toujours joué, avec un accord qui n'est pas du tout tempéré. Et alors le résultat est assez désastreux. Mais l'échantillonneur permet soit de garder l'échelle d'origine, soit de la modifier.

Ensuite, ça permet d'utiliser des instruments trop faibles ou trop forts. Trop faibles, comme par exemple le psalterion, ou le clavicorde, qui, en concert, a de toute façon

besoin d'être amplifié, alors autant l'échantillonner. D'autant qu'on peut régler un toucher plus subtil encore que celui du clavicorde, avec à l'échantillonneur quelqu'un jouant bien.

Ou alors des instruments trop forts, comme la chalemie qui ne peut pas jouer piano, on peut la faire jouer piano en modifiant son timbre proportionnellement, par exemple. C'est aussi une façon de dépasser les limites de l'étendue d'un instrument. Par exemple, ça pourrait être intéressant d'avoir un orchestre de guimbardes.

Mais la guimbarde, ça ne peut pas se déplacer sur beaucoup plus d'une octave. Donc on peut avoir sur sept octaves un orchestre de guimbardes, si on le veut. Ce n'est peut-être pas un souhait très légitime, mais enfin c'est possible.

D'une façon plus intéressante, on peut avoir, et je pense que c'est le cas dans une œuvre dont on va entendre un extrait, du triangle. Comme le triangle a un spectre qui monte extrêmement haut, il supporte bien la transposition vers le grave en faisant apparaître des sons cannelés tout à fait intéressants.

Le mieux, c'est peut-être d'entendre un extrait de *Khnoum*, tout le début, où on a là aussi une sorte de concerto, mais beaucoup plus audible cette fois, entre un échantillonneur et un groupe de percussions, les Percussions de Strasbourg. Possibilité d'intégration instrumentale. Je pense que, si on n'a pas la partition sous les yeux, ça va être assez difficile de savoir si ce qu'on entend est joué par un échantillonneur ou par un instrument acoustique.

Mais en même temps, si on devait réaliser ça avec des instruments acoustiques, tout ne serait pas possible et il en faudrait une quantité invraisemblable.

On abandonne l'idée d'une spécificité électro-acoustique pure et dure, on entre dans le monde instrumental comme une prothèse qui ajoute des moyens très vastes.

Le troisième, c'est la possibilité de sortir du tempérament extrêmement facilement. C'est tellement difficile avec des instruments acoustiques parce que, d'abord, pour apprendre à accorder en septième de ton ou autre chose, ce n'est pas facile. Il y a des servitudes mécaniques qui rendent impossible cette chose-là. Au contraire, là c'est d'une extrême facilité et je vais faire entendre quelques exemples où cette possibilité est utilisée.

Vous aviez tout à l'heure une quantité de choses à objecter ?

D.T.

Non, ce n'est pas objecter. Dans la première utilisation dont vous parliez, il y a celle du générateur de son et surtout pour orienteracoustique.

Quel est votre travail avec l'échantillonneur ? Vous récupérez l'échantillonneur ? Est-ce que vous enregistrez des séquences que vous avez préparées par d'autres moyens ?

F-B.M.

Le travail avec l'échantillonneur, c'est un travail de luthier, où je règle des détails de toucher. Par exemple, vous avez vu que le même son est employé tantôt avec attaque, tantôt de façon éolienne avec une attaque très douce. Ça demande un toucher très soigneux pour obtenir ces effets-là.

Il y a d'autres passages de la même œuvre où si on joue fort, on déclenche un son et si on joue piano, on en déclenche un autre. Le passage d'un son à l'autre est brutal mais on peut aussi être "tuilé" et avoir toutes sortes de fondu-enchaînés. C'est

un travail de luthier, mais en liaison avec un projet musical.

D.T.

Et les sons eux-mêmes ?

F-B.M.

Il y a des sons eux-mêmes qui sont d'origine synthétique. Dans cette œuvre, il y a quelques sons d'Upic, et ce qui m'intéressait c'était de créer un glissando sans que le son subisse les effets ordinaires d'un glissando. Je veux dire par là que avec le glissando habituel dû à l'accélération de la lecture on a un resserrement du spectre, etc. alors qu'avec un glissando fait tout simplement en accordant les touches voisines par une fraction d'intervalle très faible, 16ème ou 32ème de ton, on peut en jouant une gamme chromatique faire une chose qui donne l'impression d'un glissando mais avec des sons stables. C'est une chose que seul l'échantillonneur permet.

D.T.

Encore une question : ce qui m'intéresse le plus, parce que c'est là où je me sens très accordé avec ce que j'entends, c'est le rapport entre les sons échantillonnés, je parle de la projection du jour, c'est-à-dire j'aime beaucoup la manière dont vous accordez l'écriture entre les deux milieux, cette espèce de... d'interprétation du son comme un deuxième type de manipulation de batterie qui me paraissait intéressant. Je pense aussi à notre rencontre avec l'Europe Oui, tout ça m'étonnerait. C'est une espèce de volonté de créer une matière sonore avec les instruments qui entre en symbiose avec la matière sonore.

F-B.M.

C'est ce que j'ai fait même avec des sons beaucoup plus hétéroclites lorsque j'utilisais un oiseau et un clavecin par exemple là l'assemblage était beaucoup plus problématique.

Avec des sons essentiellement de percussion plus une percussion en direct c'est plus facile. Je voulais aussi donc faire entendre un exemple de son sur une échelle non tempérée. C'est l'exemple suivant, c'est une suite pour voix et échantillonneur donc c'est le genre d'une mélodie accompagnée qui a un peu disparu avec le piano et qui peut ressurgir sous cette forme. Je passe seulement 3 des 5 chants, le premier est pour échantillonneur parlant sumérien, chaque touche donne une syllabe et donc pour reconstituer les mots du texte il faut bien articuler les touches qui vont ensemble : le clavier "parle" le texte, et ensuite la chanteuse va le chanter au moment où le clavier, lui, l'accompagnera avec un son où il y a justement cet effet de bascule : tantôt percussion, tantôt harpe, selon qu'on joue fort ou faible. Puis dans le deuxième mouvement, le suivant, on a un son de luth, mais accordé selon un mode où aucun luth n'a jamais joué, un mode pentaphone égal divisant l'octave en 5, donc une sorte de slendro indonésien. Et puis dans le dernier mouvement, dans la dernière mélodie, on a l'échantillonneur qui a toutes sortes de vocalises, de sons vocaux enregistrés par la même chanteuse qui chante en direct. Donc elle s'accompagne par sa propre voix.

D.T.

On va peut-être continuer dans notre deux points à traiter régulièrement, et je précise un peu mes questions en tout cas un petit commentaire quand on pense à

vosre musique on a des images c'est vrai qu'on est parfois un peu fasciné par rapport à la percussion, en tout cas on sent tout de suite l'importance des modèles

F-B.M.

Oui, là j'en parlerai, mais c'est la deuxième partie. J'ai encore des choses que je voulais traiter avant d'y arriver. Traiter ou évoquer, c'est pas une conférence c'est une conversation. Dans cette conversation vous avez évoqué tout à l'heure les problèmes de rapports entre l'acoustique du haut-parleur et l'acoustique directe. Ça, c'est effectivement le point non résolu de l'emploi de l'échantillonneur, et je crois qu'il se décompose en au moins cinq aspects : le premier c'est : tout le monde n'est pas gêné par le premier problème, moi je le suis assez, c'est l'angle sous lequel on perçoit le son, la situation spatiale du son et il y a deux choses qui moi me perturbent profondément, c'est le décalage angulaire lorsque je vois quelqu'un faire un geste et que j'entends le son ailleurs. Et il y a quelque chose que je supporte aussi très mal, c'est cette lâche agression sonore qui fait qu'on a des haut-parleurs dans le dos. Je sais qu'au contraire pour beaucoup de gens c'est une façon de remplir l'espace de façon satisfaisante, moi j'ai toujours eu une peur atavique- ça doit remonter au néolithique probablement, d'être agressé à sentir une présence sonore dans mon dos.

Le deuxième problème est l'ampleur de l'image. Si l'image est trop compacte si le son est enclos dans le haut-parleur on a l'impression qu'il est étriqué dans cette boîte, mais si il est trop diffus, alors on ne peut pas le faire coïncider avec l'image visible.

Troisième problème : quand on doit échantillonner un son à quelle distance est-ce qu'il faut mettre le micro ? Comment prévoir à l'avance la combinaison de ces deux espaces fictifs, celui du son enregistré d'origine, et ce que va devenir ce son d'origine dans l'espace de diffusion ? c'est extrêmement difficile. En pratique, le plus sûr est en général d'orchestrer très mat et assez proche, mais c'est pas non plus... si on a le son sous le nez, c'est pas toujours non plus très satisfaisant. Le problème de fond, c'est que le mélange entre les sons réverbérés et le son direct ne se fait pas comme pour les instruments acoustiques. L'instrument acoustique rayonne tout autour, pas de façon égale, mais tout de même en sphère tout autour d'un corps sonore, alors qu'un haut-parleur ne le fait pas. Et derniers problèmes : des problèmes d'échelle qui font qu'on peut avoir un chuchotement forte-fortissimo, et une explosion piano-pianissimo, et que l'explosion piano-pianissimo continuera à être perçue comme un son trop fort et que notre conditionnement ne prend pas en considération le niveau physique du son, mais les associations d'idées qui sont dans notre mémoire. Ce qui fait que par exemple, ce qui de la télévision indispose quelqu'un, ça n'est pas le niveau réel qui est en cause, c'est par exemple une musique qui n'est pas très forte, mais qui a été enregistrée très forte, et qui est plus gênante que l'inverse. Alors j'ai personnellement... j'aimerais en parler avec vous, parce que vous êtes plus spécialiste que moi de ce genre de problèmes, vous les affrontez à longueur de journée, alors que moi je ne les affronte pas, je ne fais pas que ça.

Est-ce que la solution ne serait pas celle que je disais l'inverse, au lieu de vouloir avoir un son homogène dans toutes les directions pour éviter de charger chaque haut-parleur, en multipliant les haut-parleurs dans l'espace et en ayant le public au centre, est-ce qu'il ne faudrait pas faire l'inverse, dans la mesure où on veut évidemment avoir un traitement de type instrumental, et avoir une sorte de sphère compacte de haut-parleurs qui diffusent comme dans un instrument acoustique en

toutes les directions, mais extrêmement localisé par exemple sous le clavier de l'échantillonneur ? Il est probable qu'à ce moment-là on récupérerait les réflexions sur les parois de la salle et que le comportement acoustique, sans être identique à celui d'un instrument acoustique, s'en rapprocherait peut-être davantage ?

D.T.

Le problème est loin d'être simple, et d'ailleurs pour le temps il existe des haut-parleurs qui diffusent qui sont capables de mettre mais le problème est aussi dans leet puis dans la chaîne qu'on a tendance à développer des réflexions qui n'est pas faite par rapport à la puissance mais par rapport à essayer de donner le même caractère acoustique d'un processus de génération qui est extrêmement complexe le temps de monter en puissance pour un haut-parleur donné est toujours le même sauf qu'il y a des filtres qui sont des mêmes types alors que selon les sons on aurait déjà une chose différente d'ailleurs en concert nous avons souvent utilisé cette solutionsituation dans les cycles

F-B.M.

oui alors effectivement c'est l'autre démarche je l'ai fait aussi à l'occasion si le haut-parleur ne s'intègre pas dans l'instrument c'est les instruments qui ont tort, il n'y a qu'à les mettre sur haut-parleurs. Oui, c'est une solution, mais elle n'est généralement pas très satisfaisante parce que si la diffusion sur haut-parleurs de sons électro-acoustiques n'est pas parfaite, l'amplification est carrément mauvaise. il faudrait imaginer certainement, et je pense que c'est possible, une sorte de programme universel qui permettrait avec des algorithmes compliqués de traduire automatiquement tous les caractères acoustiques d'un instrument en les amplifiant. On pourrait multiplier les microphones ou multiplier les traitements qui en aval du microphone pour modifier les choses.

Voilà, auparavant je voulais encore évoquer peut-être deux exemples ce sont des sons de synthèse sur le système Upic mais ensuite manipulés, traités à l'échantillonneur et pour certains d'entre eux d'ailleurs traités avec les GRM tools.Comme dans beaucoup de ces pièces on ne sait plus très bien ce qu'on entend, il se crée des hybridations sonores, c'est ce qui est recherché.

Un des moyens aussi, et c'est le dernier pour en finir avec l'échantillonneur, un des moyens très précieux, c'est de le coupler avec un séquenceur. À ce moment-là on échappe aussi à la limitation habituelle des formes de virtuosité, c'est-à-dire que l'écartement des mains n'a plus d'importance, la vitesse de réaction n'en a plus non plus, et tout est possible si on a un séquenceur. L'ennui, c'est qu'à ce moment-là on est ramené non pas du côté du jeu instrumental mais au contraire du jeu de l'enregistrement vers un séquenceur. ..

D.T.

Alors la nature, on vous doit d'avoir propagé ces deux mots : phénotypes, génotypes, effectivement ceux-ci sont très souvent associés à votre démarche .

F-B.M.

En gros c'est une succession historique. C'est-à-dire que lorsque je suis parti lorsque j'ai quitté le studio du GRM, j'ai gardé une familiarité avec les sons bruts qui m'ont conduit à développer une méthode de travail axée sur le modèle acoustique mais appliquée à autre chose que le travail sur bande magnétique. Donc la

modélisation m'a amené à classer les modèles selon des phénotypes. Un phénotype c'est un ensemble de caractères communs à plusieurs figures sonores, mais tels qu'ils apparaissent à l'écoute. En cela je prolongeais finalement l'idée de Pierre Schaeffer qui est que la musique est faite pour être écoutée, ce qui est une idée juste, mais insuffisante. Et donc lorsque j'ai commencé à sentir cette insuffisance je me suis intéressé à l'autre approche : la nature c'est pas seulement des sons autour de nous, c'est aussi un certain nombre de lois qui surgissent en nous. Et c'est là qu'on peut éventuellement approcher les génotypes, c'est-à-dire les structures dynamiques d'engendrement sonore, et non pas seulement des figures de perceptions sonores. Et j'ai été amené à postuler une certaine universalité de certains génotypes, qui ont donc un rôle fondamental non seulement dans l'espèce humaine mais même au delà, et qui actuellement me posent un problème, justement, dans la relation avec les phénotypes : est-ce que l'on peut procéder à un inventaire des types sonores, un peu comme celui qu'ambitionnait de faire le *Traité des objets musicaux*, mais appliqué non pas seulement à la musique européenne ou électroacoustique, mais à toutes les musiques, et est-ce que si cet inventaire est possible il est à lui seul satisfaisant, ou est-ce qu'il ne faut pas prendre en compte non seulement la perception de la musique mais sa production? Ce que fait la psychologie cognitive, qui d'une certaine manière essaie d'établir cette typologie universelle des unités de perception, est axé justement sur la perception, et très peu sur la production.

Or il n'est pas prouvé que ce soit la même chose. Il n'est pas prouvé que les résultats puissent être directement transposés comme si c'était une chaîne de communication où on vérifie que le message est bien passé. Ce n'est pas exactement comme ça que ça fonctionne. Je crois qu'il y a un certain nombre de sollicitations préférentielles dans notre jeu avec les sons ; que ces sollicitations, on les appelle archétypes, chaînes dynamiques ou n'importe quoi, elles sont pour une part universelles et l'inventaire de ces types universels passe évidemment par l'écoute et par la perception, et par un inventaire de type musicologique reposant sur une connaissance aussi vaste que possible. Mais il passe aussi, je crois, par l'expérimentation vécue de l'intérieur de quelqu'un qui produit de la musique : le compositeur si on est dans une société occidentale, le musicien en général si on est dans une société de tradition orale, et justement les musiques de tradition orale ont beaucoup plus besoin de prendre conscience des génotypes que les autres, parce qu'à la limite un musicien occidental, il a des phénotypes notés sur sa partition il n'a qu'à les reproduire, tandis que le musicien de jazz, le musicien indien, il n'a rien, il n'a pas de partition, il a simplement un stock de génotypes et d'enchaînements de ces génotypes. Et un tâla indien n'est pas autre chose que l'usage d'un tel génotype. Alors déterminer lesquels sont universels, ou quelle part de ces génotypes est universelle, c'est assez difficile, et c'est un travail de musicologie plus qu'un travail de composition, mais c'est en relation tout de même avec le travail de composition parce qu'un compositeur qui fait complètement fi de ces données, qui considère que son travail ce n'est pas de se soumettre aux lieux communs de l'humanité, mais c'est d'en créer de nouveaux, c'est-à-dire l'idée de modernité comme affirmation qui automatiquement sera reçue parce que finalement la culture est arbitraire et que toute création d'un jeu de signes efficace aboutit à une perception, cette idée ne fonctionne pas. En revanche l'idée selon laquelle il faudrait, il suffirait d'être pile dans les données de base de la production musicale universelle pour atteindre automatiquement le public, cette idée aboutit, elle fonctionne, mais elle aboutit à une catastrophe qui s'appelle la Musak. La Musak, c'est en effet la reconnaissance des

archétypes universels pour faire consommer les gens dans un supermarché, ou pour les faire patienter dans un ascenseur. C'est-à-dire qu'à ce moment-là la dimension symbolique de la musique disparaît, on a un réflexe conditionné, et conditionné en connaissance de cause bien entendu. Alors que le rôle de la culture c'est la création d'un équilibre spécifique entre ce qui est donné, entre l'invariant et la variation. L'invariant, point de passage obligé, c'est l'archétype. C'est-à-dire qu'on ne peut pas l'ignorer, sinon on bâtit dans le vide, et ça s'écroule, mais si on s'en tient à la réalisation de l'archétype on ne fait rien non plus, on ressasse et on crée des chiens de Pavlov. Donc il faut qu'il y ait reconnaissance d'une figure, et il faut qu'il y ait surprise dans la mise en œuvre de cette figure. Et cette loi d'équilibre je crois et on peut bien sûr comme toute loi la transgresser, mais le risque est considérable, et c'est un risque qu'on a vécu.

D.T.

Le rôle du compositeur c'est pas facile, c'est de dire la loi ?

F-B.M.

Le rôle du compositeur est d'admettre ces limites qui lui sont données par la nature c'est-à-dire par exemple qu'on peut faire un son qui devient de plus en plus fort au fur et à mesure qu'il ralentit, mais il faut savoir que c'est le contraire de ce qui est physiquement spontané, et que si on le fait, il faut que ce soit en connaissance de cause.

D.T.

Comment vous travaillez ? Vous menez parallèlement une recherche de type psychologique...

F-B.M.

C'est ça

D.T.

... et puis vous écrivez pour la former (?)

F-B.M....

Et puis j'oublie complètement cette recherche quand je fais de la musique.

D.T.

Vous voulez agir

F-B.M.

Ah oui, parce que le problème, c'est que la conscience est un filtre et que toute chose soumise à l'action de la conscience est diminuée par là même du fait qu'elle est filtrée dans un sens d'efficacité.

D.T.

Il pourrait y avoir une volonté de mettre en existence un certain type de rapport,

F-B.M.

Là, je fais des oeuvres-manifestes, mais j'ai un petit peu abandonné cette tentation, bien que j'aie pu m'y intégrer à l'occasion, et je ne fais plus d'oeuvres-manifestes. Je

suis de plus en plus détendu quant à mes devoirs de compositeur, parce que je pense que ce qui est dans mon cas le plus difficile, c'est de ne pas censurer d'avance ce qui va sortir. Il faut plutôt se mettre dans une attitude d'éveil en ne refusant rien au départ, et puis faire agir l'esprit critique dans un deuxième temps. Pourquoi l'échantillonneur et le séquenceur sont des outils très utiles pour moi?, parce qu'ils me mettent en présence d'un premier jet non censuré sous forme d'improvisation, et qu'ensuite on peut toujours prendre, jeter, remplacer recommencer, ou élaborer, et faire un état retravaillé.

D.T.

Vous l'utilisez comme des modèles d'analyse

F-B.M.

C'est ça Oui mais en même temps très consciemment quelquefois je les utilise. Alors je voudrais comme illustration de ce deuxième sujet passer deux courtes musiques, l'une purement phénotypique c'est-à-dire où je me suis coulé dans le moule de l'orage, qui est un événement hautement extérieur, donné, et puis l'autre au contraire où j'ai rejoint un archétype universel. Alors l'orage c'est l'extrait d'une musique de film que j'ai faite pour le film d'Alain Cuny d'après Claudel, *L'annonce faite à Marie*, et puis l'autre on verra.

.....

D.T.

Vous faites une analyse ?

F-B.M.

L'utilisation d'un modèle comme ça, tantôt suppose une analyse (très facile lorsqu'il s'agit d'établir une partition pour la synchronisation), tantôt au contraire c'est une démission de l'analyse. Avec des sons comme ceux de l'orage, c'est un peu comme lorsque devant un orage on se met à l'abri, on ne peut pas contrôler les choses...

D.T.

Il n'y a pas que l'orage, des fois

F-B.M.

Alors oui il y a des mélanges entre des sons qui sont comme des échos, des prolongements de l'orage, mais ça ça n'a pas été théorisé, c'est un son purement intuitif, c'est fait "à l'oreille".

D.T.

Et en plus ça correspond à quelque chose que nous ne voyons pas Dans le film Oui Dans l'extrait c'est une situation du contexte conceptuel, et nous écoutons seulement le résultat sonore, sans avoir la deuxième information qu'il pourrait.....

F-B.M.

Alors la démarche inverse et complémentaire de mettre à nu en quelque sorte un génotype, c'est ce que j'ai utilisé dans une œuvre pour orchestre à cordes faite récemment en hommage à la mort de Lutoslawski, ça a été créé au dernier Automne de Varsovie. C'est *Planh*, un vieux mot provençal qui désigne une plainte.

C'est un genre musical du Moyen-Âge, une plainte pour la perte d'un grand homme, et ça repose entièrement sur le schéma du gémissement. C'est immédiatement évident et c'est seulement un canon, mais c'est un canon très complexe à onze voix pour l'orchestre.

D.T.

Donc je suppose qu'il n'y a aucun rapport avec le modèle musical ?

F-B.M.

Il n'y a aucun rapport avec la musique que les troubadours faisaient sous ce nom de plainte, mais il y a un rapport dans la fonction qu'on vit, c'est la mort d'un grand homme. Donc, concernant la diversité culturelle, c'est un thème dont je voulais d'abord parler, parce que les choses sont liées dans mon esprit je veux dire que si on oublie qu'il y a des archétypes si on pense qu'on peut faire des édifices culturels arbitraires parfaitement solides on aboutit aux excès de la modernité qui ont constitué une véritable impasse historique. Mais si on prend l'archétype comme seule mesure de la valeur d'une musique, on risque d'aboutir à un excès tout aussi aberrant, à des normalisations reposant sur des bases suspectes. Parce que personne ne sait très bien quels sont les archétypes, on n'en a pas fait le tour, et c'est difficile à mettre en évidence du fait que ça se situe à un niveau extrêmement profond.

Les psychanalystes iront dans l'inconscient les biologistes iront dans l'ontogénèse, dans l'histoire même du corps, puisque nous entendons avant même la naissance donc il est probable que ces archétypes sont reconstitués, soit de façon nouvelle soit de façon acquise extrêmement précoce. Il ne faudrait pas vouloir non plus faire enchaîner des archétypes parce que comme je le disais ça reviendrait à enchaîner des clichés, ça serait la mort de tout intérêt musical, l'intérêt étant toujours dans un jeu (et j'emploie le terme de jeu, parce que je pense que la musique est une activité ludique et que c'est pour ça qu'elle existe dans le monde animal aussi), un jeu entre l'extrême prévisibilité d'une figure reconnue archétypiquement et l'extrême imprévisibilité de ce qu'on appelle la création.

On l'appelle aussi l'imagination ou la fantaisie, on n'est pas obligé d'utiliser un mot aussi solennel que création, parce qu'on ne crée pas en réalité, on invente des variations. J'ai été très frappé du contact que j'ai eu autrefois avec la musique balinaise : c'est un pays où il y a des compositeurs, si on veut, mais ce ne sont pratiquement que des arrangeurs, et leur fonction consiste à changer de module instrumental, à changer le format d'une musique, à la faire passer du temple à l'aire de jeu ou l'inverse, parce que la frontière entre profane et sacré est extrêmement perméable, et pratiquement composer, c'est toujours recomposer.

C'est le problème des musiques traditionnelles. Nous avons perdu ça parce que nous avons voulu le perdre, parce que le mouvement s'est emballé sans qu'on puisse le contrôler et tout le XXème siècle a vécu ce problème d'une accélération du mouvement d'invention aboutissant à une impasse constatée vers 1970 environ. Alors à cet excès de modernité stérile a succédé une post-modernité où il n'y a à voir plus grand chose, et où en général on chausse les pantoufles du grand-père pour ne pas avoir l'air de faire comme le père. C'est quelquefois pas satisfaisant du tout, mais il y a tout de même un élément positif dans ce qui se passe depuis une vingtaine d'années, c'est qu'il y a une liberté reconquise et que la musique n'apparaît plus comme un enjeu intellectuel, mais de nouveau comme un enjeu spirituel qui met "en jeu" beaucoup plus que l'intelligence superficielle, qui met en jeu le pouvoir

de la personne. De toute façon il y avait des peuples qui n'accordaient aucune importance à la musique, mais il n'y a jamais eu de peuple sans musique - moi je n'en connais pas - donc c'est une fonction biologique comme je l'ai remarqué depuis longtemps et en tant que telle on peut en suspendre l'exercice un certain temps mais pas très longtemps. Donc on ne peut pas être pessimiste là-dessus.

Où l'on peut être pessimiste, c'est pour la survie d'une musique extrêmement élaborée ce qu'on appelle une musique de haute culture. Ça, il n'y en a pas beaucoup. Elles mettent très longtemps à se former, et elles peuvent s'effondrer en peu d'années. Comme toutes les choses complexes elles sont fragiles, et rien ne prouve que nous ne soyons pas à la veille d'un effondrement généralisé, parce que les impératifs de la consommation de masse ne vont pas du tout dans le sens d'une survie des musiques élaborées.

Alors la diversité culturelle est indispensable, et d'autant plus indispensable que maintenant l'information circule constamment, mais je pense, j'ai un certain optimisme sur la capacité à une diversité culturelle de refaire surface, parce qu'on passe toujours par une phase je crois que les biologistes appellent ça la lyse : les cellules se détruisent, les édifices se dissocient, et on a une espèce de brouillard et puis après des particularités se reconstituent hors de ce magma. Une certaine *world music* est à une étape de décomposition générale, mais prélude certainement à une reconstitution de cultures locales mais qui ne coïncideront plus avec les anciennes frontières géographiques ni les anciennes frontières culturelles. Probablement il s'établira de nouvelles traditions culturelles qui mettront certainement très longtemps à accéder au rang de hautes cultures.

Je suis profondément optimiste pour les 500 ans à venir. Pour les 50 ans à venir, beaucoup moins.

D.T.

On parle des manipulations du son. Dites des manipulations du son qui manipule et qui est manipulé ?

FB.M.

Oui, je faisais allusion à cette dictature des moyens de transmission qui semble qu'on nous manipule sans doute, il y a un côté extrêmement positif dont j'ai bénéficié quand j'étais un jeune musicien "concret", parce que j'avais un auditoire qui avait été formé depuis 1930 par le cinéma sonore. C'est lui qui sans le savoir avait mis sur le même plan l'écoute des sons bruts et des sons instrumentaux et de la parole humaine, mais il ne savait pas que ça faisait un tout parce que dans son esprit ça restait des niveaux dissociés et cependant il ne l'entendait qu'en mono sur le haut-parleur crachotant du cinéma. Donc sa sensibilité avait été préparée à accueillir ce que nous avons osé faire dans les années 50 et 60. Mais maintenant il se passe qu'au moins 90% des sons écoutés dans le monde passent par des haut-parleurs et que la composition musicale n'apparaît plus comme un enjeu intellectuel mais de nouveau comme un enjeu spirituel, qui met en jeu beaucoup plus qu'une intelligence superficielle. Seulement l'intelligence naturelle des sons a complètement basculé avec l'excès du niveau de pression sonore. C'est bien connu, il y a une exagération de la présence des bruits d'attaque et des transitoires ... au début nous étions très contents d'entendre marcher tous ces bruits inavouables : maintenant ils étaient avoués, on s'en est délecté pendant dix ou vingt ans, et puis tout de même il faut bien se rendre compte qu'il y a un certain danger, c'est-à-dire un danger de monotonie, d'écrasement vers le haut, parce que ce qui a disparu, en partie à cause

du haut-parleur, c'est ce qu'on appelait la nuance, et notamment toutes les nuances qui vont de pianissimo à mezzo piano, elles ont complètement disparu alors ce qui fait qu'on a une gamme dynamique technique immense théoriquement, de 110 db avec le disque compact. En pratique on réduit, parce que les enceintes domestiques ne le supporteraient pas, mais en forme on a quand même 80 db couramment . Seulement qu'est-ce qu'on exploite dans la plupart des musiques ? Elles se situent entre 50 et 70db. En-dessous de 50 il n'y a plus rien, et au-dessus de 70 il y a des pointes de temps en temps. Ce qui fait qu'on est manipulé en effet par les chaînes de transmission telles qu'elles fonctionnent ordinairement.

Et notre sensibilité est telle que si on entend un instrument avec sa sonorité normale on dit : oh, c'est pas comme dans le disque. Il y a une frustration, et quelqu'un comme Glenn Gould l'avait tellement bien compris qu'il ne se montrait plus en concert.

D.T.

Mais ce constat qui est maintenant on peut dire inévitable, est-il pour autant inéluctable ?

F-B.M.

On ne peut pas faire grand chose, effectivement, mais en prendre conscience c'est déjà une façon de s'en libérer. Ça veut dire tout de même que, bien que ça suppose en effet un effort, une rupture avec les habitudes passives, on peut de nouveau avoir des salles de concert qui auront la dimension de celle-ci par exemple, pour qu'on entende ce qu'il se passe, et qu'on puisse avoir des détails subtils. Mais si on met un claveciniste baroque à Pleyel ça n'a aucun sens ou un récital de clavicorde à Pleyel ça ne veut strictement rien dire pas plus d'ailleurs qu'un orchestre symphonique à Bercy, parce que les problèmes sont simplement multipliés par un certain facteur mais c'est les mêmes.

Alors est-ce qu'il y aura une forme sociale de la musique telle que les gens puissent de nouveau avoir plaisir à se réunir dans une salle de 50 ou 100 personnes ? moi je pense que oui, d'une certaine manière ce n'est pas impossible, ça existe, mais curieusement ça entraîne une frustration d'une certaine manière dans les campus universitaires américains avec leurs énormes défauts (on les considère comme des ghettos) on fait dans ces conditions des concerts d'une grande qualité sonore et à longueur journée pour un public qui n'est pas le grand public, mais est-ce qu'il faut être grand ?

D.T.

mais il y a les situations avec lesquelles vous faites allusion qui sont en rapport avec cette pratique de la musique, mais il y a une situation culturelle dans laquelle la musique est plus active, il y a dans chaque université un ou plusieurs orchestres, des petites réunions, c'est une espèce de tradition ancienne, déjà..

F-B.M.

..Il me semble en tout cas que la jeune génération de compositeurs commence à écrire des choses pas forcément faciles mais accessibles à de bons amateurs. il me semble que ce qui a été longtemps réclamé par les éditeurs, non pas parce que les éditeurs l'ont réclamé mais parce que maintenant il y a une espèce de libération de l'imaginaire à cet égard, je crois que ça commence à exister.

D.T.

Alors nous avons une dernière musique à écouter c'est un extrait d'*Aliunde* .

F-B.M.

Aliunde, c'est un adjectif latin (j'ai été latiniste) et ça veut dire "venant d'ailleurs" parce que les sonorités, et quelquefois aussi les figures sonores, sont d'origine la plupart du temps non européenne dès l'instant qu'on admet comme modèle, mais la musique est, je le revendique, tout à fait européenne. À titre d'exemple, le début associe un tabla indien en direct et une clochette échantillonnée. Bon, nulle part en Inde on ne joue du tabla avec clochette ensuite il y a un solo de tabla tout seul, joué par un Français, Jean-Michel Collet, mais ce n'est pas de la musique indienne, c'est même quelquefois tout à fait difficile du point de vue des doigtés, parce que les rythmes demandés ça sont pas ceux d' un tabla indien. Ensuite il y a l'écriture vocale qui est une sorte de yodl, donc en référence possible à la Suisse, la Laponie ou les Pygmées, qui n'est pas non plus du vrai yodl. Et l'œuvre est accompagnée par un gender balinaise échantillonné, mais il n'est pas balinaise parce qu'il joue en gamme tempérée.

La musique a toujours reçu des éléments venus d'ailleurs : le tam-tam, les percussions les plus récentes...voilà, et on a oublié que ce qui était exotique au départ ne l'est plus. Aujourd'hui il n'y a pratiquement plus d'exotisme, nous sommes familiers avec les sons de la terre entière, donc il y a une espèce d'attitude d'accueil facile dès l'instant qu'on a cessé d'être bouche-bée devant ces sons. Si on les trouve extraordinaires, il vaut parfois mieux ne pas s'en servir, mais si on les trouve au contraire parfaitement intégrés ou intégrables, alors pourquoi pas ?

D.T.

On va maintenant passer le micro aux auditeurs qui voudraient vous poser quelques questions ...

(auditeur)

...je voudrais vous demander de préciser ce que vous entendez exactement par "nature". Est-ce que c'est uniquement la nature sonore ? est-ce que ce sont des modèles plus cognitifs comme la chute ? est-ce que ce sont des modèles plus physiques ?

F-B.M.

des modèles purement sonores. Parce qu'il me semblait que dès qu'on admet comme modèles des images complexes, des chaînes dynamiques impliquant des dimensions sensorielles extrêmement multiples, à ce moment-là il me semblait presque inévitable qu'on soit ramené à des modèles de type scientifique essayant de simplifier les phénomènes pour en montrer le fonctionnement interne. Et ce que je voulais justement, c'était un contact direct avec le son sans l'intermédiaire d'aucun schéma scientifique ou autre. Donc au départ j'ai surtout ouvert mes oreilles avant d'ouvrir mon cerveau, et je dirais même que j'ai fermé mon cerveau en tant que porteur d'une mémoire, d'une lecture et de catégories physiques par exemple. J'ai voulu oublier ça pour un contact aussi immédiat que possible. Et puis, bon, peu à peu on s'aperçoit qu'inévitablement le son n'est justement pas quelque chose d'indépendant et que l'utopie schaefférienne d'une musique complètement désincarnée et coupée de toute causalité n'est pas réellement soutenable puisque lorsque l'on coupe le son de toute causalité, l'imaginaire lui en procure une de

secours, et en général sommaire d'ailleurs, c'est-à-dire que les sons qui sont inouïs ne le restent pas et sont immédiatement classés dans des tiroirs. Et même, à la limite, la catégorie "inouïe" peut devenir une sorte de catégorie familière.

Donc j'ai essayé de prendre des modèles avec un contact aussi immédiat possible et puis lorsqu'il s'agit d'explorer l'autre partie de la voix, cette part de l'intérieur, il faut à ce moment-là au contraire peut-être se fermer à la perception acoustique mais de quelle nature est un schème génotypique, je n'en sais rien, il implique certainement quelque chose de typique comme geste. J'attends des psychologues de la perception et des cognitivistes qu'ils me disent ce que c'est, qu'ils m'aident à comprendre ce que c'est. Je ne prétends pas le découvrir par l'intuition souveraine pour moi c'est l'envie de produire quelque chose je pense que pour la baleine ou pour l'oiseau c'est la même chose. C'est-à-dire que d'une part on anticipe un résultat sonore mais même s'il n'y avait pas de résultat sonore ça n'empêcherait pas la production.

Vous savez que lorsqu'on assourdit un oiseau dans l'œuf, parce que malheureusement ça se fait pour voir ce qu'il se passe, tantôt il développe un chant aberrant, tantôt il développe un chant parfaitement conforme à l'espèce, et que dans un cas comme l'autre il n'en a pas eu d'exemple. Si c'est un poussin, le coq va faire cocorico comme tous les autres coqs, et il n'a pourtant jamais entendu le moindre coq faire cocorico. Donc il y a des choses purement innées, il y a des chaînes sonores innées, on peut imaginer qu'il y en a une partie qui est innée chez l'homme aussi. C'est ça que j'appelle un génotype, mais passé ce niveau rudimentaire il s'insère toujours dans une culture, il fait appel à des mémoires, et il prend une valorisation symbolique extrêmement diverse selon les moments et les milieux. Donc c'est un guide pour l'imagination, c'est un stimulus, mais dont la réalité propre se dérobe un petit peu, elle n'apparaît que dans ses conséquences, un petit peu comme les particules dans une chambre à bulles : on sait qu'elles ont existé alors qu'elles ne sont plus là, elles laissent une trace. Le génotype, il laisse des traces qui sont des œuvres musicales des enregistrements musicaux, et puis c'est une chose qui ressurgit et qui correspond à une envie, c'est à peu près tout ce que je peux en dire pour l'instant.

(auditeur)

Comment vous avez transformé un en instrument tempéré dont vous parliez tout à l'heure en mode de fabriqué....

F-B.M.

Il s'agit de sons échantillonnés, c'est-à-dire que sur un clavier comme un clavier de piano vous avez des enregistrements qui correspondent au grave, au médium, à l'aigu et il en faut de nombreux si vous voulez reconstituer l'illusion d'un instrument acoustique. Et alors l'accord de ces enregistrements partiels qui sont comme des notes isolées se fait tout naturellement parce que le clavier est construit pour donner la gamme tempérée. La difficulté n'est pas de l'avoir tempérée, la difficulté est plutôt de réaccorder ce clavier, il y a différents articles selon les modèles, c'est purement technique, mais tout est possible y compris une utilisation du clavier où on ne retrouverait pas l'octave.

(auditeur)

Est-ce que l'utilisation de cet instrument sur un schéma traditionnel est plus gratifiante que de le transférer à une autre gamme, à un autre environnement ?

F-B.M.

Si je voulais jouer du gender balinaise comme à Bali, je me ferais balinaise et ce serait une autre vie, si j'avais trente-six existences... J'avais été tenté par le tabla indien, j'avais pris des contacts avec l'ambassade de l'Inde, on m'avait fait comprendre que c'était un peu imprudent, que la vie en Inde était difficile, que de toute façon il fallait dix ans pour connaître les rudiments du tabla : étais-je prêt à passer dix ans à ne faire que ça ? la réponse étant non, je ne sais pas jouer du tabla. Mais il y a des gens qui répondent oui. Jean-Michel Collet, lui, ce n'est pas du tabla sur échantillonneur, c'est du vrai tabla et il le maîtrise bien, mais il n'y a pas beaucoup de percussionnistes européens qui jouent bien du tabla. Alors l'échantillonneur est un substitut qui permet justement d'utiliser ces différents timbres sans se soumettre à l'apprentissage difficile, parfois impossible,

D.T

...avec une souplesse au niveau de l'étendue, de l'énergie...

F-B.M.

d'autres interventions ?

un auditeur

après la vulgarité qui serait selon vous un abandon du génotype, un déracinement...

F-B.M.

La croyance qu'on peut créer de toutes pièces des génotypes et qu'ils marcheront toujours s'ils sont bien créés, mais qui ne sont pas véritablement ancrés il est possible d'ailleurs qu'on en invente certains qui fonctionnent, sans que nous soyons définitivement limités par un stock fini d'archétypes sonores et que hors de là il n'y ait aucun salut, je pense qu'il y a quelque chose de possible ...

auditeur

il me semblait que vous voyiez dans cette réalité une sorte d'intellectualité ou de conscience et qu'il faudrait dans votre création un jeu entre le conscient et l'inconscient et ma question est la suivante : dans le retour au génotype quel serait justement le rôle de la conscience ? c'est quelque chose qui semble paradoxal est-ce qu'il y aurait une sorte de conscience qui s'avouerait elle-même en partie qui laisserait être à la fois le génotype mais qui reviendrait au génotype par une prise de conscience, et comment, quel rôle entre le conscient et le génotype ?

F-B.M.

C'est une question très difficile parce que ce qu'on met derrière le mot *conscience* recouvre plusieurs aspects assez différents. Quand je l'employais tout à l'heure je pensais surtout à la conscience rationnelle, c'est-à-dire la conscience qui conceptualise, qui permet de définir les choses et qui est donc avec l'intelligence, au sens le plus large, dans un rapport analogue à celui du langage à la musique. Le langage est une musique finalement, je suis en train de faire une musique avec ma bouche mais la différence c'est que j'ai canalisé les nombreuses possibilités phonétiques vers une seule finalité qui est le sens. Donc pour produire du sens il faut limiter les possibilités, il ne faut pas 400 phonèmes il en faut seulement quelques dizaines. Le langage a fonctionné comme limitation pour atteindre

l'efficacité. La musique fonctionne exactement à l'inverse. À mon sens elle fonctionne comme retrouver ce qu'est le babil enfantin, c'est-à-dire toutes les possibilités phonétiques sans avoir encore d'exclusive, et la musique est polysémique précisément parce qu'elle n'a pas voulu se spécialiser comme le langage. Alors ce que j'appelle conscience au sens restrictif, c'est justement les concepts....Le rôle de la culture n'est pas de couper il y a une plus-value il y a une valeur qui n'est pas seulement son efficacité ou sa conformité à un projet et là je crois qu'il y a une antinomie très forte entre d'une part les compositeurs qui veulent avant tout faire un système qui fonctionne, et puis tant pis si on ne l'entend pas, et puis les compositeurs qui veulent mettre l'intelligence dans les sons non pas se fier aux sons et à une pure divagation sonore, mais faire apparaître l'intelligence dans les sons comme disait Varèse, et ne pas faire apparaître les sons comme une conséquence d'une construction intelligente.

Alors quand je dis conscience je l'emploie au sens limité de conscience de conceptualisation, parce que la conscience c'est aussi autre chose. Lorsqu'un compositeur est en train d'écrire des choses, même s'il ne pourrait pas justifier théoriquement ce qu'il est en train de faire, il y a intérêt qu'il soit conscient, mais une certaine forme de conscience qui ne peut pas s'exprimer en langage.

auditeur

Dans un sens plus historique après cette conscience très aiguë de la modernité, comment on peut faire pour non pas revenir en arrière, justement, mais avancer, tout en dépassant cette rationalité ? c'est à la fois une sorte de retour en avançant...

F-B.M.

Ça se fera tout seul, la modernité ce n'est pas seulement une obsession de la conscience rationnelle, ça c'est un aspect très local et très momentané, l'idée de modernité vient d'une surestimation du rôle de l'histoire : le tribunal de l'histoire parlera, donc nous agissons pour l'histoire. L'histoire s'est substituée à une espèce de Tout-puissant qui jugerait les bons et les méchants le jour dernier. Ça, c'est fini, on ne croit plus qu'il y ait une histoire qui justifiera une fois pour toutes tel ou tel choix, et que si on n'a pas l'histoire comme guide, on ne peut qu'avoir le mythe. Mais pour moi la mythologie n'est pas une croyance archaïque destinée à disparaître devant les lumières qui ont commencé à briller au XVIIIe siècle, le mythe est une chose toujours présente, c'est une couche de notre esprit qui est plus ou moins active et qui est plus ou moins dangereuse aussi....