

**JEAN-CLAUDE ELOY**

avec

***HORS TERRITOIRES***

**ENTRE CONCRET ET ABSTRAIT**

(Autour de « Gaku-no-Michi »)

Premier entretien de Jean-Claude Eloy avec Avaera  
*texte n° 68 (2004)*

Tous droits réservés pour le monde entier  
All rights reserved world wide  
© hors territoires / Avaera / Jean-Claude Eloy 2006



*hors territoires*

logo : TUAN

<http://www.hors-territoires.com>  
[ea@hors-territoires.com](mailto:ea@hors-territoires.com)

## Entre concret et abstrait

à Dajuin Yao,  
à tous les jeunes artistes du son de l'Asie.  
Puisse leur liberté s'épanouir  
et leur créativité ouvrir le futur !

« *Gaku-no-Michi* » (Les Voies de la musique, ou Le Tao de la musique comme disent les Chinois) avait suscité à sa création dans les années 1978-79 un mouvement d'intérêt soutenu, et créé un impact incontestable, ainsi qu'en témoigne la presse de l'époque, très abondante et positive.

*C'est une œuvre unique et particulière, située hors de toutes les normes, tout d'abord par sa durée d'environ quatre heures non-stop. Par son architecture ensuite, qui refuse tout cloisonnement entre concret et abstrait, construisant toute une dialectique entre « vie sonore spontanée » et « art sonore élaboré ». Sa configuration et son matériau la rattachent directement aux musiques électroacoustiques, acousmatiques, etc... Par la suite, pendant les années 1980-90, cette œuvre a été accueillie par divers festivals de musique contemporaine et d'art moderne, à l'étranger comme en France. Cependant, la « vie sociale » de *Gaku-no-Michi* s'est inscrite à la fois à l'intérieur et en marge des circuits distributifs des musiques électroacoustiques. Son esthétique et ses dimensions l'ont placée fortement « à part » : la réservant à quelques manifestations « hors normes » elles aussi.*

*Aujourd'hui, *Gaku-no-Michi* semble susciter un renouveau d'intérêt, puisque depuis l'année 2000 plusieurs festivals consacrés aux nouvelles technologies, et organisés par des générations plus jeunes, ont souhaité sa programmation, et ont invité Jean-Claude Eloy pour assurer sa projection sonore. Cet intérêt s'est accompagné d'un questionnement nouveau, d'une autre nature, venant de jeunes générations d'artistes, et souvent de pays éloignés du monde culturel strictement Européen. Un monde qui traverse une mutation sans précédent : la démocratisation massive des arts numériques, le développement des arts urbains, la nouveauté et la liberté du regard porté sur l'emploi des matériaux concrets, la délocalisation et la transformation fonctionnelle du concert, dont le rituel aspire à se modifier... Tout ceci replace « *Gaku-no-Michi* » au cœur du débat.*

\*

A (Avaera, pour « hors territoires ») : *Ma première question porte sur l'œuvre elle-même et les conditions de sa réalisation. Pouvez-vous évoquer l'atmosphère dans laquelle votre travail, au Japon, s'était matérialisé en cette fin des années 70, ainsi que la vie et l'organisation de ce « Denshi Ongaku Studio » (studio de musique électronique), qui était alors installé à Tokyo dans la grande station de radio NHK (Nippon Hoso Kyokai) ?*

JCE (Jean-Claude Eloy) : J'avais été invité pour la première fois au Japon en 1976 afin de participer au « Pan-Music » festival, qui était organisé chaque année à Tokyo par le Goethe Institut et un comité de compositeurs et critiques Japonais. J'y avais produit un concert avec mon œuvre électroacoustique « Shânti », qui commençait à l'époque une sorte de tour du monde. Il y avait eu aussi des tables rondes organisées à Tokyo, Osaka, Kyoto, toujours par le Goethe Institut, autour d'un enregistrement de mon œuvre « Kâmakalâ », dont les idées motrices avaient attiré l'attention du compositeur Yoshiro Irino (l'un des premiers à avoir développé l'école atonale Japonaise après la guerre). Participaient à ces tables rondes : le critique Kuniharu Akiyama, le musicologue Allemand Dr. Rudolf Heinemann, les compositeurs Toshi Ichianagi, Yoshiro Irino, Maki Ishii.

Pendant ce séjour, on m'avait invité à aller visiter le studio de musique électronique de NHK. Curieusement pour un pays technologiquement à la pointe tel que le Japon, ce studio était très peu fréquenté. Takemitsu était venu y travailler un peu, quelques autres compositeurs s'y étaient essayés dans les années cinquante et soixante : Fukushima, Ichianagi, Matsushita, Mayuzumi, Moroï, Yuasa (1). Onze ans auparavant, Stockhausen y avait réalisé « Telemusik », dans un studio plus ancien, situé dans un autre bâtiment.

A : *Dès l'hiver suivant, vous étiez sur place, au travail. Décrivez-nous les équipements du studio de NHK, en 1977, lorsque vous avez commencé « Gaku-no-Michi ».*

JCE : Ces équipements étaient « classiques » et relevaient des techniques analogiques et de « voltage control » (tensions de commandes). Il y avait peu de voltage control, mais ce peu était efficace. Notamment un très bon module de filtre passe-haut, passe-bas, passe-bande, qui pouvait être commandé en tensions. Associé aux différents oscillateurs, on pouvait obtenir des filtrages très découpés, variés, rapides, complexes. Les oscillateurs étaient au nombre de quatre au départ, mais ils ont été ensuite jusqu'au nombre de dix, d'après certains schémas de circuits qui figurent dans mes cahiers. Ils couvraient une large bande, depuis les fréquences audibles du spectre jusqu'à des fréquences très basses que l'on pouvait utiliser comme tensions de commandes. La modulation de fréquence était donc possible, afin de créer des blocs complexes. Parmi les filtres commandés manuellement par des boutons variés, il y avait les très classiques filtres d'octaves, de tiers d'octaves, et passe-bande. Mais j'ai souvenir d'un filtre que nous appelions « Mel-band » (bandes mélodiques), qui filtrait le signal en pente plus douce, et offrait des bandes peu habituelles de coupures du spectre, définies en fonction de la courbe auditive naturelle des fréquences. Il y avait aussi deux Ring Modulators (modulateurs en anneaux), ainsi qu'un modulateur d'amplitude (Attack-Sustain-Decay), et un diviseur de fréquences.

Enfin, le studio avait accès à deux chambres d'échos, comme dans les grandes radios de l'époque (de la véritable réverbération, produite en envoyant le signal dans une pièce spécialement construite pour cela). Le problème est que l'accès à la chambre d'écho était programmé pour s'éteindre automatiquement à 21h.00 chrono. Il m'est arrivé de faire la course pour terminer un mixage ... et d'être « coupé » dans les dernières secondes !

A : *A la création de « Gaku-no-Michi », pendant les concerts de 1978 et 1979, on a dit que la qualité sonore était rare pour une production uniquement analogique. Certains étaient étonnés et attribuaient ce résultat à des technologies de pointes que les Japonais vous auraient apportées, secrètement...*

JCE : Il n'y avait rien eu d'exceptionnel sur le plan technologique. La console elle-même n'était pas du tout impressionnante et ferait sourire les ingénieurs des grands studios commerciaux d'aujourd'hui !

Les magnétophones de NHK étaient des monos et stéréos de chez Denon : excellents mais tout à fait normaux pour l'époque. Je n'ai plus en mémoire les performances, mais on ne devait pas avoir tellement mieux qu'un rapport signal-bruit d'environ 55 dB, l'équivalent des Telefunken. Au maximum 60 dB. Cela faisait en tout 12 magnétophones : 6 x monos, 4 x stéréos, et 2 x stéréos à vitesses variables constante - de 9,5 à 76 centimètres par seconde. Enfin, il y avait comme terminal un magnétophone quatre pistes demi-pouce de même qualité et fabrication, auquel s'était ajouté par la suite, à ma demande, un deuxième quatre pistes demi-pouce. Je disposais donc d'un ensemble de 26 pistes, réparti en 14 blocs autonomes de 1, 2, ou 4 pistes simultanées.

S'il y a eu un « secret », il était dans la rigueur permanente des niveaux d'enregistrements : rigueur sur laquelle j'étais assez impitoyable ! J'avais appris cela au début des années 70, au studio du WDR de Cologne, avec Volker Müller (ingénieur du son) et Peter Eötvös (qui était à cette époque assistant réalisateur au WDR). Il faut toujours maintenir les enregistrements de matériaux de travail au plus haut niveau dynamique possible, juste avant la distorsion. Sur les Telefunken de Cologne, on pouvait monter parfois jusqu'à +3 ou +4 dB sans véritable problème. Sur les Denon de Tokyo, il fallait impérativement ne pas dépasser +2 dB de niveaux vu-mètre, sous peine de distorsion rapide. Mais cela n'était valable que sous réserve d'avoir des vumètres correctement calibrés, vérifiés, et que les magnétophones soient régulièrement entretenus, les têtes démagnétisées, etc ... Il n'y avait pas d'autre « secret », pour la qualité, que d'appliquer ces principes de base, qui sont ce que l'on appelle *le métier* ... A Tokyo, lorsque les niveaux passaient à +3 ou +4 dB pendant un enregistrement : je recommençais. Si je descendais plusieurs fois à -1 ou -2dB, j'estimais ne pas avoir obtenu l'enregistrement optimum, et je recommençais. J'étais assez maniaque sur ce plan. Je dis cela pour tout ce qui concerne les « matériaux ». Mais ce n'était plus valable pour les pré-mixages composés et les mixages terminaux, avec leurs fluctuations dynamiques nécessaires, lesquels étaient alors réalisés aux meilleurs niveaux possibles en moyenne.

*A : Je suppose que le monstre qu'est devenu progressivement cette œuvre pendant sa production a entraîné des frais élevés en consommables.*

JCE : Le grand avantage des studios de radio était le nombre élevé de magnétophones, les heures de mixage non limitées, l'aide à la manipulation ... et la quantité de bandes magnétiques consommables ! A la fin de la production de « Gaku-no-Michi », nous avons compté sur les étagères quelque 70 grands cartons de bandes magnétiques et de bobineaux ... Tous pleins ! ... À certains moments de production intense, c'est tous les jours que l'assistant était obligé d'aller chercher des caisses de bandes magnétiques.

« Gaku-no-Michi » a apporté la preuve de la grande efficacité des techniques analogiques de l'époque, face au dénigrement organisé de ces techniques par les tenants du tout informatique, qui se battaient à ce moment avec les PDP 10, PDP 11, VAX ... et des programmations à s'arracher la tête. Quelle esthétique en est sortie ? Quelles personnalités s'y sont révélées et épanouies ? En mélangeant systématiquement des domaines qui sont complémentaires mais non semblables (recherche pure et art), on avait alors stérilisé en partie la création, et gravement porté atteinte à la liberté créatrice.

\*

*A : En dehors du studio, aviez-vous un lien avec le milieu musical de Tokyo ?*

JCE : Aucun. Mais, contrairement aux idées reçues, les civilités, au Japon, sont assez faciles. Il faut aussi souligner que j'avais un intérêt clairement lisible pour les choses les plus authentiques du Japon. De nombreuses personnes multipliaient les rencontres autour de moi, dans une atmosphère d'accueil très conviviale et tout à fait sympathique : le Directeur du Studio Wataru Uenami, le compositeur Yoshiro Irino et sa femme, les compositeurs Maki Ishii, Toshi Ichiyangi, Toru Takemitsu, Kunio Toda et sa femme, Yoji Yuasa, d'autres personnes encore. Tous étaient vraiment charmants.

Je fréquentais aussi occasionnellement un groupe de jeunes Américains qui étaient installés au Japon et avaient fait des études approfondies des arts traditionnels. J'avais loué une chambre à une jeune Américaine bien informée et intégrée au Japon (Jane Corddry) qui avait fait sa thèse sur le théâtre « Nô ». Elle avait été invitée par la troupe de Kanzé à jouer avec eux, en public, un spectacle de « Kyôgen ». Grand honneur pour une « Gaijin » (étrangère) !

*A : Vous aviez des rapports de discussion sur l'électronique avec les autres musiciens de Tokyo ?*

JCE : Absolument pas ! ... Ce sujet n'était pas le leur. Et l'électronique était beaucoup moins popularisée qu'aujourd'hui. C'est un phénomène très curieux, qui est peut-être dû à cette sorte de « vénération » qui entoure la musique classique occidentale dans ce pays. Le modèle classique venu de l'Occident est trop souvent considéré, en Asie, comme universel et intouchable. Les compositeurs du Japon (dans les champs de la musique « savante », car pour les musiques populaires, c'est très différent aujourd'hui) ne semblent pas jusqu'à présent avoir vécu un rapport profond avec la musique électroacoustique. Ceci est d'autant plus contradictoire à mes yeux que leurs musiques traditionnelles, leurs techniques vocales, et surtout leur emploi de toutes sortes d'instruments à percussions (très raffiné depuis des siècles) auraient dû au contraire les inciter vers cette musique du timbre et de la texture que l'électroacoustique permet d'aborder. Même lorsqu'ils s'intéressent à l'ordinateur, c'est encore trop souvent d'une manière très académique, sans liberté véritable. Un ami Américain qui enseigne au Japon actuellement dans le secteur musique et informatique, me disait récemment que le questionnement des étudiants le désespère, parce qu'il reste toujours « technologique » : « Quels logiciels employez-vous ? » « Sur quelle machine travaillez-vous ? ». Jamais de questions sur l'esthétique, ou l'emploi « artistique » des choses.

Pour parler des problèmes de l'électronique musicale, il y avait les assistants du studio, l'ingénieur du son Tsutomu Kojima, ainsi que Wataru Uenami, le directeur, qui assurait une présence constante dans le studio et n'avait absolument rien d'un administratif bureaucratisé. Il s'intéressait réellement à la musique d'aujourd'hui, et souhaitait être sur place non pas pour diriger ou intervenir sur quoi que ce soit du travail - ma liberté était absolument totale ! - mais seulement pour s'assurer du bon fonctionnement des choses, et si nécessaire, nous aider à mieux maîtriser les problèmes d'intendances. Il était par ailleurs responsable du programme de musique contemporaine sur NHK, conseiller de l'orchestre symphonique, et enseignait par périodes à l'université des arts d'Osaka. Il était également ami avec Karlheinz Stockhausen et John Cage.

*A : Mais que pouviez-vous entendre à Tokyo, dans les concerts ?*

JCE : En 1977-78, à l'époque de mon travail sur « Gaku-no-Michi », et en dehors de l'omniprésence des musiques commerciales - parfois les plus agressives et les plus

simplistes ! - le goût général pour la musique classique, à Tokyo, rappelait plutôt ... Vienne à l'époque de Mozart ... Paris au temps de Poulenc et Satie ... Berlin pendant les années vingt. Pour le premier Noël et jour de l'an où je me trouvais à Tokyo, Uenami m'avait fait remarquer que l'on pouvait compter jusqu'à cinq Neuvième Symphonie de Beethoven, montées dans différents endroits de la région de Tokyo, pendant ces jours de fêtes, et presque aux mêmes dates ! ...

A : *Aviez-vous une relation avec les arts traditionnels du Japon ?*

JCE : Etant sur place, j'essayai d'en profiter au maximum, tout en travaillant beaucoup au studio. Théâtre « Nô » et « Kabuki » à Tokyo. Marionnettes du « Bunraku » à Osaka. Une production exceptionnelle d'un très ancien « Gagaku » au Théâtre National. Et l'impressionnante cérémonie « Omizutori » dans un temple de Nara. J'avais été invité pour assister à l'une des dernières nuits de la cérémonie. On peut suivre la cérémonie en restant assis au sol, dans une pièce à part, en regardant à travers une fenêtre finement grillagée. J'ai souvenir d'un moment particulièrement intense, pendant lequel les moines tournaient autour d'un grand objet central en courant et criant, faisant claquer leurs « Geta-s » (chaussures de bois) sur le sol résonnant, en bois, du temple. À chaque nouveau tour, l'un des moines quittait ses « Geta-s » sans s'arrêter et continuait à tourner ... Mais cette fois silencieusement, en cessant de crier. Au bout de plusieurs tours, tout était devenu totalement silencieux, alors que l'action d'origine se poursuivait, restait *visuellement la même*. Exemple frappant d'un véritable « contrepoint audiovisuel » parfaitement organisé.

A : *Et la musique contemporaine ?*

JCE : Il y avait quelques concerts de musique contemporaine. Le plus souvent des groupes de chambre, ou des solistes. Rarement le grand orchestre. Le Japon a de nombreux compositeurs et interprètes de grand métier, de hauts niveaux d'éducation. Mais la majorité de ce que j'entendais, à la fin de ces années 70, était malheureusement encore trop souvent dans ce style un peu neutre de la modernité post-Darmstadt ... À l'exception de Ichii, Ichianagi, Takemitsu, Takahashi, Yuasa, et d'autres plus jeunes comme Sato (Somei), qui avaient leurs propres personnalités bien marquées, tout à fait indépendantes.

Evidemment, on rencontrait comme partout (et aujourd'hui encore) une forte présence de l'académisme institutionnel. C'est un problème mondial de toute la musique *savante*... Voici une petite anecdote pour vous donner une idée de l'état d'esprit que l'on pouvait croiser parfois ... et qui existe encore aujourd'hui (même en France, en Allemagne, et ailleurs).

L'institut Franco-Japonais du Kansai, à Kyoto, avait organisé un concert avec mon œuvre électroacoustique « Shânti », dont j'avais assuré la projection sonore. Après le concert, au cours du cocktail, un jeune homme s'était approché: « *Je suis compositeur ... J'ai étudié avec X ... à l'Université de Z ... J'avais beaucoup aimé votre œuvre « Equivalences », dirigée par Boulez ... (long silence) ... A cette époque-là, vous étiez encore un compositeur ...* » me dit-il avec un air très entendu, en s'éloignant, fier de lui et de son trait d'esprit ! Sur le coup, il m'était venu à l'idée de lui citer la célèbre « tirade des nez » de Cyrano de Bergerac : « Ah non ! ... C'est un peu court, jeune homme ! ... ». Mais à quoi bon perdre son temps.

A : *Ceci n'a pas empêché « Shânti » d'être accueilli chaleureusement, en cette fin des années 70, aux Etats-Unis, au Canada, en Indonésie, au Brésil, en Hollande, en Yougoslavie - la presse en témoigne ...*

JCE : ... Et même à Hong-Kong, devant un large public Chinois, dans un concert organisé en 1978 par un Américain résidant à Hong-Kong. Ce concert a probablement été le premier concert de musique électroacoustique de cette ampleur jamais réalisé dans cette ville.

A : *Et l'œuvre avait été comprise ?*

JCE : Sans problèmes. Il s'agissait en majorité de jeunes venant de l'université Chinoise. Les publics non préparés sont souvent plus libres et spontanés que les publics éduqués. Car malheureusement, depuis des années (et plus spécialement en Europe), certains publics « éduqués » ont été en fait « endoctrinés », ce qui n'est absolument pas la même chose.

A : *Expliquez-vous !*

JCE : Depuis une quinzaine d'années, ce que j'ai pu lire et entendre, en France, mais aussi dans certains pays limitrophes, à travers quelques publications ou média spécialisés sur la musique contemporaine (y compris des ouvrages qui se réfèrent à la musicologie, à l'histoire, aux sciences sociales, etc.) m'est apparu trop souvent comme de la manipulation, de la désinformation, de l'endoctrinement, de l'idéologie, du préjugé. Ce secteur qui vit en vase clos élimine progressivement les contradictions et les différences. Il ne vit plus que pour lui-même et sur lui-même.

A : *Au service de quoi ?*

JCE : Au service des institutions établies et des cercles qui entourent ces institutions. Le besoin de régner, d'occuper le terrain, relève des planifications et politiques engagées par ces institutions, qui finissent par installer des hégémonies idéologiques, financières, et pratiques. De toute façon, et quelles que soient les intentions d'origine, à partir du moment où le secteur d'activité de la musique contemporaine n'a plus d'existence possible qu'à travers l'aide directe de pouvoirs publics fortement centralisés, le règne d'un petit groupe de structures qui s'équilibrent entre elles est inévitable. Une telle autarcie économique ne peut pas favoriser la démocratie. L'institution (ou le petit groupe d'institutions) qui fonctionne sur la base de cette autarcie est amenée fatalement à s'entourer d'une sorte de propagande, destinée à justifier la place qu'elle occupe, et lui permettre de continuer à recevoir les aides publiques. L'artiste n'a plus d'autonomie véritable : son projet doit *servir* ce qui est en place. Les jeunes artistes sont particulièrement victimes de cette instrumentalisation organisée. Tout projet qui échappe trop largement à cet ordre établi des choses risque de se trouver isolé, marginalisé. C'est une tendance qui s'accélère depuis une quinzaine d'années. Les années 60, et 70 surtout, n'étaient pas du tout enfoncées dans ce genre d'état d'esprit et de situation sociale. Au contraire.

A : *Vous semblez vouloir dire qu'une œuvres comme « Gaku-no-Michi », par exemple, ne pourrait pas voir le jour aujourd'hui, dans les circonstances actuelles ?*

JCE : Exactement ! Et plus encore des œuvres telles que « Yo-In », « Anâhata », etc. J'ai déjà eu beaucoup de mal, à l'époque, pour venir à bout de ces entreprises. Mais on pouvait encore trouver quelques partenaires relativement libres dans leurs orientations, leurs politiques, bénéficiant d'une certaine autonomie, pouvant accepter dans leurs marges des prises en charge peu orthodoxes. Les huit mois de studio à plein temps obtenus à NHK en sont un exemple. Personne n'était venu demander de comptes à Uenami, le



Directeur, car l'ambition institutionnelle et politique étroitement gérée n'était pas la raison d'être essentielle de ce lieu de travail, pourtant très sérieux et professionnel.

*A : Mais pour trouver ensuite un public, et face à des productions telles que les vôtres par exemple, il faut bien que ce public reçoive quelque part une éducation spécialisée ?*

JCE : Pas nécessairement ! Un public *motivé* mais « vierge » est souvent beaucoup plus réactif, sensitif, réceptif. Je ne réfute pas l'utilité d'une éducation générale riche, multiple, renouvelée en permanence, et libre. Mais une éducation abusivement orientée, trop encadrée, et systématiquement tracée ne peut mener qu'à des impasses. Depuis des années, j'ai fait une grande quantité de conférences, de séances d'analyses, dans le monde entier et dans des Universités et écoles très variées : aux Etats-Unis, au Canada, au Brésil, au Mexique, en Inde, en Corée, en Chine, au Japon ... En France, j'ai participé à de nombreuses émissions de radio. J'en ai même produit quelques unes. Essentiellement pendant les années 70, 80, et 90. Je l'ai fait dans un esprit qui était moins celui de « l'éducation » que celui de la « communication ». Et c'est pourquoi j'insiste : l'éducation est certainement valable à condition de se maintenir strictement dans un esprit d'ouverture, de sensibilisation très large, de mise à disposition d'une information non censurée, peu ou pas *dirigée*. L'éducation doit être fondée sur l'information et la communication. Elle doit stimuler la curiosité et l'interrogation. Ce n'est malheureusement pas souvent le cas dans le secteur de la musique contemporaine, ou l'endoctrinement (conscient ou involontaire) a pris de plus en plus la première place, au détriment d'une information authentiquement libre et diversifiée. Et cela depuis très longtemps, particulièrement dans les secteurs dominés par l'académisme institutionnel. D'où la disponibilité d'esprit des publics qui peuvent échapper (par leurs cultures, leurs positions géographiques) à ces entreprises de *formatages de l'intelligence*, dont nous sommes tellement fiers en Europe.

\*

*A : Revenons à « Gaku-no-Michi », à votre travail au studio. Quelle était, à Tokyo, l'intensité du travail ?*

JCE : Je travaillais beaucoup, sans arrêt, et sortais donc très peu. Ce qui m'était essentiel était de m'enfoncer loin et de plus en plus dans ce que j'avais envie de faire sur le plan sonore. Il faut dire que dans ces cas-là, une coupure totale d'avec la vie ordinaire et les cercles habituels est extrêmement salutaire. J'étais dans un pays lointain, enfermé dans ce projet, et toute mon énergie était dirigée sur sa réalisation. Plus rien ne pouvait m'arrêter ou me distraire.

Si je sortais parfois du studio ou de ma chambre, c'était dans des bars, très tard. Ou dans des lieux publics, le Dimanche, pour me détendre un peu, mieux observer et *écouter* la population : dans les rues, les magasins, les métros.

L'activité qui m'a toujours beaucoup intéressé, dans les villes du monde où j'ai vécu, a été d'écouter le plus possible les populations, de partager leur vie quotidienne, de les entendre, les observer, les voir. Il m'est arrivé, dans certaines grandes villes comme Berlin, New York, ou même Séoul, de prendre un métro au hasard et d'aller jusqu'au terminus, juste poussé par la curiosité. Pour voir à quoi cette banlieue peut ressembler ! Je me suis parfois retrouvé dans des aventures et ghettos assez ahurissants ... Et il y a des gens qui vivent là tous les jours ! ... Que signifient nos cultures ? Que peuvent représenter, pour eux, nos pratiques musicales ?

A : *Dans un entretien avec vous réalisé à Tokyo par le cinéaste Chris Marker (2), je relève ceci (c'est vous qui parlez) : « ... Au Japon, il n'y a pas une musique, mais des musiques. Ici, c'est la ville au monde où il y a le plus de musiques différentes à la fois. Dans la vie quotidienne, on entend une quantité invraisemblable de musiques d'ambiance. On bute sur des haut-parleurs partout, dans les rues, sur les plages, devant les lacs ... [...] ... J'ai essayé d'ouvrir mes yeux et mes oreilles. Le bruit de la ville m'a semblé tellement fort, tellement présent, que je n'ai pas pu résister au plaisir d'enregistrer. Progressivement, je me suis dit : pourquoi pas ? C'est un matériau, même si ce n'est pas moi qui l'ai inventé. Et j'ai eu comme première source, cette vie urbaine japonaise ... ». Parlez-nous plus précisément de ce matériau urbain.*

JCE : Il est vrai que la vie urbaine japonaise (et asiatique) a toujours été marquée par cet emploi du sonore comme « signalétique ». À l'époque où je travaillais à « Gaku-no-Michi », Uenami m'avait expliqué qu'il existait des chaires d'universités tenues par des spécialistes des « cris » urbains de l'ancien temps : marchands et artisans de toutes sortes, signaux rituels, annonces ... Uenami m'avait fait cadeau d'un enregistrement exceptionnel de ces cris, réalisé par de tels spécialistes.

A : *En conséquence, la présence de la ville de Tokyo dans les matériaux concrets de votre œuvre, ne semble pas avoir été une concession à l'exotisme ou au tourisme, mais bien quelque chose de vécu de l'intérieur, au quotidien de votre vie sur place : composante majeure, essentielle, qui cependant, ne s'entend dans votre œuvre, que relativement peu sur le plan « direct ».*

JCE : J'avais souhaité que cette vie des sons quotidiens de la ville *innerve* toute la construction de « Gaku-no-Michi » et se glisse dans nombre de ses articulations, mais par une sorte de présence-absence plus ou moins masquée ou voilée. C'est tout ce travail que seules les nouvelles technologies permettent d'aborder, et qui est, me semble-t-il, l'une des grandes révolutions des musiques électroacoustiques. C'est cette *ouverture sur le monde extérieur* et ses *bruits* qui bouleverse l'idée même de « musique » au sens établi et classique du terme.

A : *Vous n'êtes pas le seul à avoir travaillé dans ce sens. C'est une tendance très naturelle de toute une partie de la musique concrète.*

JCE : Et c'est la raison pour laquelle « Gaku-no-Michi » a reçu un accueil généralement sympathique de la part des musiciens concrets. Bien sûr que je ne suis pas le seul. Disons simplement que chacun à sa manière de faire.

J'ai utilisé dans « Gaku-no-Michi », à plusieurs reprises, une technique bien connue des architectes Japonais traditionnels qui est la technique des « paysages captés ». Si vous visitez des temples, villas, ou palais anciens, vous verrez qu'en glissant les panneaux de certaines fenêtres on découvre un magnifique paysage, souvent un peu montagneux. La fenêtre a été placée juste là, pour pouvoir capter ce paysage et le faire entrer dans la maison, un peu comme un tableau sur un mur. On peut alors apprécier les contrastes entre les formes complexes et naturelles du paysage ainsi capté, et les structures pures, géométriques et abstraites, des panneaux et matériaux qui composent la maison.

A : *Où êtes-vous allé capter vos paysages sonores ?*

JCE : Partout ! Je n'ai pas recherché les plus beaux, ou les plus spectaculaires, comme un touriste. J'étais avide de concret, et la vie Japonaise est remplie de bruits de toutes sortes. Les assistants du studio étaient ravis ! J'avais en principe pour rôle, dans le studio, d'être « l'architecte du son ». On craignait de moi des comportements « abstraits » (s'installer derrière une table pour donner des directives, sans connaître la pratique). Au contraire, je manipulais tout dans le studio (avec eux), les invitais à ouvrir les fenêtres, et les emmenais en promenade ! Qu'un musicien occidental s'intéresse aux bruits de leur vie quotidienne semblait leur faire plaisir. C'était leur monde de tous les jours, et je voulais lui donner la parole dans ma musique...

Je me souviens, entre beaucoup d'autres anecdotes, d'une « captation sonore » dans un métro. Nous étions au milieu de ce wagon, avec nos magnétophones et nos micros, et les voyageurs, intrigués, regardaient partout : en haut, vers les filets à bagages ; en bas, vers le sol ; ou encore derrière eux ... Pas un instant, ils ne comprenaient que le motif de notre enregistrement était la captation du bruit du métro !

Le concret, c'est tout ce monde-là. Et c'est une attitude de notre temps. Car seul le développement des radios et des télévisions, avec leurs moyens d'enregistrements, de captations directes de la vie, de saisies et restitutions à distances, nous a sensibilisé à ces dimensions qui n'existaient simplement pas dans le monde du passé.

Et cette évolution est irréversible : elle ne reviendra plus jamais en arrière. C'est une révolution à l'intérieur du monde des sons, dans la *sociologie* du monde des sons. C'est cela que nos chefs d'orchestres informaticiens ont toujours combattu et refusé. Ils sont puritains. Pour eux, un son doit être une note de musique, ou ne pas être. Pour moi (et pour de plus en plus de jeunes avec moi) tous les sons du monde doivent être disponibles et utilisables. C'est une révolution démocratique du son. C'est la déclaration des droits des sons : « *Tous les sons sont égaux en droits* ». Finis, les privilèges de classe des sons d'une trompette virtuose par rapport à ceux d'une simple et puissante trompe de train. Finis, les privilèges du son d'un violon par rapport à un bambou frappant une pierre. Finis, les privilèges de la voix d'un récitant par rapport à une voix distordue dans un haut-parleur.

Dans la nouvelle république acoustique, les sons du peuple veulent aussi participer à l'exercice du pouvoir. Le phénomène de la « world music » et de la mondialisation culturelle n'a fait que renforcer cet aspect des choses - quels que soient les jugements réservés ou négatifs que l'on puisse porter sur telle ou telle dérive de l'industrialisation des musiques. Je crois que beaucoup de jeunes sont sensibles à cet aspect des choses, aussi bien chez les « sound artists » de la modernité, que dans la mouvance très multiple des musiques populaires.

\*

A : *Certains de vos auditeurs récents de « Gaku-no-Michi » disent que le suivi des potentiomètres et des courbes de niveaux, dans les grands mixages, est d'une grande « justesse ». Ils veulent dire par là que le « suivi acoustique » de l'ensemble de la composition, tel qu'exécuté pendant vos mixages terminaux, leur semble calibré à la plus juste mesure. Cela nous conduit aux problèmes de la réalisation finale en studio. Comment travailliez-vous au studio pendant ces années 70 ? Qu'elle était la « Voie du travail quotidien » ?*

JCE : Pour ces grandes productions en studios, depuis « Shânti » (1972-73) jusqu'à « Erkos » (1990-91), en passant par « Gaku-no-Michi » (1977-78), « Yo-In » (1980), et « Anâhata » (1984-86), j'ai toujours suivi une voie à peu près semblable.

Les débuts sont parfois difficiles ... Dans certaines circonstances, j'ai été obligé de lutter pour obtenir le maximum d'heures quotidiennes, essayer d'obtenir les week-ends travaillés, ou même les clés du studio, avec liberté d'accès jour et nuit ... Mais les responsables des institutions savaient que je faisais des sacrifices pour venir travailler et faire mes œuvres. L'Institut de Sonologie d'Utrecht avait été exceptionnel sur ce plan, en m'offrant un accès permanent au grand studio, nuit et jour, week-ends compris, pendant des mois et des mois de travail solitaire mais très intense. D'où mon œuvre « Yo-In ». Dans les Conservatoires et Universités (Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam, TU-Berlin) il fallait travailler en dehors des étudiants, la nuit presque toujours, et sans beaucoup d'assistance : parfois même sans assistance du tout. Dans les grandes radios par contre (WDR-Cologne, NHK-Tokyo), c'était le rêve ... Travail toute la journée avec assistance technique. Mais l'assistance était là seulement pour aider aux niveaux pratiques. Dès que tout marchait, et si je n'avais pas besoin de manutentions supplémentaires, on me laissait en paix, seul avec mes sons, pendant des heures : « *Nous sommes à côté ; si tu as besoin de quelque chose, tu appuies sur ce bouton pour nous appeler* ». Ainsi me parlait Peter Eötvös lorsqu'il était assistant au studio du WDR ... Respect total de la liberté individuelle et du caractère *intime* de toute création artistique.

À Tokyo, dès les premières semaines, l'équipe s'était plainte auprès du Directeur et avait demandé une réorganisation des horaires, parce que pour eux et leurs habitudes, je travaillais infiniment trop ! ... Il est vrai que ces assistants avaient des distances énormes à parcourir pour rentrer chez eux le soir ... Aimablement, Uenami avait organisé un système de rotation : j'utilisai une première équipe (deux personnes) pour une partie de la journée, et une autre équipe venait ensuite la remplacer pour continuer le travail...

*A : Décrivez-nous les différentes étapes du travail.*

JCE : Dans ce type de travail et de situation, je commence toujours par un premier mois de mise à l'épreuve et d'exploration de toutes les possibilités du studio. Chaque studio est différent. Chaque studio est un regroupement de technologies variées. Chaque studio est un instrument. Il faut apprendre à s'en servir. Il faut le découvrir.

Ensuite, j'entre dans une première phase de production. Je fais une grande recherche de circuits (3). Le soir, dans ma chambre, je dessine des plans, des schémas de circuits, à essayer le lendemain. C'est généralement avec l'assistance de l'ingénieur principal que ces circuits sont réalisés, évoluant sans cesse au fur et à mesure des tentatives et des résultats.

Chaque fois qu'un circuit est satisfaisant, je travaille avec, pendant quelques heures ou quelques jours, suivant la richesse des potentialités de ce circuit, et avec de multiples modifications de paramètres, afin de générer un maximum de matériaux possibles. Ces matériaux sont chaque fois « fixés » sur un support. Cette phase peut durer environ un mois, deux mois, ou plus, suivant les ambitions du projet et les disponibilités du studio.

Je passe ensuite à une phase supérieure, qui est celle de l'inter-modulation des matériaux entre eux, et des premiers pré-mixages.

Généralement, une telle phase n'est abordée qu'après avoir traversé une phase intermédiaire très importante : celle de la ré-écoute de tous les matériaux produits pendant l'étape précédente, en essayant de les combiner entre eux, auditivement, sous diverses formes et par diverses familles. Ceci afin de voir quels sont les matériaux qui peuvent s'associer (qui « mixent » bien entre eux), et quels sont ceux qui refusent toute association. On n'insistera jamais assez sur l'importance de cette phase auditive, qui est le *nœud* central à partir duquel l'œuvre va prendre ses orientations, son ossature, et ses premières configurations formelles.

Naturellement, je prends beaucoup de notes mnémotechniques au fur et à mesure de toute cette exploration, qui peut durer de nombreux jours dans le cas d'une production riche en matériaux.

Il va de soi également que ces phases de travail peuvent s'emboîter les unes dans les autres. Un matériel qui me semble n'avoir pas été suffisamment développé m'amènera à reconstruire son circuit, afin de générer de nouvelles variantes. Des pré-mixages bruts de matériaux peuvent s'avérer indispensables, etc.

Une fois mises en place ces familles et regroupements (comme autant de noyaux de galaxies sonores, de proto-planètes acoustiques), je vais tenter d'inventer d'autres circuits : cette fois en vue de la transformation des matériaux existants, permettant la modulation ou l'inter-modulation des matériaux qui ont été regroupés dans une *même famille*, afin de l'enrichir, de la faire s'épanouir, de la développer. Ensuite, le même travail sera tenté entre *familles hétérogènes*.

Là encore, il est clair que ces étapes peuvent revenir en arrière (vers de nouvelles générations de matériaux qui semblent manquer), ou se projeter en avant, vers des niveaux élevés de transformations, voir des pré-mixages déjà élaborés, avec toute une micro-architecture temporelle, acoustique, etc... Dans ce dernier cas, un « plan » de mixage va parfois être écrit, comportant des signes-repères de démarrages et arrêt de matériaux, des mouvements de potentiomètres exprimés graphiquement, etc. Ce sont des sortes de « micro-compositions » qui peuvent devenir le cœur de tout un moment bien caractérisé.

Les étapes vont ainsi se succéder vers des niveaux de plus en plus élevés, de plus en plus complexes : comme dans la nature, comme dans l'univers, comme dans l'histoire de la vie, dans la biologie, etc. On arrive alors à des séries de pré-mixages très élaborés qui parviennent à former de véritables séquences, et constituent des fragments importants d'activité composée.

Ce travail s'accompagne toujours de ré-écoutes fréquentes : des matériaux mais aussi (et de plus en plus) des parties et séquences obtenues, afin de sentir quel type d'évènement, quel développement est nécessaire à ce point de la construction formelle, et semble devoir s'imposer. Cela doit être senti, vécu et revécu en permanence, par la perception et l'expérience de la durée véritable.

Plus l'œuvre devient longue, plus ces écoutes prennent de temps et doivent être faites avec toute la *concentration* désirable. Il faut impérativement parvenir à garder présente à l'esprit la totalité de la forme de l'œuvre et de ses parties, au fur et à mesure qu'elle s'agrandit. C'est là que l'effort mental doit être plus que soutenu, et doit transcender les limites habituelles, pour ce type de production d'une œuvre très étirée dans la durée. Ce qui est valable d'ailleurs pour toute composition, y compris, selon moi, pour une œuvre d'orchestre développée.

*A : Mais le fait de devoir organiser votre vie dans un pays lointain, d'avoir une assistance à prendre en charge, de vous confronter à des technologies nouvelles, de vivre quotidiennement dans un environnement linguistique différent : tout cela n'est-il pas contraire et perturbant, face à cette nécessité profonde de maîtriser la partie la plus artistique, esthétique, et disons-le, spirituelle (au sens véritable de ce qui concerne l'esprit), de votre travail ?*

JCE : Cela se fait tout naturellement si les conditions de travail sont bonnes, ce qui signifie : concentration nuit et jour, sept jours sur sept, sur la totalité du projet. Ce qui veut dire également : le moins possible de distractions et de vie sociale ! Là est l'une des clés essentielles ! Sinon, cela ne marchera pas.

*A : D'où la réputation de « moine » que certains ont voulu vous attribuer !...*

JCE : Mais dans ce cas, je ne suis pas un moine qui cherche *Dieu* : je suis un moine qui cherche le *son* !

A : *Mais c'est la même chose, non ?*

JCE : Je l'ignore... Peut-être... C'est possible... Mais pour cela, pour chercher le son, pour suivre cette « Voie », je suis prêt à aller me dévoyer jusqu'en enfer en traînant dans les bas-fonds des villes, autant qu'à me cloîtrer nuit et jour dans un studio situé au sommet des Himalaya !

A : *Reprenons la description de votre processus de travail.*

JCE : À travers ce processus d'accumulation, de succession de niveaux de plus en plus grands de complexité, étape par étape, on arrive finalement aux étages les plus élevés de cette pyramide qu'est la réalisation de l'œuvre : les grands mixages terminaux. Ces mixages se font par diverses approches et étapes. Les points d'articulations des éléments prévus, les enchaînements de tous les pré-mixages et pré-terminaux : tout est essayé et placé dans un premier grand plan. J'essaie alors de l'exécuter. Cet essai (généralement peu satisfaisant) se termine souvent par le retour à des étapes préparatoires de pré-mixages, de transformations, de re-modulations, voir de recherches de nouveaux matériaux. Il m'est arrivé très souvent de concevoir des mixages complexes trop lourds à exécuter en une seule opération, et qui auraient nécessité non seulement une console gigantesque, mais aussi une sorte de mille pattes pour la manipuler ! Il faut donc à nouveau passer par des pré-mixages... Ce n'est qu'en suivant cette voie que j'arrive ainsi, progressivement, à la mise en place finale.

Dans la plupart des cas, notamment pour « Gaku-no-Michi », les limites de durée des bandes magnétiques imposaient d'elles-mêmes les limites architecturales et temporelles de chaque grand mixage terminal. Le *geste* d'environ trente minutes (plus ou moins 20' à 35' environ) devenait alors une sorte de module de référence, comme un vecteur naturel du temps. Il se terminait là où un deuxième magnétophone entrerait en action au moment du play-back de concert. D'où le choix de la configuration de concert : 1 x 4 pistes (1/2 pouces) + 2 x 2 pistes (1/4 de pouce) pour « Gaku-no-Michi » (en alternances). J'ai utilisé d'autres combinaisons pour d'autres oeuvres.

Le moment final de ces grands mixages terminaux se concrétisait lorsque tout était prêt : les pré-mixages de départ placés sur tous les magnétophones ; les autres pré-mixages placés en attente à côté de chaque magnétophone ; le plan général achevé, corrigé ; les assistants réquisitionnés en nombre suffisants.

Au studio de NHK, je n'avais jamais assez de potentiomètres pour mes besoins, et l'ingénieur était allé récupérer d'autres modules dans les studios voisins. Certains ne fonctionnaient pas avec des potentiomètres mais avec des boutons à tourner. On imagine la gymnastique des mains pour maîtriser l'ensemble...

Il fallait *répéter* de tels mixages, de nombreuses fois, comme on répète une œuvre à exécuter sur des instruments. A ce stade, mon passé de pianiste virtuose devenait très précieux ! Je pilotais l'ensemble, un œil rivé sur le chrono et les vu-mètres, l'autre œil sur les repères de la « partition », les mains allant de boutons en potentiomètres, donnant des signes de départs aux uns, des signes d'arrêt et de changements de matériels aux autres ... J'ai pu faire cela à Tokyo, en évitant des quantités énormes d'étapes de pré-mixages, grâce au fait que le nombre de mains qu'il était possible de mobiliser était assez large. Je prévenais à l'avance de la semaine probable d'un grand mixage terminal, et le directeur, avec les assistants, renaient quelques autres collègues, habitués du studio électronique mais travaillant quotidiennement dans les studios voisins.

Généralement, je comptais une semaine pleine pour achever un grand mixage de trente minutes déjà totalement prêt : soit une bobine finale. Pour deux heures de « Gaku-no-Michi », il fallait donc quatre semaines, soit un mois. J'ai mixé les terminaux des parties 1 et 2 sur environ un mois en 1977, et les terminaux des parties 3 et 4 sur environ un mois en 1978. En tout, il y a eu environ huit mois pleins de production, répartis en plusieurs périodes sur les années 1977 et 1978. Un gros travail, mais fait dans l'enthousiasme, dans la passion, dans l'amitié partagée aussi.

*A : Le studio fonctionnait-il bien ? Y avait-il régularité du travail ?*

JCE : Comme dans tout studio électronique, il y avait quantités d'aléas ! Je me souviens d'avoir invité une fois une Française de mes amies qui travaillait à l'ambassade, et qui ignorait tout des musiques contemporaines et électroniques. Je lui avais dit : « *Viens un après-midi au studio : tu verras comment on travaille* ». Elle avait passé son après-midi assise sagement sur une chaise. Et ce jour-là, le studio avait totalement refusé de fonctionner ! Toute la journée, nous avons recherché en vain, avec l'ingénieur et l'assistant, ce qui n'allait pas dans les circuits de ce grand mixage terminal ! Il est vrai que ce circuit était poussé jusqu'au maximum des possibilités du studio. J'avais passé tout mon après-midi à n'envoyer que des coups de potentiomètres aléatoires, exclusivement à partir de matériaux de tests, afin de rechercher avec l'équipe la source des problèmes, et sans que l'on puisse en sortir ! En quittant le studio, cette amie m'avait demandé : « *Alors, ce que j'ai entendu aujourd'hui, cela fait partie de ta musique ?* ». J'en étais malade !

*A : Votre relation avec l'équipe technique était-elle bonne ? Vous parliez quelle langue ?*

JCE : Nous parlions anglais. Partout où j'ai travaillé, ma relation avec les techniciens et les équipes technique à toujours été excellente ! La grande majorité des ingénieurs et assistants avec lesquels j'ai travaillé dans ces grands studios sont restés ensuite de vrais amis.

L'équipe de NHK était très sympathique, compétente, conviviale. Des relations amicales se nouaient. On allait déjeuner ensemble. Au début, le Directeur, l'ingénieur, les assistants techniques, me donnaient même des conseils pour mieux gérer et intégrer ma nouvelle vie quotidienne, qui n'est pas toujours évidente à Tokyo.

C'est grâce à cette bonne atmosphère que la production de ce qui allait devenir « Gaku-no-Michi » a réussi à prendre cette ampleur : beaucoup plus que ce que j'avais envisagé au départ ! Stimulation des idées ; possibilités pratiques d'étendre les disponibilités du studio ; solidarité de l'équipe avec un projet devenu « monstre » ; mon intérêt pour la culture Japonaise compris par tous et bien accueilli ...

Quant à l'Automne 1978, après deux années de séjours fréquents et prolongés, ayant enfin terminé les derniers grands mixages de « Kaisei » et de « Han », j'ai annoncé que « Gaku-no-Michi » était achevé, que nous pouvions commencer les rangements du studio, les mises en ordre des bobines et de tout le matériel, j'ai entendu alors monter une effervescence de langage entre toute l'équipe présente (Kojima, Oishi, Minowa, Uenami, d'autres). J'ai vu une bouteille sortir, des verres ... J'ai demandé : « *Que se passe-t-il ?* ». Uenami riait. Puis il m'a répondu : « *Certains avaient fait le pari que vous n'arriveriez jamais au bout de votre entreprise ! D'autres avaient parié le contraire ! ... Ils ont des comptes à faire ensemble !* ».

\*

A : *Le studio de NHK était déjà dépassé sur le plan technologique. C'était les débuts du tout informatique. Pourquoi aviez-vous le désir d'utiliser des techniques « dépassées », et à la recherche de quoi ?*

JCE : Les technologies informatiques de l'époque offraient peu d'espace à la liberté créatrice : c'est le moins que l'on puisse dire ! La course à la technologie a été systématiquement mise en avant depuis des années par des gens de pouvoir : politiciens, techniciens, commerciaux, voire militaires... N'oubliez pas la mésaventure de la 4X de l'Ircam, prise uniquement en considération par l'armée française, dans les années 80, en vue de sa fabrication en petites séries... Ces gens là n'ont aucune sensibilité ou motivation en matière d'art !

Cette idéologie, malheureusement, a réussi à mobiliser beaucoup de monde. Tout studio un peu daté s'est vu alors immédiatement décrié par des gens qui n'avaient aucune motivation esthétique, artistique, musicale réelle. On rejoint ici ce que je pense du clivage indispensable à mes yeux entre *recherche* et *art*. Les *œuvres* (les « œuvres d'art ») n'intéressent pas vraiment les gens de pouvoir ! Seules les intéressent la « recherche », les fonctions institutionnelles, l'organisation de tables rondes et de congrès, les réalisations technologiques qui permettent de faire des communications à caractère plus ou moins scientifique, d'ouvrir des stands dans les salons et expositions internationales, de déboucher sur des produits assurant la supériorité d'un état ou d'une compagnie sur des marchés internationaux, etc. l'Art véritable ? La culture authentique ? Qui s'en soucie vraiment ?

Curieusement, c'est grâce à cette relative *désaffection technologique* que j'ai pu obtenir le studio de NHK pour de longues périodes, ainsi que plus tard l'Institut d'Utrecht, en Hollande, ou j'ai pu à nouveau travailler des mois et des mois, jour et nuit, non-stop, pour la réalisation de « Yo-In ». Or, il n'y a pas de création musicale sans maîtrise des outillages et un *temps illimité d'accès* à ces outils. Comme Beethoven avec son papier à musique !

Car ceci est un autre paramètre qu'il ne faut jamais oublier dès qu'il est question de création et d'art : la quantité énorme d'heures de travail que l'artiste a le droit (et le devoir) d'exiger. Ce problème ne se posait pas lorsque le compositeur travaillait chez lui, sur son papier. Beethoven, Bach, Schubert ou tant d'autres, n'avaient pas besoin d'obtenir la permission du Directeur pour pouvoir travailler trois heures de plus ... Une technologie « ancienne » peut être très productive lorsqu'elle est maîtrisée, et qu'elle autorise un investissement de nombreux mois de travail. Le *temps illimité d'accès* au papier à musique, aux plumes, et à l'encre, est l'un des secrets du génie de Beethoven !

A : *Mais toutes ces technologies modernes devraient aider au développement des tâches les plus complexes !*

JCE : A leur alourdissement aussi ! De nos jours, un compositeur qui est sans cesse obligé de donner son temps à l'apprentissage de nouvelles technologies risque de s'engager dans une course infinie, et face à des situations qu'il ne maîtrisera pas toujours. C'est un *état des lieux* actuellement, à la fois passionnant et très dangereux. Car un compositeur a besoin d'une certaine stabilité de ses connaissances, de ses techniques, et de ses matériaux, pour pouvoir maîtriser le champ pratique, et libérer tout son temps et son énergie pour son projet, sa créativité, son imagination.

Je reste malgré tout attentif et passionné par toutes les nouvelles technologies. J'ai consacré beaucoup de temps, depuis dix ans, à suivre cette évolution. Il y a des trésors potentiels indéniables. Mais il y a aussi des pièges majeurs pour les compositeurs, car la vie d'un homme est courte !



C'est le problème que Maurice Fleuret m'avait exprimé, dans les années 80, un jour de désespoir, dans son bureau de la rue Saint-Dominique, alors qu'il était Directeur de la Musique au Ministère de la Culture, et que les réformes qu'il souhaitait mener se voyaient incomprises et entravées (selon ses propos) par son Ministre (Jack Lang) : « *Nous sommes nés trop tard dans un monde trop ancien : nous sommes nés trop tôt dans un monde trop nouveau* ».

\*

A : *Pour la réalisation de vos grands mixages de « Gaku-no-Michi », vous venez de décrire une sorte d'exécution musicale, avec des répétitions, des mises au point, et finalement des enregistrements.*

JCE : On faisait des « prises » différentes, comme dans des séances d'enregistrement normales. Ensuite, je devais ré-écouter toutes ces prises afin de choisir la meilleure version.

A : *Quand vous faites le concert en enchaînant toutes les bobines terminales, vous faites une sorte de dernier mixage, ultime. N'y a-t-il pas moyen aujourd'hui d'obtenir les durées que vous ne pouviez pas atteindre à l'origine, et de fixer à son tour ce dernier mixage ?*

JCE : Il y a certaines durées que je préfère laisser « ouvertes », librement décidées en concert, sur l'instant, en fonction de la concentration du public. C'est le cas du son d'introduction, du son de contemplation (au centre de « Gaku-no-Michi »), et du son de prolongation. C'est également le cas de certaines séquences et enchaînements. Plus les points d'articulations sont nombreux et restent « flottants », plus la situation de projection reste ouverte à des fluctuations.

Quant à la technique, jusqu'à une date récente, les ADATs ou Tascams ne permettaient pas de telles durées, et les DATs n'ont que deux pistes. Mais c'est techniquement possible désormais en informatique (même portable), grâce aux progrès des capacités et fiabilité des disques durs, ainsi qu'à leur silence.

A : *Parlez-moi maintenant des concerts, et tout d'abord des salles et de la technique dans les salles.*

JCE : Nos sociétés sont encore très primitives sur ce terrain par rapport à l'électronique elle-même ! Les équipements n'ont pas suivi les développements de cette musique, particulièrement dans les domaines de la musique *savante*. C'est à ce niveau que l'on peut mesurer les profondes cassures culturelles de nos sociétés. On construit des salles pour les orchestres symphoniques traditionnels, qui ne sont pas appropriées aux besoins nouveaux. On récupère des lieux historiques qui peuvent être séduisants sur le plan esthétique, ou intéressants et inhabituels, mais qui sont tout aussi inappropriés sur le plan acoustique, sur le plan du confort des auditeurs, etc ...

A : *Vous parlez de « cassures culturelles ». Que voulez-vous dire, plus précisément ?*

JCE : Je veux parler de cette énorme cassure entre les musiques populaires de masses et la musique savante moderne, issue de la musique classique et de ses révolutions successives au XXe siècle.

Il m'arrive parfois de regarder les récitals des grandes stars de la variété et du show-biz. Récemment, on m'a montré en vidéo des grands shows réalisés par ces vedettes américaines féminines très sexuelles (Beyonce Knowles, Kylie Minogue, etc.) devant des auditoires gigantesques ! Évidemment, je ne fais ici aucun commentaire esthétique ou musical ... Mais quand je vois la sophistication technique, je m'interroge : qui est *réellement*, aujourd'hui, à la pointe des techniques ? l'Avant-garde ? Ou la grande industrie musicale ? Je ne dis pas qu'il y ait originalité artistique... Mais ce qui me frappe, c'est la débauche de technologie, et le professionnalisme extraordinaire auquel elles arrivent, avec des équipes massives de techniciens son et lumières qui fonctionnent avec une précision et une exactitude proprement hallucinantes ! Bien sûr : il y a de l'argent. Beaucoup d'argent ! Mais l'argent n'explique pas tout.

Quand je compare cela avec certains concerts électroacoustiques que j'ai produits (ou auxquels j'ai pu assister dans de nombreux festivals spécialisés), quand je me remémore les lieux inadaptés que j'ai dû employer, j'ai vraiment le sentiment d'être un aventurier des années vingt parti seul à la conquête du pôle ! Églises froides et pleines d'échos ; planétariums dont l'acoustique est totalement impossible à corriger ; hauts-parleurs défigurant le signal ; consoles crachotantes...

*A : Je suppose que même si ces circonstances difficiles sont fréquentes, vous avez eu tout de même parfois des techniques satisfaisantes ?*

JCE : Absolument, et heureusement ! Mais il faut être très exigeant pour réaliser ces concerts. Pouvoir imposer des choix précis de matériels techniques. Obtenir des temps de répétitions et installations corrects et décents. Rechercher le plus grand nombre possible d'améliorations du lieu lui-même (bruits ambiants, température, confort du public, etc.). Et cela est d'autant plus nécessaire et indispensable lorsque vous avez des œuvres mixtes, avec des voix ou instruments *live*. Ce sont à chaque fois des bras de fer épuisants avec les directions de festivals. Seule l'expérience et un minimum de notoriété permettent de parvenir à maîtriser.

*A : Citez-moi les lieux où vous avez obtenu, malgré tout, les résultats les plus satisfaisants, pour vos œuvres utilisant l'électroacoustique, y compris celles qui font appel à des solistes, du matériel instrumental spécifique, etc. - pas seulement « Gaku-no-Michi » ou « Shânti ».*

JCE : L'un de mes meilleurs souvenirs à été les quatre concerts que nous avons donnés au festival « Automne de Varsovie » 1994. C'était la première fois que j'allais en Pologne, et l'on m'avait mis en garde, en me disant que j'allais avoir toutes sortes de difficultés pratiques. Mais en fait c'était le contraire. Les organisateurs étaient dévoués et très efficaces : notamment Mme Bilinska. L'équipe technique était une équipe majoritairement féminine de la Radio Polonaise, placée sous la responsabilité de Mme Okon-Makowska. Tout avait fonctionné d'une façon très professionnelle, malgré la lourdeur de cette programmation (quatre concerts complets, dont un de près de quatre heures : avec « Erkos », « Anâhata I », « Galaxies », « Butsumyô », « Sappho Hikêtis », « Yo-In »). Le festival avait obtenu l'aide du directeur du studio de musique électronique de l'Université Technique de Berlin (Folkmar Hein), qui avait envoyé ses propres haut-parleurs de la firme Allemande D&B, qui sont aujourd'hui parmi les meilleurs (avec ceux de chez Meyer). Il faut préciser que mes interprètes solistes et moi-même arrivons dans de tels festivals en étant très préparés, entraînés, expérimentés, rompus à l'exécution de ces œuvres. Depuis l'origine de ces œuvres, les solistes que j'ai choisis sont des personnalités exceptionnelles : Michael Ranta, Yumi Nara, Fatima Miranda, Junko Ueda, quelques autres. Mais les Polonais m'avaient vraiment impressionné : compétence, sérieux, responsabilité. Le tout

avec beaucoup de gentillesse et de calme. Je leur avais dit : « *Vous êtes les Japonais de l'Europe !* ».

A : *Pour de tels concerts, qui sont lourds en budgets, vous aviez obtenu des aides financières françaises officielles ?*

JCE Absolument pas ! ... Toutes nos demandes auprès des services compétents avaient été repoussées et s'étaient heurtées aux planifications de tournées à l'étranger de nos grandes institutions, qui sont faites un ou deux ans à l'avance, et prennent donc toute la place. Comme le projet était déjà avancé, et pour ne pas se désengager à mon égard, la Direction de l'Automne de Varsovie avait été amenée à prendre seule à sa charge la totalité de ces productions. Un beau geste de solidarité avec ma musique, que je n'ai jamais oublié.

A : *Pour quatre concerts de ce type d'œuvres hors normes (dont « Yo-In » et « Anâhata I », très lourds en matériels de percussions, avec la venue de plusieurs solistes, dont trois solistes Japonais de Tokyo), que peut être le budget, approximativement ?*

JCE : Globalement pour ces quatre concerts : proche de 100.000 si vous comptez les transports des différents solistes et du matériel, les locations de matériel spécialisé, les séjours, les répétitions, les cachets de mes solistes, le minimum de régie-lumières, les charges sociales (qui varient beaucoup suivant les pays)... Mais tous ces grands festivals ont besoin de coopération et de mécénat ; avec des chaînes d'hôtels, des compagnies d'aviation, des grandes radios nationales qui offrent les équipes techniques, certains lieux de concerts, etc. Sans cela, ils ne pourraient pas tenir !

A : *D'autres lieux, en France, ont-ils créé un bon souvenir technique ?*

JCE : Bien sûr ! Tous les concerts que j'ai pu réaliser au festival d'Automne à Paris, avec Guy-Noël Le Corre, régisseur technique du festival. Les concerts au « Sigma » de Bordeaux. L'acousmonium du GRM à Paris, notamment pour le concert « Gaku-no-Michi » de 1982. Cet acousmonium est un outil exceptionnel. Il est seulement regrettable que les temps de répétitions dans la grande salle de Radio-France soient souvent limités, et ne permettent pas toujours d'arriver à une maîtrise suffisante.

A : *À l'étranger ?*

JCE : Les concerts à Tokyo et Tsukuba, en 1979 et 1985, avec la technique excellente de NHK. Une très bonne technique-son également avait été celle du festival de Donaueschingen 1990 (« Anâhata » intégral). C'était la première fois que j'employais ces HPs de chez D&B dont j'ai déjà parlé. En voyant ces coffres de petites tailles, en ne voyant plus ces HPs graves de 38 cm que je réclamais toujours, j'avais exprimé des doutes sur l'installation. Les techniciens du Südwestfunk m'avaient répondu : « *Attendez d'abord de les avoir essayés* ». Effectivement !... J'avais été très étonné par la linéarité du spectre, et la puissance.

A : *Pendant longtemps, l'idée même de « l'exécution » d'une musique telle que « Gaku-no-Michi » était niée par les professionnels, y compris une partie de l'avant-garde, parce que ce travail était considéré comme non-malléable au moment de sa reproduction. Aujourd'hui, cette attitude change. On commence même à donner des cours de « projection-sonore ». Que pensez-vous de ce problème ?*

JCE : Il est heureux que l'on commence enfin à prendre conscience de la vérité ! J'ai reçu une formation d'interprète. J'ai été pianiste, et pendant toute une partie de ma jeunesse, au Conservatoire, j'ai travaillé des heures chaque jour pour maîtriser la technique, apprendre le répertoire, et passer les concours. J'ai joué Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Grieg, Debussy, Ravel, Fauré ... Mes camarades de classe ont été : Georges Pludermacher, Christian Ivaldi, Jean-Claude Penner, d'autres ... Cela vous surprendra, mais j'ai même obtenu mon premier prix de piano avec la « Bourrée Fantastique » d'Emmanuel Chabrier, et mon premier prix de musique de chambre avec la « Sonate » pour violoncelle et piano de Debussy. J'avais pour partenaire le violoncelliste Alain Meunier. C'est une bonne école. C'est une éducation musicale substantielle. Et je suis certain qu'une fois placé dans d'autres circonstances, plus tard, face à une grande réalisation en studio électroacoustique, devant la console, ces gestes musculaires éduqués de la dynamique et du flux acoustique reviennent à la conscience et pilotent les mains et les bras. L'oreille, également, a été entraînée à suivre les événements auditifs, à les traduire en événements musculaires, et à les piloter.

A : *Il y aurait donc des paramètres d'exécution dans cette musique que ses ennemis, depuis des années, déclarent « morte » et sans vie ?*

JCE : Il y en a. J'admets, évidemment, que les paramètres sur lesquels j'intervenais comme pianiste étaient beaucoup plus nombreux, plus rapides, plus complexes sous certains aspects, infiniment plus « virtuoses », que ceux que m'offrent une projection électroacoustique classique en concert ! Ce n'est pas du tout la même chose ! Mais vous pouvez « rater » une projection électroacoustique comme vous pouvez « rater » une exécution au piano. Et les technologies du son se développent et se complexifient sans cesse.

La mémoire auditive joue également. Quand vous mémorisez parfaitement toutes les métamorphoses de la trame acoustique, vous pouvez bien mieux *anticiper*, suivre, arriver aux meilleurs niveaux au moment exact, et en fonction de la résonance propre du lieu, de la densité du public, de l'installation, etc... Le problème s'élargit si vous avez un ou plusieurs solistes à suivre et synchroniser. Il n'y a pas deux salles qui sonnent exactement pareil, et les installations de hauts-parleurs et amplificateurs peuvent varier du meilleur au pire ! ... Il faut piloter tout cela et gérer au mieux en fonction d'une œuvre que l'on doit connaître absolument par cœur. C'est fondamental pour une bonne projection. Et la mémoire en électroacoustique (surtout dans le type de complexité sonore qui a généralement ma faveur) n'est pas une mémoire de « notes », comme lorsque j'étais pianiste ! C'est une mémoire de « corps acoustiques », de « trames », de « textures » et « d'enchaînements de textures », de « galaxies de corps acoustiques », etc. Certains solistes instrumentistes ou vocalistes ont beaucoup de mal à mémoriser ce genre de textures, habitués qu'ils sont à mémoriser des notes de musiques, et non des formes acoustiques complexes. Dans ce cas, je suis obligé de leur mettre sous les yeux non seulement une partition, mais des compteurs chronométriques que je pilote pour eux, à distance, depuis la console ; sans quoi ils se perdent. Même des musiciens très expérimentés se perdent.

A : *Pourquoi pas des « click-tracks » ?*

JCE : Si les interprètes sont à une place fixe et n'ont pas besoin de bouger, les compteurs visuels leur permettent de conserver l'intégralité de leurs capacités auditives, et donc de mieux se concentrer sur leur exécution.

\*

A : *Parlez-nous des publics de « Gaku-no-Michi », de leurs réactions, de la manière dont une œuvre de cette catégorie peut être reçue. J'ai beaucoup de mal à croire que des publics puissent rester à écouter quelque chose de cette nature pour des durées aussi excessives. Quatre heures non-stop, c'est beaucoup !*

JCE : Ce sont les organisateurs et la profession musicale établie qui font le plus obstacle ! Beaucoup plus que les publics ! Les publics (notamment les jeunes publics) marchent très bien. Évidemment, il faut que les conditions de présentation, d'annonce, et d'accueil du concert soient correctement conçues et réalisées. Que le lieu et la technique soient bons et appropriés. Ces critères qualitatifs sont les mêmes que pour toute autre manifestation artistique ... Il faut aussi que les gens soient informés de ce qu'ils vont venir entendre. Il faut créer les conditions d'une sorte d'adhésion anticipée. Certains organisateurs m'ont dit : « *Pour qui vous prenez-vous ? Comment osez-vous exiger du public qu'il vous accorde une telle durée de son temps ?* ».

Il se trouve que les publics les plus variés et les plus inattendus m'ont prouvé que cela est possible, et sans aucune contrainte psychologique ou idéologique. Des auteurs de théâtre ont eu des ambitions similaires : on ne leur a fait aucun reproche. Des cinéastes sont allés jusqu'à des durées de même nature, et même plus longues : on ne leur a fait aucun reproche. Alors ?

C'est une fois de plus le problème des conventions de la vie musicale, qui veut à toute force rester dans le cadre des habitudes héritées. S'il y a durée étendue, on veut alors la justifier par un spectacle ou une dramaturgie *visible*. Mais que le *son* soit le centre d'une forme de dramaturgie sans visuel, d'une expérience de la durée qui prend toute sa place au cœur d'une longue soirée en refusant les programmations habituelles à numéro : et voilà que le monde de la musique perd ses repères, critique, proteste, pense que cela n'est pas pour lui, déclare qu'il y a « provocation » ! ...

Et pourtant ... J'ai souvenir de la création de « Yo-In », au festival « Sigma » de Bordeaux, en 1980. C'est une œuvre aussi étendue que « Gaku-no-Michi » (3h.40' en moyenne) mais avec un percussionniste soliste, un matériel de percussion spectaculaire, des éclairages assez développés, en plus d'une électroacoustique constante et très soutenue. Vers minuit, après la création, je me suis adressé au public, qui ne partait pas : « *Pour ceux qui veulent rester, je peux leur faire entendre volontiers l'intégrale de « Gaku-no-Michi », dont la durée est à peu près égale à celle de « Yo-In », et qui se terminera donc vers 4 heures du matin* ». Un large groupe a souhaité rester ... Au petit matin, à l'aube, l'audition terminée, nous avons engagé une conversation, qui a duré très longtemps. Il y avait là des gens de toutes provenances, jeunes et âgés. Ils avaient traversé huit heures de musique, et m'ont affirmé que ce qu'ils venaient de vivre était une expérience unique, qui les avait élevés en conscience, et leur avait ouvert une nouvelle perception du temps et de la matière. Je n'invente rien. Cela s'est passé ainsi. Je constate. C'est tout.

\*

A : *Vous avez donné à « Gaku-no-Michi » le sous-titre : « film sans images, pour sons électroniques et concrets ». Que vouliez-vous signifier par cette allusion au cinéma ?*

JCE : Je voulais souligner une relation très directe. J'ai toujours beaucoup aimé le cinéma. Je suis imprégné par la construction et la dimension cinématographique d'une manière naturelle, parce que lorsque j'étais enfant on m'emmenait beaucoup plus souvent

au cinéma qu'au concert. Le cinéma était une culture populaire beaucoup plus facile d'accès pour nos vies et nos moyens. C'est une culture que j'aime. Et j'ai remarqué que les publics jeunes, qui acceptent sans discuter la dimension d'une œuvre comme « Gaku-no-Michi », sont des publics qui ont été formés par la dimension temporelle du cinéma.

À partir du moment où l'on travaille dans un studio pour le but de réaliser une œuvre finale « fixée » sur un support, on se rapproche tout naturellement de la situation du cinéma. La « projection sonore » finale du concert se rapproche de la « projection » du film en salle, même si la première est plus *intervenante* - par les actions produites en direct - que ne l'est la seconde. Les opérations fondamentales de *montages* et *mixages* réalisées en studio rapprochent aussi ces techniques.

Mais c'est surtout au niveau de l'architecture générale et des proportions que je sens une relation entre une œuvre comme « Gaku-no-Michi » et la dimension temporelle cinématographique. Les « moments » qui s'étalent et s'enchaînent, comme autant de pages fortement individualisées, sont un peu l'équivalent des « scènes » d'un long film, et participent d'une architecture dramaturgique de même *tempo*, de nature semblable. J'ai d'ailleurs le souvenir d'un article publié à la fin des années 70 dans la presse de Montréal, après le concert de « Shânti », dont le titre était : « Shânti : le cinéma de l'oreille ». Dans le cas de « Gaku-no-Michi », la relation était encore plus évidente : d'où le sous-titre que j'ai choisi.

*A : Mais pourriez-vous envisager (au-delà de cette absence d'images légitimée par vos choix) des interventions visuelles sur cette œuvre, réalisées à partir de cette œuvre et conçues spécifiquement pour elle ?*

JCE : C'est possible, bien que cela risque d'altérer considérablement sa perception. Je l'avais envisagé, il y a longtemps, pour le concert de Tokyo. J'avais même discuté avec Uenami d'un éventuel contact avec des artistes d'Ikebana (4), mais venant d'une école créative, capables de construire non seulement un bouquet sur scène, mais aussi d'aller plus loin et de construire quantités « d'objets d'art » sur scène, lentement, devant le public, comme une sorte de rituel – des objets parfois allusifs à ce que l'on entend dans les sons. Par exemple, il y a un « Shishiyôdoshi » (5) à la fin de la partie III (« Banbutsu-no-Ryûdo »). Et je voulais mettre un vrai « Shishiyôdoshi » sur scène. Mais j'avais rapidement abandonné cette piste. Parce que la relation à la construction sonore était trop fragile, et risquait de détruire la perception de l'œuvre, plutôt que de lui apporter une dimension supplémentaire. C'est un peu le problème de la chorégraphie faite sur une œuvre musicale existante, et qui possède déjà toute son autonomie sonore, et sa personnalité. Comment *légitimer* cet ajout supplémentaire ? Peu de chorégraphes y parviennent.

*A : Vous préférez rester dans cette dimension spécifique du « non-regard », telle que vous la décrivez dans votre texte de 2001 ? (6)*

JCE : Je crois que c'est beaucoup plus fort ainsi. Pour adapter quelque chose de visuel qui soit véritablement significatif, il m'aurait fallu pouvoir disposer d'une technologie image et lumière de très haut niveau, capable d'être aussi complexe et aboutie que la technologie son qui avait fait naître l'œuvre.

En fait, on ne pourrait arriver à une véritable équivalence des deux pôles (visuel-auditif) que par l'intermédiaire du studio vidéo, et la projection synchronisée d'un travail visuel « fixé » *aussi élaboré* que le travail sonore. Et je ne suis pas certain que le résultat serait valable, car il y aurait alors de hauts risques de redondances !

Ce problème est très difficile. Il faudrait le génie d'un Bob Wilson ou d'un metteur en scène capable de concevoir des types de spectacles dans lesquels l'action visuelle n'est pas

continue : des moments d'interruption ou d'immobilisation de l'action visuelle pour retourner au noir et réintégrer toute la plénitude de la dimension sonore pure.

C'est justement cela que j'ai développé, juste après « Gaku-no-Michi », dans mon œuvre « Yo-In ». Ou encore, un peu plus tard, dans « Nimîlana-Unmîlana », troisième grande partie de « Anâhata ». Dans ce cas, les interventions des solistes choisis se font de manière *intermittente*. Elles sont *insérées* dans une trame électroacoustique continue, de même nature que celle de « Gaku-no-Michi ». Et leurs interventions sont musicalement justifiées, car tout le matériel sonore, dès l'origine de l'œuvre, est obtenu depuis un très vaste échantillonnage, effectué sur leurs instruments *avant* d'engager le processus créateur de l'œuvre, donc depuis sa source.

\*

A : A Tokyo, en 1979, qu'elle avait été la réaction du public Japonais devant « Gaku-no-Michi » ? Cette œuvre était-elle perçue par le public du Japon comme une œuvre « Japonaise », ou comme une œuvre étrangère ?

JCE : Cette œuvre avait été très bien reçue. Une audition très concentrée, très attentive, d'un public assez large. Étonné aussi, intrigué. Car je vous l'ai déjà dit : la culture électroacoustique était très inhabituelle au Japon. Et aujourd'hui encore, lorsqu'il s'agit de musique dite sérieuse. « Gaku-no-Michi » avait été reçu tout naturellement comme l'œuvre d'un compositeur qui possède son identité, sa manière d'être. Un *individu*. Peu importe qu'il soit Japonais ou étranger. Il faut reconnaître que les conditions de présentation de ce concert étaient professionnelles : dans une bonne salle de concert, en plein cœur de Shibuya, avec le public du festival « Music Today » organisé régulièrement par Takemitsu, et la technique de NHK. Un « marathon-concert » avait été planifié (après-midi et soirée), avec une exécution de « Equivalences », une conférence, une audition de « Faisceaux-Diffractions »... avant « Gaku-no-Michi ».

Mais de ce concert, le souvenir qui m'a le plus marqué s'est produit vers la fin de « Gaku-no-Michi », pendant la partie terminale, juste avant le son de prolongation : c'est-à-dire la partie qui évoque le drame d'Hiroshima. Cette partie se termine par une superposition progressive de couches modulées autour de l'Hymne National Japonais (« Kimigayo »), très ralenti, transposé aux octaves graves, et qui prend de ce fait une couleur sombre, dramatique, oppressante. Le public était visiblement tendu, très silencieux, immobile.

À ce moment, deux femmes Japonaises sont venues s'agenouiller près de la console, en silence. J'étais très troublé car j'ai vu qu'elles pleuraient. L'émotion retenue était très forte. C'était bouleversant pour moi ! Bien que concentré sur la projection sonore, j'étais touché au plus profond. J'avais presque envie de leur présenter des excuses et de leur dire : « *Je n'ai pas voulu cela ! Je n'ai pas voulu vous troubler à ce point. Je n'ai pas voulu réveiller, à un tel degré, vos anciennes douleurs* ». Que faire ? Cette œuvre est ainsi. Je l'avais conçue et faite comme cela. C'était une époque où nous, Occidentaux, avions encore ce qu'un ami japonais m'avait décrit comme étant le « complexe d'Hiroshima » des Occidentaux.

Peu après ce passage, je suis arrivé au « son de prolongation », dans sa plénitude très contemplative. J'ai fermé les yeux en écoutant intensément. Au bout d'un long moment, j'ai rouvert les yeux ... J'ai vu alors ces deux femmes en kimono se lever lentement, se tourner vers moi, m'adresser un calme sourire en s'inclinant légèrement, pour bien me faire comprendre que c'était un signe de respect et de remerciement. Je n'ai jamais pu

oublier cette scène ! Elle me revient souvent à l'esprit, à chaque concert de « Gaku-no-Michi », à ce moment précis.

*A : Donc, vous apportez la preuve que la musique moderne la plus avancée et l'émotion la plus forte peuvent encore, dans certains cas, se rencontrer.*

JCE : Il y a une énorme quantité d'émotions humaines, et toute une échelle de graduation qui va de l'émotion la plus directe de ce type, jusqu'aux émotions esthétiques les plus raffinées, les plus secrètes, les plus cachées. L'artiste doit s'efforcer de parcourir toute cette échelle. Mais il est vrai que l'œuvre d'art n'a pas de sens si elle ne touche pas l'individu, dans sa sensibilité, par des voies qui peuvent être multiples.

*A : Mais pourquoi ce geste musical qui termine « Gaku-no-Michi », et comment vous est venue cette idée ?*

JCE : En 1978, à la fin de l'été, j'étais arrivé au bout de tout ce processus de composition qui s'était étalé, à différentes périodes, sur presque deux ans. Des milliers de sons avaient été produits, travaillés, transformés, utilisés ou repoussés, assemblés, modulés et re-modulés, mixés, etc. J'avais besoin d'un geste fort, un peu conclusif, dramatique. Car cette dernière partie était devenue la partie évoquant le drame d'Hiroshima, et il m'était impossible de quitter cette grande forme sans accomplir un geste souligné.

Habituellement, je quittais le studio vers 9 heures du soir. Pour cette dernière période, je vivais à l'hôtel et prenais un rapide dîner avant de rentrer travailler dans ma chambre, pour préparer toute la journée de studio du lendemain. Je restais penché sur mes cahiers jusqu'à une heure très avancée de la nuit. Je griffonnais des idées de nouveaux circuits à rechercher. Je repérais des matériaux non encore employés qui pouvaient être développés ou associés et inter-modulés. Toute cette réflexion quotidienne et nocturne sur le travail en cours me permettait d'arriver au studio le lendemain avec de nombreux projets en tête, de rassembler mes forces, afin d'utiliser au maximum le temps de travail. Pour créer un peu d'ambiance dans ma chambre, j'avais pour habitude de laisser fonctionner la télévision. Certains programmes, comme ceux de NHK, se terminaient par l'hymne national ... Ce soir-là, l'hymne japonais m'a particulièrement frappé. C'est une mélodie simple, à la fois pentatonique et tonale, presque banale, mais touchante et très efficace. Comme assez souvent avec les hymnes nationaux, le « Kimigayo » possède une certaine majesté.

Dans le cas qui nous occupe, j'étais à la recherche d'un geste fort, à contenu dramatique, et qui fasse contraste avec toute la grande architecture qui précède, sans heurter cette architecture, sans la détruire. Un « contraste » qui devait en fait arriver comme un aboutissement. Et cet hymne m'est apparu brusquement comme étant cet « objet de sons » que je cherchais en vain partout ailleurs.

*A : Vous êtes en train d'essayer de me justifier l'emploi et le pouvoir d'un type de musique dont vous avez pourtant dénoncé par ailleurs les contenus et les fonctions, notamment dans votre texte sur la suppression des applaudissements au concert (7).*

JCE : Il est vrai que j'ai souligné l'existence de musiques *d'embrigadement* idéologique, et de *manipulation* des masses. Je maintiens cette position. Mais justement : ces musiques existent, en dehors de moi, et leur *pouvoir* existe. Et si ce pouvoir existe, alors j'ai le droit d'exercer à mon tour un « pouvoir » sur ces musiques, afin de les détourner de leurs significations premières, en les transformant. Or ce n'est pas cette mélodie par elle-même qui crée l'émotion : c'est sa relation avec des symboles sociaux.

Cela rejoint les analyses données par Gilbert Rouget dans « La musique et la transe » (8). Ce n'est pas telle musique rituelle, avec tels contours mélodiques, tels rythmes, telles



articulations, qui *créent* la situation d'envoûtement ou de magie, de rituel ou de possession. C'est le lien culturel entre ce fragment de musique, élaboré, identifiable, et le rituel qui s'y rattache. Si je transforme auditivement, de manière frappante, cette « identité acoustique » et culturelle, je vais modifier le lien habituel qui l'unit à son symbole. Je vais modifier la connotation du rituel. Je vais *remodeler* son pouvoir.

A : *Malgré cela, vous employez tout de même cette musique en jouant sur sa dimension sociale et culturelle, ou « culturelle », on pourrait presque dire dans ce cas ...*

JCE : ... Mais pour le but de la transcender ! Et de la rediriger vers autre chose. Je ne l'utilise pas en direct, crûment, pour la faire fonctionner suivant *son critère habituel*. Par la transformation acoustique que je lui impose, je la place dans un autre contexte, dans une contradiction de signification. Cet hymne, qui est louange à l'empereur, à la nation, devient musique funèbre. C'est tout autre chose. Et cela s'intègre dans toute la démarche de « Gaku-no-Michi », qui utilise souvent une transformation des significations sonores : des discours politiques agressifs transformés en cigales ; un chant « Kamikaze » transformé en chant de paix ; des sonnettes de métro transformées en trames continues comme des « shô's » ; etc.

A : *Cela veut dire qu'à la notion de « code rituel » situé hors musique mise en valeur par Gilbert Rouget, vous ajoutez à nouveau, et par-dessus, une dimension spécifiquement musicale ...*

JCE : ... Qui est elle-même *codée*. Dans ce cas-là, le premier « code » (louange, célébration, incarnation de la nation) est reconnu et instrumentalisé à travers un deuxième code, lui-même très établi (musique lente, sombre, funèbre) : d'où une rencontre contradictoire.

Mais j'en reviens à cette soirée ... Le lendemain, j'ai tout de suite demandé à l'ingénieur de me procurer une copie de l'enregistrement officiel du « Kimigayo » employé à NHK. Une fois sur le magnétophone, j'ai d'abord essayé différentes modulations, filtrages, transpositions superposées ... Tous les résultats me déplaisaient. J'ai alors repris le matériel tel quel, en essayant simplement un grand ralentissement. Je crois être allé jusqu'à deux octaves en dessous ... Et là, dès les premiers sons sortis des hauts parleurs, j'ai vu l'équipe s'immobiliser sur place ! Les expressions se sont figées ... Il se passait quelque chose. Il faut avouer que cet hymne ralenti possède une puissance inhabituelle. C'était bien là le geste que je recherchais.

Évidemment, par la suite, j'ai enrichi tout cela d'un développement ascendant, par paliers. J'ai ajouté le son vocal en glissé des Samourais qui se lamentent après la perte du combat. Je l'ai travaillé, épaissi. Puis j'ai ajouté quelques fragments de l'hymne : cassés, transposés, modulés, hachés, morcelés - comme des sortes de « lambeaux ». Un peu comme dans certains films où, pour symboliser la défaite d'une bataille, on nous montre des drapeaux déchirés, réduits à des morceaux d'étoffes. Tout cela s'accumule progressivement et se fond en une sorte de « chœur » lointain, une « rumeur » assez confuse ...

A : *Si je vous suis correctement, on arrive à une sorte de geste-cadentiel, une action sonore à caractère conclusif.*

JCE : C'est un peu cela, mais pas complètement. Car ce qui m'intéresse, à travers cette œuvre, est la transcendance. La « Voie » doit parvenir à signifier et *matérialiser acoustiquement l'au-delà des péripéties et des antagonismes* que représente tous le parcours de « Gaku-no-Michi ». Un parcours *déjà vécu* lorsque l'on arrive à ce moment de

la forme globale. Je ne peux donc pas arrêter l'œuvre sur cette couleur noire et rouge sombre, encore trop participante d'une dramaturgie sonore.

C'est pourquoi le dernier son de l'hymne ralenti va se perdre dans un son d'une toute autre nature, d'une couleur plus claire, d'un caractère acoustique très contemplatif. Les fréquences (approximativement une septième majeure non tempérée) permettent un enchaînement très naturel et presque de continuité mélodique, d'un univers à l'autre. Mais, grâce au changement de timbre et de caractère acoustique, on change complètement d'univers en quelques secondes, et sans aucune brutalité. Le monde du dramatique et de la douleur fait place au monde du contemplatif, de la lumière tamisée, irréaliste, de l'apaisement total, de la fixité orientée vers l'infini. De la fin de « Kaisei » au début de « Han », la transition est sans heurt, en continuité, mais le changement de « lieu sonore » est total. C'est une technique très courante en cinéma.

A : *D'où vient le matériel de ce dernier son ?*

JCE : Il vient de très loin. Il vient de la première partie : « Tokyo », au début de « Gaku-no-Michi ». C'est un matériel concret d'origine très quotidienne. C'est le son d'une sonnette du métro. L'une de ces sonnettes employée au début de « Tokyo » pour fabriquer des accords, puis, plus tard, pour générer des constellations de points, et finalement pour produire la grande texture extrêmement dense qui prend place juste avant la fin de cette première partie.

Mais ici, cette sonnette, sélectionnée et isolée, a été systématiquement ralentie, de très nombreuses fois, pour essayer d'obtenir une couleur rare, atténuée, comme un corps acoustique très « pacifié ». À chaque nouvelle octave de transposition vers le grave, je filtrais soigneusement et de manière très radicale tout ce qui pouvait être en bas du spectre, en ne laissant passer que la partie supérieure du signal (devenue plus audible parce qu'elle descendue), et en renforçant sa dynamique à chaque nouvelle transposition. Progressivement, une région *normalement inaudible* du spectre complexe se révélait, apparaissait, de transposition en transposition, de filtrage en filtrage.

Croyez-moi, c'est une émotion très grande que de voir apparaître progressivement ces zones inconnues des spectres sonores de nos objets les plus ordinaires et quotidiens. C'est comme une révélation au microscope. Couche par couche, étape par étape, on pénètre à l'intérieur de la matière : qu'il s'agisse d'une matière à toucher, à regarder, ou à entendre.

Dans ces cas-là, quand on a vraiment mis la main sur une parcelle de pierre précieuse, le technicien, les assistants qui sont là, présents - ces hommes qui travaillent tous les jours dans des studios - se rendent compte immédiatement qu'ils assistent à un miracle inattendu ! Ils deviennent alors très attentifs. Silencieux. Ce qui, pour moi, a valeur de test. Et même si ce miracle peut être prévu, recherché, probable, il est toujours un peu inespéré. Car il suffit de peu de choses dans l'objet d'origine, dans le paramétrage des circuits, pour que ce miracle ne se produise pas.

A : *Mais cela est le résultat du hasard. Un hasard que vous avez peut-être cherché, guidé, sollicité, mais qui est tout de même une recherche uniquement pragmatique. Ce n'est pas reproductible. C'est le fruit d'opérations accumulées.*

JCE : Mais qu'est-ce que la recherche ?... Sinon de se frayer un chemin au milieu de ces myriades de « hasards » qui ont progressivement constitué l'univers, les galaxies, les étoiles, les planètes, les matières, nos corps ? Et ce *hasard* ne serait pas reproductible ? Mais qu'est-ce que je fais, à chaque concert de « Gaku-no-Michi », sinon *re-produire*, pour des centaines d'auditeurs, ce miracle qui s'est *produit*, un jour, pendant mon travail, à NHK ? Ces sons ont été fixés sur des mémoires. Ils sont désormais reproductibles en toute circonstance. Et si, à l'époque, les mémoires-bandes m'autorisaient une espérance de

conservation correcte de ces signaux sonores sur environ 50 ans, aujourd'hui on m'en offre le double sur un banal CD-R, et demain une conservation encore plus longue et performante me sera possible. En fait, je peux « fixer » désormais pour l'éternité les miracles acoustiques que mon travail peut éventuellement produire - parfois avec un peu de chance, mais aussi avec de la méthode.

A : *Mais ce son terminal de « Gaku-no-Michi », par exemple, vous ne pourriez pas le re-générer, aujourd'hui, à NHK ? Pourriez-vous ?*

JCE : Je pourrais retrouver quelque chose de très approchant, en me reportant à la démarche suivie telle que je l'ai consignée dans mon cahier quotidien de travail au studio. En retrouvant l'emploi des mêmes machines, exactement. En recréant les circuits. Et en repartant évidemment du même matériau, donc de la même sonnette ... Pourquoi et comment croyez-vous qu'aujourd'hui, tant de compagnies commerciales s'efforcent de reproduire de manières *virtuelles*, sur informatique, des modèles de synthétiseurs célèbres des années 80 ?

Mais ce qu'il faut bien comprendre, c'est que je n'ai pas exploité la millième partie de ce qui était possible, ce jour-là, à NHK, dans ce studio, avec ce circuit. Si nous étions doués d'une durée de vie surnaturelle, je n'aurais pas hésité à me lancer dans une investigation des possibilités de ces mêmes opérations successives sur des centaines d'autres matériaux ! Je pouvais encore générer des milliers de sons qui auraient peut-être été de la même « famille » acoustique. D'autres trésors - une infinitude de trésors ! - sont restés inconnus, que je pouvais révéler encore et encore, comme dans une mine inépuisable. Je suis parti comme un voleur, ou un orpailleur, emportant ces quelques pépites d'or. Mais il en restait encore des milliards d'autres à extraire, à générer, à révéler, à découvrir ! ...

\*

A : *D'après ce que vous nous avez expliqué, vous pratiquez donc une notation dans votre travail de studio.*

JCE : Pour « Gaku-no-Michi », j'ai utilisé 9 cahiers de formats variés, plus des feuilles volantes, totalisant plus de 1.500 pages [voir *détails pages 87-88*]. Ils contiennent : 1) le journal quotidien des opérations ; 2) les schémas de tous les circuits utilisés, et le détail des prises réalisées, avec un état aussi exact que possible de tous les paramètres (boutons, etc.), y compris des mesures en voltages, pratiquées à ma demande sur les sorties d'oscillateurs après chaque prise ; 3) tous les plans de pré-mixages composés, de mixages variés, et de grands mixages terminaux, écrits sur du papier Japonais que je trouvais à Tokyo et qui se présente en larges feuilles rectangulaires. Ces plans (très « esquissés » comme des brouillons) utilisent des graphismes approximatifs, des courbes de toutes sortes, qui indiquent essentiellement des entrées et sorties de matériaux, donc des courbes d'intensités sur des potentiomètres. Avec des repères sur les noms des matériaux ; les magnétophones sur lesquels ils sont placés ; des indications verbales et des notations sur le « chronos » par rapport à un compteur-minuteur que je plaçais bien en vue.

A : *Ce n'est donc pas une « partition » au sens véritable du terme.*

JCE : Mais qu'est-ce qu'une *partition* dans une situation technologique de cette nature, fort peu standardisée, et très marquée par le retour vers une culture orale ? Car les

nouvelles technologies renforcent l'oralité fondamentale de la communication sonore. L'électroacoustique, qu'est-ce que c'est, en composition ? C'est une oreille qui entend, des mains qui font, et une tête qui sélectionne. Et la partition « classique », pour orchestre symphonique, est-elle si exemplaire et absolue ? Quand on écrit de la même manière une cellule mélodique pour harpe et une cellule mélodique pour hautbois, avec exactement les mêmes signes de notes et de durées : croyez-vous que cela à un sens véritable du point de vue acoustique ?

Il faut cesser une fois pour toutes de rendre *universel* ce qui n'a été que le fruit de quelques siècles d'histoire de la musique occidentale ! Les innombrables civilisations musicales qui ont existé et existent encore sur notre planète ont créé mille et une façon de mémoriser la musique pour pouvoir la reproduire. Le cycle : *mémorisation* et *reproduction* a toujours existé. Ce n'est pas Adorno qui l'a inventé. Car une partition, c'est bien cela : *mémoriser* une musique suivant des codes qui peuvent être très variés, de façon à pouvoir *reproduire* cette musique plus tard, avec plus ou moins de fidélité et d'exactitude. La partition est donc très exactement une des nombreuses formes de ce « temps différé » dont on parle si souvent (et trop souvent sans savoir) au sujet de l'électroacoustique.

*A : Mais le compositeur classique était maître du domaine de l'écriture musicale jusqu'à un point d'abstraction que l'électroacoustique, et sa relation directe au concret de l'auditif, semble incapable d'atteindre. Même sourd, Beethoven a continué à écrire des chefs d'œuvres ! ...*

JCE : ... Et à développer même ces chefs d'œuvres encore plus loin qu'il n'était jamais allé ! Mais il s'agit d'un *moment* d'une civilisation donnée. Un moment d'équilibre et d'accomplissement élevé à l'intérieur d'une culture. Ce que Beethoven écrit, même étant sourd, il peut le faire parce qu'il s'appuie sur une quantité de codes et de mécanismes éprouvés avant lui, avec lesquels il a grandi, par lesquels il a été formé, à travers lesquels il a exercé son métier une partie de sa vie. Lorsqu'il écrit un « la » sur un violon, un « do # » sur une trompette, il *sait* comment cela va sonner.

Dans les domaines actuels de la musique électronique (analogique ou informatique) aucun compositeur ne pourra jamais se permettre d'être sourd et de continuer à composer ! Pour un compositeur travaillant aujourd'hui en studio, ou sur son ordinateur portable (et quels que soient les logiciels qu'il utilise), devenir sourd en étant frappé par le sort comme Beethoven : c'est la retraite obligatoire !

\*

*A : Ce face à face entre la notation musicale traditionnelle établie depuis quelques siècles en Occident, et l'oralité naturelle des nouvelles technologies électroacoustiques, m'amène à poser le problème de la mémorisation et de la reproduction, qui est un problème de nature parallèle. La partition – comme vous venez de le dire –, c'est la fonction mémoire. La reproduction, c'est la fonction exécution.*

*Ceci me conduit à rouvrir le vieux débat qui oppose les tenants des « musiques fixées » (suivant une terminologie plus actuelle nommée dans le passé « musiques sur bandes »), aux tenants du processing « temps réel ». Dans un entretien publié sur le net, David Wessel évoque le fameux épisode de « l'interdiction » par Boulez, à l'Ircam, au début des années 80, de toute œuvre mémorisée, ou en temps différé (9). Le même problème est évoqué dans le livre bien connu de Georgina Born (10) : livre considéré en France comme scandaleux...*

JCE : ... Et que nous ne lirons pas de sitôt dans la langue de Molière.

*A : Ces prises de position radicales excluant systématiquement toutes les « musiques en temps différé » (bandes ou autres) ont-elles été justifiées ?*

JCE : Elles ont été et demeurent complètement absurdes ! Mais vouloir trouver des raisons spécifiquement musicales à ce type de « Fatwa » relève de l'aveuglement politique, ou d'une grande naïveté !

La raison était exclusivement stratégique. Mettre en place, à différents niveaux, des *verrous*, destinés à bâillonner un certain nombre de démarches, d'idées, de réalisations, d'œuvres, d'accomplissements, et de gens. Destinés aussi à éliminer une partie de l'histoire contemporaine, qui a produit dans ces directions des œuvres et réalisations significatives, qu'il fallait réduire au silence. C'est la seule volonté d'hégémonie qui est derrière cette décision : absolument rien d'autre ! Les jeunes d'aujourd'hui, qui s'intéressent réellement à l'électronique et pratiquent le son au quotidien, ont déjà renvoyé toutes ces interdictions dans les fameuses « poubelles » de l'histoire !

*A : Mais ces éliminations, ces « fatwa-s », n'ont-elles pas contribué, malgré tout, à dégager d'autres terrains, notamment celui des synthèses et actions en temps réel ?*

JCE : C'est un faux problème, qui a engendré les pires confusions. Ce problème a été posé arbitrairement par un homme qui est devenu avant tout un grand chef d'orchestre, et qui imposait déjà cette orientation dès l'époque de nos études directes avec lui, dans sa classe de composition, à l'Académie de Musique de Bâle. Une classe passionnante sous de nombreux aspects, et dont j'ai gardé le plus grand souvenir. Mais qui était marquée par cette « fermeture » envers des idées qui ont fait leur chemin par la suite. Il y avait là l'origine d'une contradiction très forte, car devenir un grand chef d'orchestre est certainement admirable, mais ce n'est pas une « Voie » pour les musiques électroniques.

Tout cela, aujourd'hui, est complètement dépassé. Les synthèses en temps réel (qui se développent sans cesse) se confondent de plus en plus avec l'échantillonnage - notamment le streaming, qui est l'héritier direct du play-back sur « bandes ». Et les frontières entre ces deux domaines ne sont plus du tout rigides. Si je vous fais entendre « Gaku-no-Michi » en streaming depuis un ordinateur, en y ajoutant même quelques plug-ins et sons de synthèses « improvisés », ou si je le fais depuis les bandes d'origine, sans rien y ajouter, entendrez-vous seulement la différence ? Oserez-vous me dire que ce n'est pas la même musique ?

Quant à la « modulation en direct » de sources extérieures instrumentales, elle a montré ses limites, malgré quelques réussites très rares. Modulez un vibraphone, vous aurez toujours un vibraphone. Modulez un violon, vous aurez toujours un violon.

Aujourd'hui, toutes sortes de dispositifs de mémoires entrent partout en jeu. Qu'il s'agisse de disques durs, cassettes numériques, mémoires informatiques, séquenceurs audio-midi, échantillonneurs, mémoires-flash, etc... Tous ces dispositifs sont des formes de fixations de quelque chose. Et pas seulement d'audio ! Si votre ordinateur portable n'avait pas de mémoire, il ne pourrait pas stocker les logiciels capables de le faire fonctionner. Toute synthèse en temps réel suppose une fixation préalable de logiciels et de patches capables de la produire. Ce qui était hier mémoire sur bandes est devenu aujourd'hui mémoires multiples. Si, lorsque nous étions enfants, nos têtes n'avaient pas mémorisé, dans une partie de nos neurones, les signes et articulations du langage, leurs significations, leurs codes et règles, leurs musculations variées pour la phonation, etc ... nous serions totalement incapable de nous parler aujourd'hui l'un en face de l'autre, et cet entretien n'aurait pas lieu.

*A : Oui, mais ces articulations variées se réalisent en temps réel.*

JCE : En temps réel, oui, mais d'une manière limitative. Il y a obligatoirement, au préalable, un acquis « fixé » quelque part ! Et grâce à quoi ? Grâce à des dispositifs très sophistiqués de mémoires. Le langage est fixé dans votre mémoire. Par exemple, et dans les cas extrêmes : une personne profondément atteinte par la maladie d'Alzheimer ne vous parlera plus ! Avec un Alzheimer avancé : finie la *synthèse vocale en temps réel*. Par manque de mémoire. Par manque de « structures fixées ». Que ce soit par manque de « sons fixés » (échantillons enregistrés), ou par manque de structures capables de les produire (synthèse) : cela revient finalement exactement au même ! Supprimez les « structures fixées » du langage (y compris les images acoustiques mentales mémorisées) et vous n'aurez plus aucune articulation « temps réel » du langage.

La mémoire et ses dispositifs innombrables est présente, sous de multiples formes, partout dans l'univers ! La matière elle-même est constituée de toutes sortes de forces qui sont autant de couches de mémoires virtuelles, dont parfois nous ne connaissons pas encore vraiment les origines et les modes de fonctionnements. Sans mémoires, sans dispositifs de fixations (et donc de reproductions ultérieures), il n'y aurait tout simplement pas d'univers, pas de matière, et nous n'existerions pas. Les atomes, les cellules, les codes génétiques, la reproduction animale et humaine : tout n'est qu'une longue chaîne de mémorisations et de reproductions. La « flèche du temps » elle-même n'existerait pas sans les capacités de mémoires et de fixations. Car pour exister, elle a besoin de la matière. Et sans dispositifs de mémorisations, il n'y a pas de matière. Seules les couches de mémoires, emboîtées les unes dans les autres à de multiples niveaux, permettent à l'univers d'être ce qu'il est, matière-temps, et de ne pas être vide.

A : *Si je vous comprends correctement : l'antagonisme temps différé – temps réel serait un faux problème ?*

JCE : Ce dualisme existe, mais l'erreur est d'en avoir fait un *antagonisme*. Dans la réalité concrète de la pratique, c'est au contraire une *complémentarité*. Toute mémoire, quel que soit son principe technique de réalisation (y compris nos neurones) implique toujours deux termes : une capacité de « fixation » et une capacité de « restitution ». Comme l'étaient hier les bandes magnétiques ! Mon œuvre « Gaku-no-Michi » est fixée dans un type de mémoire et peut être restituée à partir de cette mémoire. Admettons qu'à l'époque, le pôle « mémoire » était beaucoup plus puissamment représenté que le pôle « restitution ». Je vous rappelle cependant tout ce que nous venons de débattre au sujet de la projection sonore, qui reste un problème actuel et vivant de restitution du fixé.

C'est pourquoi la polémique contre les techniques en temps différé, qui dure depuis plusieurs décennies, est absurde. Tous ces pseudos-conflits *pour* ou *contre* les « musiques fixées » sont totalement insensés, car les vrais problèmes de l'électronique musicale ne sont absolument pas situés à ce niveau. Aujourd'hui : *temps différé* ou *temps réel* sont les deux faces d'une seule et même réalité. Ces deux forces s'entrecroisent totalement l'une dans l'autre, au point souvent de se confondre.

Les jeunes du monde entier, qui pratiquent l'informatique sur leurs ordinateurs portables, le savent très bien. Interrogez ces jeunes. Ceux qui emploient le PowerBook en direct. Ils se moquent complètement de ces vieilles idées. Ils sont un peu les héritiers du « live électronique ». Ils travaillent en temps réel, mais emploient des masses d'éléments préfabriqués et mémorisés. Beaucoup d'entre eux veulent retourner au concret, après ces années-purgatoires de la synthèse informatique en temps réel. Parce qu'ils ont transcendé cette contradiction, au point de l'oublier totalement. Ils savent très bien que leur PowerBook ne fonctionnerait pas s'il n'y avait pas de puissantes mémoires installées à l'intérieur. Ils ne font aucune différence, discrimination, ou hiérarchie, entre un son produit par échantillonnage (donc mémorisé, « fixé », sous un format ou un autre), et un son

produit directement par telle ou telle forme de synthèse (additive, FM, granulaire), ou encore, modulé par tel ou tel circuit, plug-in, etc... Pour eux il n'y a pas de frontières entre « l'échantillonnage » et la « synthèse en temps réel ». Ils mélangent les deux dans leurs circuits. Ils font avec l'ordinateur exactement ce qu'avait fait Stockhausen dans le studio, il y a bientôt un demi-siècle, avec « Gesang der Jünglinge » : unifier les deux approches ennemies (matériau *concret* ou électronique *abstraite*) en les transcendant par une synthèse complète au niveau pratique. Encore une fois : la liberté face aux dogmes ! *l'Unification* supérieure et complexe des possibilités, face à la *fragmentation* étroite des idées.

\*

A : *Revenons à « Gaku-no-Michi ». Avez-vous d'autres souvenirs de concerts avec cette œuvre, ayant apporté une résonance particulière dans votre expérience et votre démarche ?*

JCE : Beaucoup ! Chaque concert évoque des souvenirs, parfois agréables, parfois pénibles.

A : *Restons sur les souvenirs agréables ! L'œuvre ayant été entièrement produite au Japon, n'y a-t-il pas eu d'autre audition au Japon que le concert de Tokyo dont vous avez déjà parlé ?*

JCE : Oui. J'ai gardé un souvenir très particulier du concert organisé à Kyoto, il y a longtemps, avec le patronage de l'Institut Franco-Japonais du Kansai.

Une amie Japonaise appartenait à un groupe de travail « Zen » de Kyoto. Au concert, les membres de ce groupe s'étaient installés au premier rang, face à ma console, assis au sol, yeux fermés, soutenant pendant quatre heures une position de méditation impeccable. J'avais pensé : « *Quel auditoire de choix ! Quelle concentration !* ».

Un rendez-vous de discussion sur « Gaku-no-Michi » avait été fixé pour le lendemain, dans leur temple. En fin de séance, après différents débats et sujets, la discussion s'était engagée : « *Nous avons eu l'impression d'être dans la cabine d'un vaisseau spatial. C'était très impressionnant. Mais pour ce qui est de la méditation, cette musique ne nous aide pas du tout. Au contraire, elle nous dérange ! Nous ne pouvons pas méditer avec, car elle est beaucoup trop présente. Pas seulement par la force. Mais aussi par la densité, l'action, la tension qu'elle génère. On est OBLIGÉ DE L'ÉCOUTER, au lieu de méditer !* ».

J'essayai de leur faire comprendre que ceci était pour moi, compositeur, le meilleur des compliments possibles ! « *Si je vous force à écouter, alors, cela veut dire que j'ai bien travaillé !* ». Ils avaient l'air décontenancés par cette remarque. J'insistai : « *C'est la musique elle-même qui est la méditation. Les sons que vous entendez constituent ce qui médite. Je ne vous invite pas à laisser aller votre esprit vagabonder. C'est moi qui vous propose un chemin, à travers les sons et leurs assemblages. Un chemin qui est comme une parole : une autre forme de parole. Il faut écouter cette parole* ». Ils étaient de plus en plus décontenancés ! « *Pour nous* », disaient-ils, « *une musique de méditation doit être constituée d'un très léger son - une flûte, un filet d'eau à peine sonore - afin de nous calmer et de ne pas nous perturber* ». Le malentendu était total ! Sans issue possible !

Finalement, c'est une femme Américaine, membre de leur groupe, qui vint à mon secours, et fit ce commentaire que je trouve très intéressant : « *Avant d'étudier ici le Zen, j'ai passé plusieurs années en Turquie à travailler la méditation Soufie, que j'ai pratiquée. C'est une approche totalement différente, qui n'a rien à voir avec le Zen. La durée, le*

*temps, la dynamique générale sont plus proches de ce que l'on peut trouver également en Inde. C'est l'immersion dans un flux continu et infini. C'est une ascension très progressive et illimitée de toutes les forces. Le Zen, au contraire, est situé aux limites du silence, du non-événement, et surtout de l'instantanéité. J'ai ressenti dans votre œuvre un phénomène de la durée, du développement des forces acoustiques dans le temps, dont la flèche me semble beaucoup plus parente de ce que j'ai vécu avec le Soufisme ou avec l'Hindouisme ». Cette remarque m'était apparue comme extrêmement pertinente, car il est vrai que depuis mon œuvre « Kâmakalâ », j'ai été beaucoup plus influencé par la pensée philosophique Indienne que par la pensée Japonaise.*

*A : Pourriez-vous me citer une remarque, après un concert de « Gaku-no-Michi », qui vous aurait frappé plus particulièrement ?*

JCE : Après le concert « off » festival d'Automne, à la salle Wagram, en 1979, à Paris. Un ami s'est approché (François Di Dio, fondateur des éditions du « Soleil Noir », lié à de nombreux artistes de la grande époque surréaliste) : « *C'est formidable ... Tu es un fou !* ». Dans son esprit, c'était le plus grand des compliments !

Curieusement, la même remarque m'a été faite par Benoît Thiebergien, directeur du 38<sup>e</sup> Rugissant de Grenoble, après le concert de 2001 réalisé dans la Grande Bibliothèque, à Grenoble : « *Tu es un vrai fou !* ». Et là encore, c'était dit dans le sens le plus amical.

*A : Vos amis veulent probablement dire par là que vous allez jusqu'au bout de vous-mêmes, sans aucun souci des risques, même si cela vous entraîne très loin !*

JCE : C'est probablement cela. Il faut reconnaître que dans un art comme la musique, cette attitude n'est pas très fréquente, parce que très difficile aux niveaux pratiques. Elle est plus fréquente dans les arts plastiques, ou chez certains littéraires. La musique, aujourd'hui, est encore prisonnière des conventions établies de sa production, qui sont souvent très « formatées ». La musique est un art très lourd, déterminé par la complexité de ses techniques, et la permanence sociale de ses institutions de références. Les modèles sont imposés. La pression sociale est très forte.

\*

*A : Un jeune auditeur asiatique (M. Li-Tien-Chen) qui a écouté récemment votre concert « Gaku-no-Michi » à Taipei, et se présente à vous comme une personne sans aucune préparation musicale, un simple « salesman » (il travaille quotidiennement dans une entreprise commerciale), vous a envoyé l'e-mail suivant : « ... J'ai eu tant d'émotions : exaltation, calme, gravité, expansion de la conscience, etc... Quelquefois, je faisais des confusions entre le son naturel et le son électronique. « Gaku-no-Michi » m'a réellement impressionné en profondeur. À cause de votre composition, je pense que vous êtes non seulement un musicien occidental, mais également un moine oriental atteignant la perfection du Tao ou du Zen [...] Après avoir écouté votre œuvre, j'ai une question sur la relation entre la musique et le monde. Les hommes créent-ils la musique pour émuler la Nature ? Où est-ce que nous utilisons notre musique pour expliquer la Nature ? ». Que lui avez-vous répondu ?*

JCE : C'est très difficile de répondre brièvement à une question *faussement simple* de ce genre ! La relation entre musique et nature est un vaste sujet. Mais avant de tenter ce qui ne sera qu'une « esquisse » de réponse, je vous invite d'abord à constater comment des gens



qui sont à l'autre bout du monde, et ne revendiquent aucunement d'appartenir aux élites culturelles des sociétés, sont capables d'avoir une sensibilité artistique élevée, d'être touchés par ces musiques, et de poser en termes très simples des questions très complexes. Cela prouve – une fois de plus - la force potentielle et la capacité de communication de cette musique, lorsqu'elle peut sortir des ghettos dans lesquels elle est encore trop souvent confinée.

Ce dont parle cet interlocuteur se réfère directement à ce que j'avais cherché pour structurer « Gaku-no-Michi » : cette dialectique incessante entre les matériaux concrets et les matériaux abstraits. En transformant par paliers progressifs et variés les multiples matériaux concrets en abstraits, et en essayant inversement de révéler et faire apparaître les potentialités concrètes d'un matériau abstrait, on arrive à ce jeu ambigu entre les différents niveaux de signification d'un signal « repérable » ou « non-repérable ». Il y a aussi tout un travail des matériaux en fonction de leurs capacités *dynamiques* ou *statiques* (au sens de l'agogique, du degré d'activité acoustique). Par exemple, la forme de la deuxième partie de « Gaku-no-Michi », « Fushiki-e » (11), comporte des « étapes de contemplation » soigneusement placées dans différents endroits du continuo. D'autres moments au contraire déclenchent de véritables éruptions d'activités sonores, comme toute la grande séquence finale de la première partie : « Tokyo ». C'est cela, le TAO des sons et de l'activité acoustique : c'est le sens du titre de l'œuvre. La médiation entre d'énormes contrastes situés aux extrêmes. Et le concert n'a de sens que pour essayer d'atteindre *ensemble, tous ensemble*, par le son, par l'élargissement des proportions et des champs d'activités acoustiques, des niveaux de conscience et de perception tout à fait élevés et peu habituels.

A : *C'est un idéal un peu religieux, non ?*

JCE : C'est un idéal esthétique, philosophique, sociologique, spirituel. C'est en fait l'idéal de tous les *artistes*, depuis que le monde est monde ! Mais j'admets volontiers que l'idéal artistique *contient* du religieux.

Quant à la Nature ... La musique « normale », celle qui se fait avec des notes, a été préservée pendant des siècles de toute mission de représentation de la nature - contrairement à l'histoire de la peinture. La musique était la création d'une *autre nature*. Par les jeux de l'abstraction, voire de la spéculation mathématique, on créait un monde en dehors de la nature, situé bien au-delà : donc le plus souvent tourné vers le ciel. Il en était ainsi pour la musique religieuse Chrétienne. Il en était ainsi également à la cour des Empereurs, en Chine. La musique était spéculation sur l'ordre du cosmos. L'ordre social, l'ordre politique, l'ordre humain, étaient reliés à l'harmonie du monde, à l'ordre de tout l'univers, ou du moins à l'univers tel qu'il apparaissait à l'espèce humaine à ces époques.

Curieusement, c'est au moment où l'histoire de la peinture s'est détachée de sa mission figurative, en devenant peinture abstraite (donc en rejoignant la sphère de la musique), que la musique au contraire, avec le son concret, s'est rapprochée de la nature au point de pouvoir la figurer, telle qu'elle, sur une fixation sonore.

Ma position d'artiste s'inscrit entre les deux, et doit s'étendre jusqu'à ces deux extrêmes. Je dois m'efforcer d'être capable d'aller jusqu'aux niveaux les plus directs de la nature : les « paysages-captés ». Absorber la nature ; devenir et être cette nature. Je dois également m'efforcer d'être capable de concevoir des musiques jusqu'aux niveaux les plus abstraits – organisations mathématiques sur les fréquences, l'harmonie, etc.

À travers l'art, on ne construit pas la Nature elle-même, mais on la recompose à travers notre regard, nos oreilles, notre façonnage mental, visuel, sonore.

C'est un peu ce que j'ai essayé d'exprimer dans mon œuvre « Yo-In », qui a suivi immédiatement la production de « Gaku-no-Michi ». Le deuxième « acte » de « Yo-In » évoque cette idée de l'homme qui *est* la Nature, et que l'on oppose arbitrairement à cette

nature par son travail et sa volonté de *domination sur* la Nature. J'ai dit dans un texte : « *Pourquoi pas le travail de l'homme avec la nature ?* ». C'est probablement vers cette sagesse que doit aller l'humanité. Mais cela ne sera possible que lorsque nous aurons une connaissance encore plus approfondie des forces de la nature. *Dominer* la Nature : certainement pas, à mon sens. Mais *connaître* la Nature de plus en plus profondément, afin de vivre avec, en la comprenant plus intensément : oui.

Au début, il y avait l'homme qui n'était pas coupé de la Nature, et qui pouvait au contraire s'immerger dans cette Nature qui est *lui-même*. Mais la Nature a développé en l'homme un esprit qui lui permet de « prendre conscience ». Le reflet dans la Nature devient comme un *miroir* : l'homme peut se voir dans la Nature. Et c'est là que l'*abstraction* commence. Si l'homme s'éloigne et monte vers les plus hauts degrés de l'abstraction, il va se détacher de cette nature, au point de croire qu'il est vraiment « autre chose » que la Nature. Il y a alors deux pôles qui se dégagent. Retourner se perdre dans la nature et le concret, ou au contraire se perdre dans l'abstraction au point de ne plus se sentir comme partie intégrante de cette nature. Cela me semble représenter deux points extrêmes et contradictoires qu'il ne faut atteindre qu'occasionnellement. Il faut travailler à les faire s'entrecroiser. C'est la dialectique entre ces deux extrêmes qui est le jeu de l'art, le terrain de la pensée, de la vie, le lieu de notre position dans l'univers.

A : *Votre conclusion à cet entretien ?*

JCE : Soyons fous ... sans pour autant perdre la raison ! Essayons de conjuguer simultanément *folie amoureuse* et *raison objective*. Et pour nous, musiciens : soyons fous de sons, en priorité sur tout le reste ! Je vous y invite, et y invite toute la jeunesse du monde. Soyons fous de tous les sons du monde. Efforçons nous de capter ceux de l'univers. Développons des techniques pour faire sauter les verrous qui empêchent la liberté et l'imagination de jaillir. Soyons attentifs aux renaissances permanentes des retours en arrière, comme aux aveuglements collectifs et aux multiples réincarnations des totalitarismes.

« Gaku-no-Michi » est une œuvre qui éclate de rire à la face de tous les censeurs de la musique, quels qu'ils soient, et de quelque bord qu'ils viennent ! Le message de ce « Tao de la musique » est avant tout un message de liberté. Il est celui de ce moine heureux que nous représente la Chine. Il danse seul, sur une montagne, dans une forêt. Il tourne, cheveux aux vents, avec un grand sourire aux lèvres. Il a trouvé le chemin du Satori, de l'illumination, du savoir. Il est le « Happy Monk », le moine heureux.

Soyons tous des Happy Monks !

Avaera et Jean-Claude Eloy  
« hors territoires », le 17 Octobre 2004

## Notes

- (1) – Premier concert public de musique électronique au Japon : 1956, Yamaha Hall, Tokyo. Plus tard, des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, d'autres compositeurs sont venus : Kanno, Kondo, Matsudaira (Yori-Aki), Nishimura, Shibata, Sato (Somei), Takahashi, etc.
- (2) « *Tokyo ville orchestre* » : « Le Monde de la Musique », n° 18, Décembre 1979
- (3) « Circuit » ou « patch » en Anglais : branchement spécifique des unités techniques entre elles, en vue d'un résultat particulier.
- (4) « Ikebana » : art floral traditionnel Japonais.
- (5) Voir la description du « Shishiyôdoshi » dans les textes qui suivent.
- (6) Voir plus loin : « *La musique du non-regard* » (texte n° 64)
- (7) Voir le texte n° 57 : « *Note concernant le rituel des applaudissements dans Galaxies* » (1996), dans la brochure consacrée à « Anâhata » et « Galaxies ».
- (8) Gilbert Rouget : « *La musique et la transe* », éditions Gallimard, bibliothèque des sciences humaines, Paris 1980. Page 254 : « ... la transe de possession doit être considérée comme un état normal résultant de l'apprentissage d'un modèle culturel lui-même largement déterminé par l'histoire... ».
- (9) [www.cycling74.com](http://www.cycling74.com)
- (10) Georgina Born : « *Rationalizing culture : IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the Musical Avant-Garde* ». University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London. 1995.
- (11) Voir les textes de présentation ci-après.

Tous droits réservés pour le monde entier

All rights reserved world wide

© hors territoires / Avaera / Jean-Claude Eloy 2006



***hors territoires***

logo : TUAN

<http://www.hors-territoires.com>  
[ea@hors-territoires.com](mailto:ea@hors-territoires.com)