

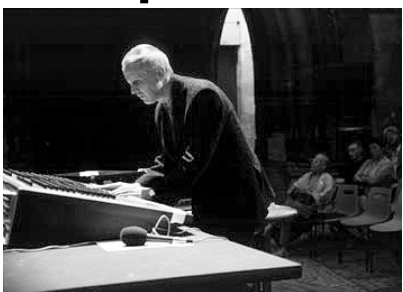
INTERVIEW

LEO KÜPPER

Pour la sortie du premier numéro de l'édition belge de nos Cahiers (c'était en février 1981 !), le compositeur belge Léo Küpper nous avait fait l'honneur de nous accorder un entretien. Près de trente ans plus tard, notre collaborateur Fabrizio Rota l'a à nouveau rencontré. Cette première partie de son interview nous ramène aux sources de son travail, pratiquement au tout début de la musique électroacoustique en Belgique, il y a un peu plus d'un demi-siècle déjà...

Pourriez-vous nous dire quel est le parcours qui vous a amené à la musique électronique ?

Je suis entré à l'université de Liège en 1954 et c'est en 1959 que j'ai commencé à faire une première musique électronique dans la section d'ingénierie de l'université.



J'avais un ami étudiant qui possédait un magnétophone deux pistes, qu'il m'a prêté, et à l'université il y avait des oscillateurs Brüel & Kjaer avec lesquels j'ai fait une petite pièce qui ressemblait déjà à ce que je fais maintenant. Je pense que lorsqu'un compositeur débute avec un langage donné, celui-ci il le gardera comme « sa langue » jusqu'à la fin de sa vie. Mais cette pièce, on ne sait plus où elle est parce qu'elle faisait partie des bandes magnétiques du studio « Apelac » [premier studio de musique électronique en Belgique fondé par Henri Pousseur et issu de l'Exposition Universelle qui s'est tenue en Belgique en 1958 NdR] et je n'ai aucune idée de ce qu'elle est

devenue. Peut-être a-t-elle été transportée à Liège lors du déménagement d'Apelac, mais, jusqu'à ce jour on ne l'a pas encore retrouvée.

Quand je suis arrivé - sur l'invitation d'Henri Pousseur - au studio Apelac en 1961, il n'en restait plus grand-chose parce que la musique électroacoustique avait déjà connu une période de décroissance. Deux, trois ans après l'Expo '58, l'enthousiasme était déjà retombé. Donc l'ingénieur qui s'en occupait avait déjà enlevé pas mal d'appareils, il restait les magnétophones Philips, les générateurs Brüel & Kjaer : des générateurs de sinus, carré, triangle, bruit et bruit filtré ; enfin, pour moi, c'était déjà merveilleux ! Mais comme on n'avait pas beaucoup de possibilités de faire de la composition, parce que le studio était souvent occupé par H. Pousseur pour réaliser ses travaux ou par des visiteurs qui venaient de temps en temps, moi j'ai commencé à faire des expériences psychoacoustiques qui m'ont beaucoup aidé dans mon parcours. Donc c'était un début plutôt « psychoacoustique ».

Donc un début plus scientifique qu'esthétique ?

À cette époque je venais de la musicologie et je ne supportais plus cette utopie musicale, cet esthétisme un peu ornemental, je désirais aller à la racine ; je m'intéressais

plus à la technique qu'à la musique parce que je pensais que la technique était un peu - à la Marx - la base de la société. Pour moi la base de la musique c'était la technologie : si la technologie évolue, forcément la musique évolue aussi, donc j'ai pris la direction de la technologie. J'ai même suivi des cours de médecine et d'ingénierie électronique en tant qu'élève libre à l'université. Tout cela me paraissait un monde tout à fait différent de la musicologie qui voguait dans le moyen-âge. Surtout mon professeur Mme Suzanne Clercks - une femme extraordinaire - arrêtait la musique à Bach. En même temps j'allais à la bibliothèque pour avoir une documentation un peu plus contemporaine et je suis tombé sur les cahiers de Stockhausen (Die Reihe), et comme je parlais l'allemand, j'ai pu connaître quelque chose - pas beaucoup - sur les compositeurs et les techniques de composition de cette époque-là.

De la sorte, j'avais voulu commencer par le début, c'est-à-dire par la technologie et surtout par la psychoacoustique, qui n'était pas du tout de mode en Europe à cette époque ; elle venait des Etats-Unis et j'ai appris l'anglais rien que pour comprendre les revues qui traitaient de ce sujet. Je trouvais la psychoacoustique vraiment intelligente, une nouvelle forme d'approcher la perception, les formes, la réalité - si l'on veut - cachées de la musique. Comment on perçoit, comment fonctionne l'oreille, le cerveau. Donc c'étaient des questions tout à fait opposées à ce que j'avais étudié en musicologie : une approche plutôt dangereuse à cette époque !

Dangereuse ?

Oui, parce que c'était un peu angoissant d'étudier la technologie, la psychoacoustique tout seul sans professeur et de ne pas savoir ce qu'on allait en faire, ce qu'on allait devenir. Je suis passé par des périodes de misère noire, mais j'ai continué dans cette direction et lorsque je suis arrivé à Apelac, j'ai fait des recherches que j'ai trouvées fondamentales pour l'avenir. J'établissais un parallélisme avec les recherches physiques qui venaient d'être divulguées à l'époque : la présence de l'auditeur dans la perception des paramètres change les paramètres... Par exemple, dans l'analyse des sons sinusoïdaux : montrer que l'atome [le sinus NdR] n'était pas un atome, mais qu'il était divisible en sous-atomes... J'ai sorti une recherche à cette époque-là qui n'a pas été divulguée ; elle circulait seulement à l'intérieur du studio : *Couleurs sinusoïdales et potentiels d'attraction des sons sinusoïdaux*. Là j'ai trouvé des lois, des fonctionnements physiologiques et psychologiques qui m'ont permis de mieux comprendre comment se constitue la structure fondamentale de la perception par rapport à la structure matérielle des sons. Cela m'a donné le plaisir d'avoir une perception plus scientifique qu'esthétique. C'était ma première voie de recherche.

Comment ressentiez-vous l'époque, est-ce qu'il y avait de grandes différences dans la création par rapport à aujourd'hui ?

C'était la période des happenings, qui avaient une influence très bénéfique sur l'Europe, parce que l'Europe était quand même une vieille dame assez desséchée par la guerre. La société européenne était malheureuse, elle avait perdu l'humour, la liberté d'imaginer d'autres formes que celles qu'on l'obligeait à penser. Les happenings ont eu un effet très positif, surtout chez les jeunes. A cette époque les jeunes avaient besoin de libérer leur inconscient et ils le faisaient avec enthousiasme. Il y avait une forte volonté de découverte. C'était aussi l'époque « freudiste », si tu veux. On commençait à connaître Freud et les jeunes étaient prêts à accoucher de leur inconscient. Pas comme aujourd'hui, je veux dire sans honte, ils avaient beaucoup de respect envers eux-mêmes; ce n'était pas un accouchement douloureux ou vulgaire, c'était une affaire profonde et raffinée.

À part les recherches psychoacoustiques, il y a eu d'autres intérêts qui vous ont amené vers la musique ?

Moi, j'étais passionné par la musique vocale, par tout ce qui sortait de la bouche des êtres humains et je me suis lié avec beaucoup de jeunes. J'étais à l'Université Libre de Bruxelles et j'utilisais les jeunes qui parlaient des langues autres que le français, parce que j'adorais les langues que je ne comprenais pas : Arabe, Chinois, Suédois...

Cette passion vous a amené de plus en plus vers une recherche phonétique abstraite...

Avec les étudiants que je trouvais les plus doués, j'ai essayé d'accoucher tout de suite d'une langue abstraite, car j'étais très étonné et admirateur de Luciano Berio ; je trouvais son travail vraiment extraordinaire comme modèle, je veux dire comme voie de recherche, comme voie d'issue. Et alors, j'ai compris que l'abstraction avait une force et un plaisir sans pareil.

Le contrôle du larynx, de l'organe vocal, c'est un apprentissage qui prend un peu de temps, il nécessite de l'intimité. Ce qu'il y avait à cette époque-là, c'était l'intimité et c'était très facile avec les jeunes. Les jeunes pouvaient accoucher devant le microphone ; le microphone était nouveau, c'était un instrument que l'on ne connaissait pas : parler à un microphone c'était une chose tout à fait nouvelle. Il y avait une dualité entre le confesseur et le confesseur, qui était le microphone ; bien sûr il fallait les aider, il fallait être psychologue, il fallait explorer pour chacun un monde particulier, parce que chacun est spécifique. Ce monde-là, c'était le seul moyen de me récompenser de la souffrance, de la pauvreté, de la solitude dont j'avais souffert pendant mes recherches.

Ce langage abstrait, c'étaient les étudiants que l'inventaient ?

Je les ai entraînés. Au début je leur disais : « Vous ne pouvez pas utiliser votre langue ni aucune langue connue ». Alors ils ne savaient plus rien dire du tout (rires), il y avait une période de silence. On étudiait l'organe vocal, comment se produisent les sons, quels sont les sons, quelles sont les possibilités physiologiques. C'est-à-dire la production par combinaison, par permutation à partir de l'instrument vocal : des cordes vocales jusqu'au nez, aux lèvres et non seulement par l'expiration, mais aussi par l'inspiration. Je les faisais voyager dans les possibilités de la voix. Une fois qu'ils avaient appris ces sons isolés, on commençait à les lier et ils commençaient à s'ouvrir et à pouvoir - comme les bébés - faire « bla-mnha-ghna » (rires). Même cela, ça me plaisait beaucoup s'ils le faisaient d'une façon vraie et sincère.

Par exemple A. Mihail, qui est malheureusement morte très jeune, commence dans *Innominé* par cet accouchement douloureux, parce que c'était aussi une époque de douleur et les jeunes filles étaient assez malheureuses. Il y a eu beaucoup de suicides en ce temps-là. Il y avait une espèce de mélancolie, de tristesse, d'angoisse. On sortait de la guerre, il y avait une insécurité financière : l'époque était bouleversée. Les happenings n'étaient pas uniquement du plaisir, c'était aussi parfois de l'angoisse. A. Mihail produisait des sons dramatiques dans lesquels résonnait son origine bulgare. Chaque fois qu'il y a une fille qui vient de la Grèce, on sent qu'il y a du grec ; quand c'est de Bulgarie, c'est bulgare ; un Bolivien possède cet aspect espagnol, même dans son langage inventé cela s'entend. Petit à petit, j'ai commencé à avoir un ensemble d'étudiants qui n'étudiaient pas ! (rires) Parce qu'on n'avait pas l'impression d'étudier, on s'amusait, on était fou. Donc ce monde s'est ouvert devant moi ; un monde qui ressemblait un peu au monde de L. Berio mais sans utiliser de professionnels, comme c'était le cas de Berio avec Caty Berberian.

Vous travailliez seulement avec des étudiants ?

J'ai travaillé avec un professeur de français - André Desrameaux - qui était convaincu de la révolution totale : il voulait tout renverser et à cause de cela il a perdu son travail, il a tout perdu. Dans ce désir d'absolu, si tu vas trop loin dans la société, la société se retourne contre toi. Il y avait Jean-Claude Frison, maintenant acteur au théâtre du Parc à Bruxelles, qui était extrêmement doué, il avait un organe vocal merveilleux avec une facilité de mouvement dans tous les sens. Il produisait surtout des logatomes. J'avais classifié les sons en logatomes, phonèmes, phonatomes, allophones et micro-sons phonétiques. Chaque émetteur vocal était spécialisé dans une de ces catégories. Donc, peu à peu je me suis passionné pour les acteurs et ce sont eux qui ont commencé à faire la production des sons et après je me suis intéressé aux chanteurs. J'ai fait une progression en partant de gens « naturels », comme les étudiants, vers les professionnels : acteurs et chanteurs qui aiment s'exprimer.

J'ai vu que vous faisiez un travail très spécifique sur les états d'âme qui se basait sur un « cercle des émotions » ; comment fonctionnait cette approche ?

J'ai commencé à travailler avec ce cercle - qui était merveilleux - pour quelqu'un qui voulait, par exemple, à travers un langage inventé, voyager dans les états d'âme, dans leur expression physique. On commençait toujours par les états de calme, à l'état serein, pour monter vers la folie et revenir au calme ; faire le tour du cercle : une aventure invraisemblable qui peut s'accomplir lentement, par sauts, ou qui peut se faire par approximations, par petits sauts. On ne peut jamais le faire en continu, car il faudrait des journées pour traverser et imaginer tous ces micro-sentiments : j'avais détecté une



cinquantaine d'états psychiques mais il y en a sûrement plus. On imaginait donc des étapes principales en suivant les capacités des sujets. Des multitudes d'états mentaux qui expriment des états émotionnels. Avec l'abstraction c'était parfait pour apprendre aux jeunes, aux acteurs et même pour les danseurs afin de créer un monde à eux : il suffisait de dire, voilà, vous allez voyager de cet état A à B, vous êtes dans une zone, par exemple à New-York, exprimez-moi ce que vous voyez. Et chaque fois que l'on libère cela, on

a tout de suite à faire à l'homme réel. Ceux qui ont des traumatismes, ils les montrent, ceux qui sont forts, puissants, énergiques, le font sortir : c'était une sorte de psychanalyse musicale. Mais, par exemple, quand je suis allé en Iran en 1973 chez H. Malek et que j'ai commencé à jouer du Santur, je voulais mettre dans la musique du drame, enfin c'était un peu l'héritage du romantisme germanique, et lui il m'a dit : « Stop ! » (rires). C'était comme s'ils ne connaissaient pas d'états dramatiques, sombres, tristes, envieux, orgueilleux. Ils n'avaient pas ce cycle de maladies psychiques que l'homme européen avait attrapé pendant tout le début du XXe siècle et qui est la conséquence de la bourgeoisie. En Iran, à cette époque-là, ils semblaient ne pas connaître ces états psychiques dans le domaine musical. Le Santur n'est pas un piano avec des changements de tonalité du clair au sombre, de l'angoisse à la joie. C'était très étrange pour moi, des

gens qui ne pratiquaient pas du tout cela comme nous ; d'un côté ils étaient - à mon avis - beaucoup plus équilibrés que moi, et en même temps ils étaient moins « perforés » par les traumatismes psychologiques. J'ai vite compris qu'il ne fallait pas vouloir s'exprimer dans le sens d'un « mélodrame » passionnel, ce n'était pas cela, la musique ; et aujourd'hui, je suis de plus en plus de cet avis : la musique ce n'est pas du tout cela...

Est-ce qu'il y a eu des applications de cette « psychanalyse musicale » dans vos oeuvres ?

Au début, c'étaient surtout des recherches, je ne pensais même pas à faire des pièces. Mais chez Berio il avait des formes et des oeuvres : *Visage*, *Thema: Omaggio à Joyce* et d'autres. Donc, petit à petit j'ai commencé à faire une oeuvre qui s'appelait *Electro-Poème*, où il y a une douzaine de ces jeunes garçons et filles que j'ai tous mélangés dans une forme croissante de sons vocaux abstraits, sauf le dernier mot : « lame ». Après, avec Jean-Claude Frison et une danseuse Bolivienne, J. Inchauste, j'ai fait une pièce, *Kouros et Korè*, qui est plutôt une « poésie abstraite », mais aussi en partie musicale, qui possède une puissance d'imagination assez époustouflante. Henri Chopin, le poète sonore, trouvait la pièce très belle sur le plan de la poésie. J'ai fait aussi *Louanges d'Orient et d'Occident* pour chœur mixte et bruits vocaux amplifiés, qui a été enregistrée avec le chœur de la Radio Télévision Belge dans l'auditorium de l'ULB dans les années '60. Je me rappelle que l'oeuvre avait frappé le public, un peu comme les Futuristes italiens avec leurs bruiteurs (rires).

Est-ce que vous continuez à travailler avec des gens sur cet aspect phonétique ?

Malheureusement, je dirais que les jeunes ne sont plus passionnés par cette recherche phonétique ; je ne sais pas pourquoi. Il y a un certain gel mental dans la jeunesse, qui s'est détournée vers d'autres voies. Il y a ce manque de volonté de se connaître. Quand on fabrique le chant, on fabrique une vibration de son propre corps ; c'est-à-dire que l'on met le corps dans un état de vibration qui est bon ou mauvais. Si on arrête de contrôler son corps comme objet vibrant, alors on est hors de la musique : un musicien n'est pas quelqu'un qui fait vibrer les cordes d'une contrebasse, avant tout c'est quelqu'un qui fait vibrer son corps d'une façon « juste ». Je crois que le désir de vibrer juste, pour un être, doit constituer le but même de la vie : on ne peut pas être heureux si on ne vibre pas juste. Il suffit de se mettre à chanter – ne serait-ce qu'une demi-heure – pour sentir un bonheur vous envahir. D'abord on s'exprime, on fait entrer son corps en vibration ; des vibrations que l'on cherche à ajuster ; on recherche les vibrations qui libèrent l'énergie de son corps et qui le mettent en harmonie ; à ce moment-là, il y a une forme de bonheur qui sort de l'être entier.

J'ai l'impression que finalement c'est un manque de générosité de la part des jeunes, qui n'ont plus envie d'émettre eux-mêmes la vibration qui les rend heureux : eux-mêmes tout d'abord, ceci avant d'essayer de rendre heureux quiconque d'autre. Et le manque d'intérêt d'accoucher de l'inconscient provient probablement du fait qu'ils ont fermé la porte. C'est le fait que cette société donne de moins en moins la possibilité aux jeunes de dévoiler leurs véritables vibrations.

(à suivre...)

Propos recueillis par Fabrizio Rota

INTERVIEW

LEO KUPPER (2)

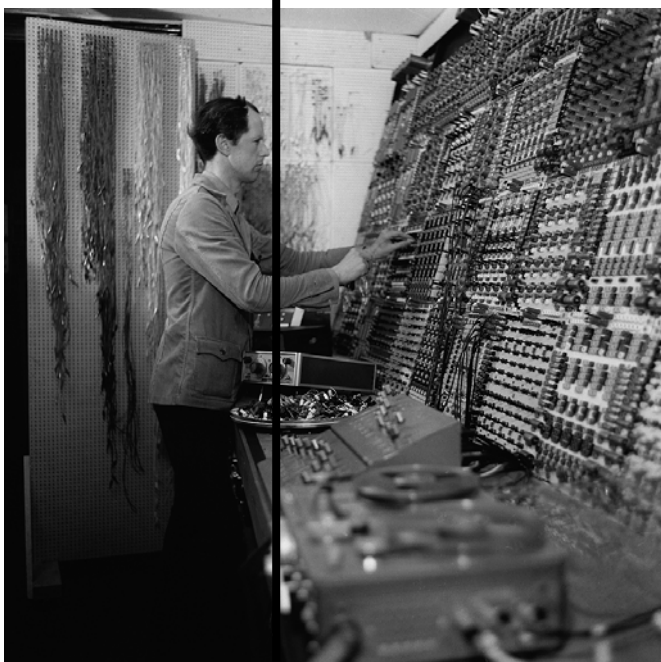
Dans cette seconde partie de son interview, Léo Küpper nous parle de ses « automates musicaux »...

Vous avez aussi beaucoup travaillé dans la lutherie électronique, notamment le GAME et les automates musicaux...

Quand je suis entré à la RTB (radio télévision belge) - grâce à Arsène Souffriau - comme technicien-musicien, j'ai pu percevoir un salaire qui m'a permis d'acheter des appareils et d'installer mon propre studio. Je me suis procuré des oscillateurs pour continuer ma recherche psychoacoustique et, comme je travaillais pour la télévision, j'avais aussi accès aux livres techniques : j'ai commencé à étudier l'électronique. Je me suis passionné pour les transistors. Quelle découverte géniale : une bête à trois pattes avec laquelle on pouvait tout faire ! C'était une belle époque vraiment. Cette petite bête à trois pattes, qui ne coûtait rien (c'était quasi gratuit), avait quelque chose de fantastique dans les combinaisons de ses trois pattes. L'émetteur, le récepteur et la base, si on les bouclait, ils se transformaient en oscillateur. Et si on les bouclait avec des inductances et des capacités très grandes, la bête devenait folle : le délai qui causait le retour du courant dans le transistor créait des oscillateurs exquis. Quand le courant - à travers le microphone et l'amplificateur - arrivait au transistor, il stimulait soit le positif, soit le négatif ou le zéro volt (mais en général le zéro volt créait la masse) ; mais lorsque le courant arrivait par deux voies différentes sur le plus et le moins du transistor, celui-ci ne savait plus très bien ce qu'il fallait faire : « Est-ce que je vais répondre ou pas ? ». Cet état indéterminé faisait qu'il se comportait comme un oiseau, comme un être vivant. Il était habité d'hésitations : il se taisait quand on parlait et il parlait quand on se taisait, créant un « effet surprise ».

Certes, il parlait un langage abstrait, mais il y avait quelque chose de merveilleux : tantôt il répondait à une vitesse incroyable, tantôt la réponse était lente comme s'il réfléchissait. On aurait dit qu'il était en train de subir et d'évaluer toutes les impressions.

Je me souviens d'une jeune fille qui était d'origine noble russe ; elle venait écouter les Automates. Alors je lui propose : « Dites un mot », et l'automate répondait une chose et lorsqu'elle répétait le même mot, l'automate répondait autre chose. C'était normal, car on ne peut jamais dire exactement deux fois la même chose : il y a toujours des variations dans le spectre de la voix, donc les impulsions qui arrivent à l'automate sont toujours différentes, elles sont hasardeuses, aléatoires. À Rome, quand on avait exposé le GAME en 1978, il y avait des écoles qui venaient le matin et les enfants criaient toute sortes de sons aux automates.



Alors un étudiant dit à Franco Evangelisti : « Je ne comprends vraiment pas comment ça fonctionne » et alors Franco répondit : « Quand tu ne comprends pas une chose, fais bien attention parce que c'est très important » (*rires*).

À Grenoble, en 1973, il y avait de nombreux Marocains et quand ils ont compris que c'était leur voix qui produisait les sons, ils devenaient fous, ces jeunes gens. Ils se battaient, tellement ils croyaient que les sons étaient à eux : « C'est moi qui ai fait celui là. Non, c'est moi ! » et il a fallu appeler la police (*rires*).

Ces automates sonores étaient composés d'une petite boîte avec un microphone qui captait soit la parole, soit un autre haut-parleur ; ainsi, on pouvait créer une complexité imprévisible à travers des circuits de filtrage et de retard. On ne pouvait pas prévoir et c'était cela qui était émouvant : il y avait une surprise permanente.

Domage que je n'aie pas pu développer ce projet à un niveau très large ; on aurait pu faire des sortes de jardins publics, des forêts d'oiseaux : j'appelais cela « Public Computer Music ». A cette époque-là, je pensais que c'était plus important que de faire de la composition musicale. Je ressentais la musique, la composition comme un orgueil individuel : imposer aux autres une forme esthétique, architectonique qui est faite par un individu - prétentieux souvent - qui veut s'imposer aux autres. La Public Computer Music était conçue comme une participation collective, sans nécessairement savoir qui était l'ingénieur-créateur. Le public serait rentré dans ce jardin et en faisant un mouvement, en produisant des sons, il aura pu déclencher une ambiance sonore complexe et imprévisible. Un peu comme si on se promenait dans une jungle en Amazonie, on dérange un oiseau qui se met à crier et s'envole, puis en dérange un autre, dans un cycle. Comme on dit dans la musique Indoue : une chose n'est pas la chose elle-même, c'est ce qu'elle va créer qui est important. C'est un travail qui m'a pris presque 15 ans, toute une période d'ingénierie ; j'étais passionné par la création de cet appareillage.

Quelle était l'idée de base pour la construction de ces automates ?

Je concevais l'électricité comme une forme d'expression beaucoup plus subtile et rapide que le langage humain. Le système doit être bien organisé dans sa complexité, dans sa non-périodicité. Toute ma vie, j'ai lutté contre la périodicité et dans le cas des machines, c'était la lutte contre la périodicité du courant de base. On n'a que deux choix : ou bien on commence par un côté où tout est périodique, ou de l'autre, où tout est bruit : on filtre l'aléatoire. Si on filtre l'aléatoire, on arrivera au même résultat qu'en additionnant des périodicités. Mais il vaut mieux partir du périodique parce que l'aléatoire nous dépasse, c'est beaucoup trop compliqué pour nous.

Vous recherchez donc une sorte de zone de communication à mi-chemin entre le chaos et la périodicité.

Oui, c'est ça. Entre les extrêmes aléatoires et périodiques, il y a cette zone centrale pseudo-aléatoire et pseudo-périodique, mais qui ne correspond pas nécessairement à la musique. La zone « humaine », la musique est un mystère et je le savais bien.

Au départ, on a donc un courant périodique, qui est le courant qu'on amène par la ligne électrique. Cette périodicité en rentrant dans le GAME devait atteindre la zone « humaine » ou « musicale ». Ma méthode avec les automates et le GAME (pour essayer d'atteindre ce mystère), c'était le contrôle humain de la machine à travers les microphones. Ainsi, la réalité sonore technologique commençait à prendre un visage humain. La machine n'était pas parfaite car, même avec ces « oiseaux nerveux », de-

meurait un certain degré de périodicité. Seuls les professionnels, avec une écoute très attentive, pouvaient les détecter.



Je suis probablement né trop tôt, mais je crois qu'un jour quelqu'un viendra pour réaliser des salles où il y aura ces installations permanentes avec des programmes « super-humains » bien faits, et le public déclenchera lui-même cette « synthèse de la nature ». Puisqu'on a perdu la beauté de la nature, eh bien, on va en récréer une autre, et nous sommes capables de refaire une nouvelle nature. Parce que la nature - à mon avis - elle est perdue. La majorité des gens vivent dans des villes où il n'y a pas de nature, il n'y a plus d'oiseaux, il n'y a plus de ruisseaux, il n'y a plus cette merveilleuse complexité sonore. La ville est une espèce de prison sonore où personne ne réagit à personne, les voitures passent et personne n'influence le bruit de la voiture. C'est toujours le même environnement sonore avec une répétition invraisemblable de « stupidité sonore » qui dure 365 jours par an. C'est un milieu sonore honteux pour un être qui se dit intelligent comme l'homme. Maintenant, qu'est-ce qu'il en adviendra ? On ne peut pas le savoir, mais

je crois que cela deviendra pire car l'homme veut aller de plus en plus rapidement et pour aller plus rapidement il faut de plus en plus de machines ; et la machine produira toujours du bruit et des bruits qui ne seront jamais agréables pour la nature humaine.

Il faut aussi dire que l'apparition de l'ordinateur a brusquement interrompu le développement de la technologie analogique. Quand l'ordinateur est apparu, comme un jeune enfant il a tout cassé. C'était une grande rupture, parce que ce n'était plus la même façon de penser : c'est un autre qui pense pour toi. Tu n'imagines plus les machines toi-même ; tu peux bien sûr encore travailler sur l'ordinateur comme avec MAX/MSP, mais je ne veux pas devenir programmeur. Il y a une rupture, une spécialisation entre celui qui est ingénieur, celui qui est programmeur et le compositeur. On a perdu cette jonglerie avec les objets électroniques, qui était si belle avec les transistors. Je ne comprends pas pourquoi on a pas continué à développer cette technologie...

C'est peut être une question économique.

Oui, je comprends, mais la musique ne doit pas forcément suivre la voie de l'économie, parfois elle suit une voie parallèle, différente. Mais l'ordinateur a presque instantanément arrêté tout un développement et surtout une façon de penser. L'individu peut se refléter dans l'ordinateur, mais quand je vais à Bourges ou dans d'autres festivals, les miroirs sont souvent les mêmes : dans le choix des matériaux, la qualité technique, le choix des logiciels... très peu d'efforts d'imagination ; aujourd'hui on peut dire que l'ordinateur c'est le « piano de la bourgeoisie », tout le monde peut faire un peu de musique électronique à la maison.

Dans vos écrits vous parlez de la musique comme d'une « illusion »...

Un compositeur, qu'est-ce que c'est ? C'est quelqu'un qui, dans une époque, connaît le langage de cette époque et qui choisit - avec ce langage - de faire un discours : « Mes amis, je vais vous parler de ceci : A ». Quand il vient avec la pièce, il dit «Voilà, vous n'avez pas le choix, c'est A » et on écoute A. Si je retrouve quelque chose à moi dans A, je peux dire que c'est intéressant ; si je ne trouve rien, alors le compositeur m'ennuie (*rires*). Le compositeur, pour moi, s'il n'est pas généreux, s'il ne s'efface pas, s'il ne communique pas des ondes de résonances heureuses pour les autres... Eh

bien, le compositeur ne sert à rien ! Je pense que beaucoup de gens composent, composent, composent... mais ils se rendent même pas compte qu'ils sont individualistes sans partage, qu'ils n'ont pas les bonnes résonances, qu'ils sont au fond d'eux-mêmes des gens méchants, des gens égoïstes. Parce que l'on compose aussi ses défauts et on fait de grands efforts techniques pour composer ses défauts. Ils veulent absolument que la technique soit au point pour qu'ils puissent exprimer tout ce qu'il y a en eux, tant dans le bien que dans le mal. Comment veut-on qu'ils émeuvent le public s'ils ne sont pas eux-mêmes habités par des ondes convenables dans le sens de la spiritualité, de l'élévation, de l'harmonie, du respect, ... ?

Je trouve aussi que souvent la musique est coincée dans des lieux et des temps - surtout la musique électroacoustique - qui n'ont rien à voir avec le contenu de la musique...

Si on écoute une musique A dans un cadre B qui ne convient pas à la musique A, celle-ci sera détournée. C'est une des maladies de notre époque, c'est-à-dire que l'on veut écouter n'importe quelle musique dans n'importe quel cadre. Dans la musique Indoue ancienne, par exemple, le raga du matin c'est pour le matin ; on le fabriquait sur place, puis on le laissait s'éteindre, on ne l'enregistrait pas pour le réécouter le lendemain matin parce que chaque matin possède sa propre ambiance. Par exemple, quand j'étudiais avec Malek et qu'il était invité dans une famille pour faire de la musique, il arrivait, il laissait son instrument dans la voiture et il rentrait dans la maison comme n'importe quelle personne. Après, on rigolait, on s'amusait, on commençait à manger et à boire quelque chose, et quand il voyait que l'ambiance était bonne, il demandait à quelqu'un d'aller chercher son instrument et il choisissait le mode qui correspondait à l'ambiance, à l'humeur de la famille... Et il s'accordait à l'état d'esprit du cadre. Eh bien, dans notre société on fait tout à l'envers. On le voit dans les festivals où une musique d'un compositeur A suit immédiatement une musique d'un compositeur B qui n'ont souvent que peu de relations et que l'une va influencer l'autre dans une pâte qui souvent crée une couleur grise. C'est l'accumulation de l'industrie du disque (par les voies de la radio, de la télévision, du cinéma,...) qui crée par la force des interrelations. Elles ne peuvent pas être en synchronie avec tous les sentiments que l'environnement produit. Je trouve que - surtout dans la musique électroacoustique - cet aspect est fort négligé. Bien sûr, il y a le fait que le compositeur compose dans un studio où il travaille pendant des semaines et puis, une fois qu'il a terminé son objet, il le sort. Je comprends qu'il n'a pas fait sa pièce au moment même ; il n'a pas capté les résonances d'un milieu où d'un moment de la journée ou d'une société. Mais néanmoins il faudrait comprendre comment la musique change par rapport au contexte. J'essaie - dans les limites imposées par la diffusion - de choisir les moments et l'environnement qui conviennent le mieux pour la composition. Parfois, c'est mieux de ne pas écouter un pièce.

Malheureusement la musique, plus elle est vulgaire, plus elle peut s'appliquer à n'importe quel contexte et à n'importe quel moment de la journée, mais elle n'ajoute rien. Hélas, c'est plutôt le mauvais qui influence le bon car celui-ci se développe plus aisément. Mais c'est aussi à travers cette lutte, toujours renouvelée comme un lotus sur les vagues de la mer, que la beauté, à travers le plaisir de sa réalisation, se crée et voit la lumière du jour...

Propos recueillis par Fabrizio Rota