

Bern Academy of the Arts
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne

Dr. phil. Dorothea Schürch
Post-doctoral fellow, «Schreiben mit Stimmen»
Institut Interpretation
Fellerstrasse 11
3027 Bern

A department of Bern University of Applied Sciences
Ein Departement der Berner Fachhochschule
Un département de la Haute école spécialisée bernoise

Entretien avec François Bayle
30.5.2023 31, Rue de la Harpe, Paris

François Bayle (né en 1932 à Tamatave à Madagascar) est un compositeur de musique concrète et électroacoustique. Il a étudié avec Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer et Karl-Heinz Stockhausen. Des 1968 il a été membre du GRM (Groupe de Recherches Musicales) dont il a été le directeur de 1975 à 1997. Il est à l'origine des termes « acousmatique » et de l'invention de « l'acousmonium ».

Dorothea Schürch (DS) : Nous nous sommes rencontrés au festival ACOUSMA MULTI PHONIES 22-23¹ – comment s'est déroulée cette dernière édition du festival, avez-vous eu des surprises ?

François Bayle (FS) : Il y avait l'œuvre de Mario Mary² que j'ai beaucoup aimé et puis il y avait aussi la pièce de Anne Castex³. J'ai trouvé très intéressant et sensible. Et il y avait aussi la pièce de Vincent Laubeuf⁴ *les montagnes mystique (gravir #2)* Japon. La pièce la plus originale et celle de Mario Mary, pour mon goût personnel.

FB : Qu'est-ce que vous en avez pensé vous-même ?

DS : *J'ai entendu des univers complètement différents. À travers la diversité des pièces, je souhaitais découvrir la sonorité de l'acousmonium.*

FB : *L'acousmonium* est en principe neutre, c'est un outil. Tout dépend évidemment du choix des sonorités et de l'orchestration. C'est un orchestre, ce qui signifie qu'il offre la possibilité de jouer avec des nuances sonores de différentes

¹ INA grm / Akousma #3 et #4, 20.-21.5.2023

<https://www.maisondelaradioetdelamusique.fr/evenement/musique-contemporaine/ina-grm-akousma-3>

<https://www.maisondelaradioetdelamusique.fr/evenement/musique-contemporaine/ina-grm-akousma-4>

² Mario Mary (*1961 Buenos Aires) études de la composition à l'Université National de La Plata. Dès 1992 au GRM, au Conservatoire de Paris, à l'IRCAM. Docteur en Esthétique, Science et Technologie des Arts (Université Paris VIII), Professeur de Composition Électroacoustique à l'Académie Rainier III de Monaco et directeur artistique du *Monaco Electroacoustique - Rencontres Internationales de Musique Electroacoustique* : <http://www.ipt.univ-paris8.fr/mmary/bios.html#anchor369367>

³ Anne Castex (*1993, France, études au CNSMD à Lyon et avec Bertrand Dubedout à Toulouse, et avec Michele Tadini et Martin Matalon.

⁴ Vincent Laubeuf (*1974, Roanne) compositeur de la musique électroacoustique, directeur artistique de la *compagnie Motus* et du festival *futura*,

tailles, des éléments statiques et dynamiques, ou des choses dynamiques enveloppantes. En somme, on peut considérer cela comme une modernisation de quelque chose qui existe déjà avec l'orgue.

Pour simplifier, on peut établir une distinction entre l'écoute d'un élément sonore plus petit que soi, que l'on peut également observer d'une certaine manière par le biais de la vue, comme lorsqu'on regarde un pianiste, un flûtiste ou une chanteuse. Dans ces cas-là, on développe une concentration et un intérêt focalisé sur quelque chose qui occupe un espace restreint. En revanche, cette expérience est tout à fait différente lorsqu'on se trouve dans une église par exemple, ou lors d'un concert acousmatique, où on est à l'intérieur d'un son qui est plus grand que soi, et qui n'a pas d'origine spéciale. En d'autres termes, il n'y a pas de corrélation entre ce que l'on entend et une action que l'on pourrait percevoir, comme c'est le cas avec les tuyaux d'un orgue, on ne les voit pas, on ne voit même pas l'organiste, en tout cas rien ne bouge.

DS : On est là tout attentif, on regarde, mais...

FB : ...on regarde et on contrôle par les yeux qu'il n'y a rien à voir. Donc ce regard est paradoxal d'une certaine manière. On regarde à l'intérieur de soi-même puisqu'il n'y a rien qui bouge et rien ne va aider à prévoir ce qui va arriver s'il y a un contraste, si on est dans un moment très fort et qu'ensuite on passe à un moment pianissimo, rien n'est visible. Au contraire ! Dans une représentation musicale où on voit le corps qui bouge ou quand c'est une masse orchestrale, malgré tout le son n'est pas plus grand que soi parce qu'il est dans l'angle du regard et on le ramasse et il devient quelque chose que l'on contrôle aussi avec les yeux. On voit les gestes, on voit les mouvements, on voit tout le monde qui s'arrête ensemble, tout le monde qui part ensemble ou un tout seul qui va commencer les autres ne font rien. Tout ce contrôle optique disparaît complètement dans le cas de la musique d'église ou dans le cas de l'acousmatique qui est en fin de compte une forme de musique que je qualifierais de religieuse. Parce qu'elle nous relie. Le terme « religieux » a pour la racine « se relier », elle nous relie à quelque chose qui est au-delà de nous, c'est-à-dire qu'elle relève du cosmos. On est en face d'un événement cosmique, plus ou moins contrôlé par un auteur conscient. Et si l'auteur est conscient de ça, alors il peut nous transporter loin. C'est un contrat très vaste, très ambitieux. Il faut remplir ce contrat, ce n'est pas réalisable avec un simple effort.

DS : Je me suis assise derrière la table de mixage pendant le concert.

FB : Ce n'est pas un spectacle qui en vaut la peine.

DS : Mais il y a quand même un peu de lumière pour ce qui s'occupent de la spatialisation.

FB : C'est nécessaire. Parce qu'on ne sait jamais avec la technologie, si l'on écoute est réel ou si c'est un incident technique. C'est l'analyse que je fais. Il peut y

avoir tout de suite un bruit qui n'a rien à voir avec la composition. C'est tout de même de la technique. Il peut y avoir un moment où ça ne marche pas. Et à ce moment-là, on voit le désarroi de la personne qui doit rattraper la situation. On a besoin d'être assuré que ce que l'on écoute est bien ce qu'il faut écouter. Et pour cela, il faut qu'il y ait un responsable et qu'on puisse jeter un coup d'œil dessus pour savoir si son intervention nous donne le sentiment que c'est bien, que nous sommes bien là pour ce qui se passe. C'est une nécessité, c'est quelque chose qui relève de la courtoisie, simplement du rapport humain.

DS : Dans le cadre de mon doctorat, je me suis penchée sur les voix expérimentales de Joseph Wolman⁵ et de François Dufrêne⁶. Le magnétophone ne leur a pas seulement permis de réaliser des enregistrements, mais leur a également offert la possibilité d'expérimenter avec le microphone et la voix en enregistrant ces expériences en direct. Les expérimentations avec la membrane du microphone sont-elles comparables aux expériences de la musique concrète avec la tête de lecture ?

FB : Oui, on peut dire ça, c'est juste. Cependant, je pense que l'approche lettriste demeure toujours ancrée dans le cadre d'un jeu en temps réel, et donc d'une performance. Ce sont les premiers performeurs, en fin de compte. D'abord il y a une prestation physique. Un travail, une domination, il y a une folie, le désir d'un dépassement, de surprendre, le désir de faire quelque chose qu'on n'a jamais entendu, qu'on n'a jamais vu et enfin de se mettre dans un état de crise, de casser le mur de l'habitude et d'essayer de se trouver dans l'extraordinaire. Mais cette performance se déroule sous la contrainte du temps réel. Il y a un début, un développement, un point culminant, et enfin un moment où tout s'achève, suivi par l'applaudissement de la salle pour la performance. Cette expérience n'est ni plus ni moins que classique, car elle suit une structure similaire. N'importe quel pianiste qui doit jouer une pièce difficile, entre sur scène, tout le monde est là qui l'attend. Un grand piano comme une grande armoire noire, muette, qui est terrifiante, qui est une espèce d'objet muet. On voit ce pauvre s'approcher de ce monstre froid. Tout d'un coup, un miracle se produit : le premier son. Et après, il y a tous les gestes extrêmement compliqués, qui sont incompréhensibles et tout le monde dit « je ne pourrais jamais faire ça ». C'est une bataille entre l'individu et ce grand monstre noir, une bataille dominée par une découverte merveilleuse. On ne peut absolument pas prédire ce qui va résulter de ce contact entre cet objet noir massif et ce petit individu, qui va donner tellement de surprises. Finalement, tout se termine. Je pense que la musique a toujours été ce moment extraordinaire où l'on ne peut pas anticiper ce qui va se passer. Il s'est produit quelque chose de fabuleux et puis on est là, on a assisté à ça, et on n'a pas compris. On est dépassé par l'événement.

⁵ Gil J Wolman (1929–1995) poète français et peintre, membre du *mouvement lettriste* d'Isidore Isou et fondateur du mouvement *ultra-lettriste*, qui a préfiguré le *situationnisme* aux côtés de Guy Debord.

⁶ François Dufrêne (1930–1982) poète français, membre du *mouvement lettriste* et *ultra-lettriste*, peintre du nouveau réalisme.

DS : Pour les Lettristes l'enregistrement joue le rôle de preuve qu'il s'agit d'un processus en temps réel. Lorsque la bande reste non coupée, elle est considérée comme authentique. Cependant, on peut couper sans que cela soit remarqué....

FB : Je pense que les juristes doivent avoir des millions de livres sur le concept de la preuve. La preuve est toujours improbable, parce qu'il faudrait une preuve de la preuve et à ne plus finir. La convention de la performance est étayée par l'enregistrement de la performance, qui permet de revenir sur les instants de la performance pour comprendre comment elle s'est déroulée. Cependant, comme toutes les traces, les traces sont toujours incomplètes. Il faudrait non seulement un microphone, mais plusieurs microphones placés à différentes distances et angles, afin de capturer différentes perspectives de la réalité, car celle-ci est multidimensionnelle. De plus, il serait nécessaire d'avoir un enregistrement de la réaction du public pour saisir son interaction. Ensuite, il faudrait faire la comparaison de toutes ces traces entre elles.

DS : Les Ultra-Lettristes ont conçu les enregistrements non seulement comme de la documentation.

FB : Il y en a quelques-uns, comme Heidsieck⁷ par exemple, qui a utilisé la captation sonore pour pouvoir bricoler, la tirer, la ralentir. Il a peut-être été l'un des plus expérimentaux à cet égard. Il y a toujours une sorte de frontière invisible dans l'emploi de la technologie, une technologie entre guillemets « neutre », qui essaie d'être transparente, objective – la neutralité absolue n'existe pas, c'est un fantasme. Dès que vous approchez quelque chose avec un outil, vous transformez la chose que vous approchez, car l'outil d'observation interfère avec l'objet observé, c'est inévitable. L'autre cas c'est l'utilisation de la technologie pour intervenir, pour modifier, et pour être un agent esthétique.

DS : Était-il possible que Wolman ait acheté un magnétophone dans les années 1950 ? Les informations concernant les enregistrements de Gil Wolman indiquent qu'ils ont été réalisés, entre autres, à son domicile.

FB : Non, le premier magnétophone est arrivé en 1952. Les magnétophones de studio pesaient 80 kilos. Le premier magnétophone portable que nous avons utilisé, qui nous a permis de sortir du studio et d'aller enregistrer à l'extérieur, est arrivé en 1966-67. La technologie du son passe par plusieurs étapes. Le microphone a été inventé avant le magnétophone. Le microphone existe depuis le 19^e siècle, depuis l'époque de Claude Debussy⁸. Marcel Proust a écouté *Pelleas et Mélisande* dans sa maison. Parce que sur la scène de l'opéra, il y avait une installation de microphones,

⁷ Bernhard Heidsieck (1928 – 2014) auteur de la *poésie sonore* et de la *poésie action*.

⁸ Claude Debussy (1862 à Saint-Germain-en-Laye – 1918 à Paris) compositeur de *Pelleas et Mélisande*, drama lyrique créée en 1902 à l'Opéra-Comique de Paris.

les premiers microphones. Cela s'appelait le *théâtrephone*⁹. Un certain nombre de gens très fortunés y étaient abonnés à ce service. Des câbles reliaient cette installation à des maisons, et on pouvait, avec une espèce d'écouteur, entendre la modulation sonore. La modulation, je ne vous dis pas le bruit ! Les premiers microphones étaient une sorte de crayon graphique tenu par les deux bouts, de façon très légère, pour pouvoir être sensibles aux vibrations de l'air. La modulation électrique résultante était transportable et pouvait être communiquée à travers un casque d'écoute. Mais je suppose avec un bruit de fond épouvantable, et comme ces microphones étaient placés sur le bord de la scène, le premier son que l'on entendait était souvent le bruit des pas. Tout cela était, bien sûr, un mélange confus, mais produisait une sorte d'aura sonore. En réalité, lors de cet événement, l'imagination devait contribuer à 70%. Les bruits parasites devaient faire 25%, il y avait peut-être 5% ou 2% ou 1% de l'objet à entendre qui était indiscernable. Cependant, malgré cela, ce qui est certain, c'est que cette expérience avait une grande réalité. Il y avait la synchronisation, le fait d'un rendez-vous, le fait qu'une personne chez elle à une certaine heure, en temps réel – pom pom pom pom – puisse prendre part à un événement délocalisé, qui se déroule ailleurs, dont on entend peut-être un brouhaha quelconque, mais où l'on est présent mentalement. C'est le début de la délocalisation, rendue possible par un système technique suffisamment puissant pour susciter de l'émotion, pour que des gens disent « je veux avoir ça, je veux vivre cette expérience, je veux être contemporain de cette acquisition ».

DS : La délocalisation apporte une plus-value.

FB : Oui, tout repose sur la re-localisation, sur la capacité à localiser en exploitant l'imagination. On n'est pas seulement chez soi, on est aussi en contact avec un événement qui a lieu ailleurs. Ça s'appelait le *théâtrephone*. Des affiches étaient présentes, des bulletins circulaient, des rendez-vous étaient fixés, donc il y avait toute une manipulation sociale, puisque bien entendu pour que ça puisse avoir lieu, il y avait tout un contexte économique et cela devait coûter assez cher. C'était pour le `happy few`.

DS : Le corps absent – les ultra-lettristes recherchent la présence du corps dans l'enregistrement. Un jeu médiatique.

FB : C'était une révolution. Les puristes étaient catégoriquement opposés à l'enregistrement. Ils entraient sur scène comme des boxeurs, faisaient leur performance et tout le monde applaudissait. Cela a commencé avec Antoine Artaud¹⁰. Après l'arrivée de la technologie, il y a eu une diversification au sein du mouvement lettriste. Les premiers étaient centrés sur le corps seul, tandis que les derniers avaient le corps

⁹ À partir de 1881 le théâtrephone permet d'écouter un opéra à distance, disparaît en 1930.

¹⁰ Antoine Artaud (1896 Marseille–1948 Ivry-sur-Seine) poète, acteur, essayiste, théoricien du théâtre.

équipé de la technologie. Cela a abouti à un résultat sonore pur, où le corps disparaissait pour laisser place au bruit du corps.

J'ai eu l'occasion de rencontrer ces personnes. Quand je suis arrivé en tant que jeune compositeur, ces gens en étaient déjà à la fin de leur parcours. J'ai particulièrement côtoyé Heidsieck. Il était le plus intelligent parmi eux, car les autres étaient en quelque sorte des personnes totalement inavordables. Des gens en crise, des gens socialement difficiles, mais très originaux et très intéressants.

DS : Le corps absent – au cœur de la musique acousmatique... ?

FB : Il n'y a pas de cœur de la musique acousmatique, il n'y a que des artistes, il n'y a que des mouvements, il y a des dynamiques de création qui évoluent à travers le temps en s'influçant mutuellement.

DS : Et le mythe de Pythagore ?¹¹

FB : ...n'a aucune importance pour la musique concrète. C'est une vue erronée de considérer les choses de cette manière. La technologie a émergé dans le contexte de la guerre, et cela s'applique également à la technologie du son, à la détection de la possibilité de transmettre le son à distance. Lorsque la guerre s'est arrêtée, la technologie est demeurée et elle a trouvé des applications ludiques. La technologie du son a permis à un certain moment non seulement de transmettre des informations ou annoncer la météo, mais de maintenir un lien avec le public. Que s'est-il passé à ce moment ? On diffuse de la musique. Cela a conduit à la découverte de deux façons d'écouter de la musique : soit d'aller voir des gens qui jouent de la musique, soit d'être chez soi écouter des enregistrements de musique. C'était une révolution culturelle extraordinaire. Cette révolution continue encore, nous en sommes toujours les témoins.

Et soudain, des personnes ont commencé à envisager que peut-être, à l'aide des moyens de diffusion, de radiodiffusion, de transformation télévisuelle et de téléportation de phénomènes esthétiques, il serait possible de créer un art spécifique et original. C'est ainsi qu'est né l'art radiophonique. L'art radiophonique est relativement simple à aborder. On dispose un microphone, on sélectionne un livre et on le lit. Et pour donner du réalisme à une narration sans l'aspect visuel du théâtre, il est judicieux d'accompagner le récit avec des bruits réalistes. Ainsi, lorsqu'une porte s'ouvre, on entend « bongh » et « blingh », puis quand elle se referme. « Ahhh », la personne soupire à l'extérieur. En somme, on a inventé le décor sonore, qui est devenu un élément essentiel de l'expression dans la création radiophonique. On écoute sans voir, mais en insufflant du réalisme à l'histoire grâce à des bruits facilement reconnaissables. Par exemple, la variation de distance – lorsque quelqu'un parle de loin

¹¹ Les étudiants de Pythagore (570–510 av. J.-C.) étaient appelés acousmaticiens parce que Pythagore enseignait caché par un rideau.

et qu'un autre répond tout près du microphone – crée un effet fantastique sur l'imagination.

C'est finalement Pierre Schaeffer qui a reconnu les possibilités offertes par l'utilisation créative du son et du décor sonore. Petit à petit, il a inauguré un nouvel espace d'imagination. Puis un jour, le 5 octobre 1948, il a eu cette idée fantastique de réaliser un concert entièrement radiophonique, qu'il a appelé le « concert de bruit ».¹² Lors de ce concert, il a fait entendre des successions de bruits, dont notamment *l'étude aux chemins de fer* et *l'étude de piano*. Pour cet étude Schaeffer avait utilisé un piano, mais comme il ne savait pas bien jouer, voire pas du tout, il a demandé à quelqu'un qui passait par là – et devinez qui c'était ? Pierre Boulez, qui était alors un étudiant – Schaeffer lui a demandé : « Voulez-vous taper sur le piano ? » et Pierre Boulez a répondu : « Ah oui, d'accord. » Alors Pierre Boulez a tapé sur avec les avant-bras sur le piano et Schaeffer a l'enregistré. Cela a abouti à ce qui s'appelle *l'étude violette* ou *étude noire*.

DS : ...à l'époque des concerts avec des disques !

FB : Oui. Ils ont joué les disques. Ils ont enregistré des disques et pas le magnétophone. Le magnétophone est arrivé en 52¹³. Le concert des bruits, la musique concrète était inventée en 1948, quatre ans avant. Pendant quatre ans, Pierre Schaeffer a bricolé avec ses assistants, et notamment le plus célèbre d'entre eux, qui s'appelait Pierre Henry¹⁴ et qui avait beaucoup d'imagination. Et tous les deux, ils ont composé la *symphonie pour un homme seul*¹⁵. C'était la première musique faite avec seulement des sons enregistrés, des sons organisés, improvisés d'une certaine façon, avec des répétitions jusqu'à ce que ça aboutisse à quelque chose de plus ou moins contrôlé. Ils ont poussé les limites aussi loin que possible, malgré l'utilisation d'outils très inadéquats à l'époque.

DS : ...avec les sillons fermés ?

FB : Avec les contraintes des sillons fermés et des durées limitées à trois minutes par disque, ils travaillaient dans des conditions très contraignantes, et cela aurait inévitablement limité leur progression en raison des limitations technologiques de l'époque. Cependant, par un heureux hasard – bien que les événements historiques jouent un rôle majeur –, l'ère du magnétophone a débuté. Cette invention a ouvert la

¹² Pierre Schaeffer : *Cinq études de bruit*, 1948 :

Étude n° 1 Déconcertante ou Étude aux tourniquets,

Étude n°2, Imposée ou Étude aux chemins de fer,

Étude n° 3 Concertante ou Étude pour orchestre,

Étude n°4, Composée ou Étude au piano,

Étude n° 5 Pathétique ou Étude aux casseroles.

¹³ Les enregistreurs sur fil d'acier précédaient le magnétophone, mais ne permettaient pas le montage, à l'instar du télégraphone inventé par l'ingénieur danois Valdemar Poulsen (1869–1972).

¹⁴ Pierre Henry (1927–2017 Paris) : compositeur, précurseur de la musique concrète, compositeur de la musique expérimentale et électroacoustique.

¹⁵ Pierre Schaeffer et Pierre Henry : *Symphonie pour un homme seul*, 1951.

voie à l'enregistrement de modulations sur une bande magnétique, éliminant la nécessité de gravures mécaniques avec des bosses et permettant d'enregistrer des variations magnétiques pour être lues à l'aide d'une tête de lecture magnétique. L'arrivée du magnétophone a été marquée par les Allemands qui l'ont découvert en premier. Immédiatement, les stations de radio ont commencé à transformer complètement leurs équipements. Tout à coup, c'est le début de la musique concrète, et nous avons eu la chance d'avancer rapidement. Si seulement deux ou trois années de plus s'étaient écoulées, la musique concrète aurait peut-être été oubliée, sans possibilité de continuité. L'arrivée du magnétophone a été cruciale. Peut-être que les pionniers de la musique concrète auraient déjà envisagé d'autres directions, et ceux qui ont inventé le magnétophone n'auraient peut-être pas exploité ses possibilités pour la musique de la même manière. Si vous voulez, il y a eu un recouvrement d'une technique d'inscription sur la gravure et d'inscription immatérielle, électrique sur la bande magnétique. Mais il faut remettre cela dans le contexte de l'aventure propre aux techniques de la radio.

Et qu'est-ce qui se passait dans le domaine de la musique ? Après l'époque de Debussy, qui explorait une musique avec des phénomènes impalpables, où les contours mélodiques devenaient moins distincts, une ère de sons industriels a émergé dans le monde musical. En 1923, Honegger¹⁶ a créé des imitations de locomotives pour son œuvre *Pacific 231*.¹⁷ On a assisté à l'émergence d'outils de musique électronique, tels que le *Trautonium*,¹⁸ et l'invention des *ondes martenot*¹⁹ par Maurice Martenot lui-même. Messiaen a également composé une pièce intitulée *Fêtes des belles eaux*²⁰ pour six *ondes martenot*, créant ainsi des nappes électroniques. C'est le contexte de l'arrivée de la musique concrète. La musique concrète constitue une aventure singulière au sein du domaine radiophonique, dans une période historique où les limites de la musique traditionnelle avaient été dépassées.

Même des compositeurs éminents comme Arthur Honegger ont exploré de nouvelles voies. À travers sa pièce *Pacific 231*, Honegger a créé une œuvre pour rendre le son d'une locomotive. On y entend les « champ, champ, champ, champ, champ, champ, champ, champ », jouées par un orchestre pour simuler le bruit d'une locomotive. Un musicien très vieille-garde comme Honegger, reconnu pour des compositions telles que *Jean-d'Arc au bûcher*,²¹ a réussi à créer l'une des pièces les plus modernistes. Ce paradoxe reflète bien la première moitié du XXe siècle, une époque caractérisée par diverses révolutions musicales, où la *musique concrète* a naturellement trouvé sa place.

¹⁶ Arthur Honegger (1892–1955) compositeur Suisse, mort à Paris.

¹⁷ Arthur Honegger : *231 Pacifique, mouvement symphonique no1*, 1923, dédié à la célèbre locomotive à vapeur éponyme.

¹⁸ *Trautonium*, instrument électronique inventé par Friedrich Trautwein (1888–1956), Berlin, ca. 1929. *Le trautonium* (allemand) est comparable aux *ondes martenot* (français).

¹⁹ *Les ondes martenot*, inventé par Maurice Martenot (1898–1980), présenté en 1928.

²⁰ Olivier Messiaen (1908–1992) : *Fêtes des belles eaux* pour 6 ondes martenot, première Paris, 1928 : https://www.youtube.com/results?search_query=F%C3%AAtes+des+belles+eaux

²¹ Arthur Honegger : *Jeanne d'Arc au bûcher*, oratorio dramatique, en 11 scènes de Paul Claudel, première 1938 à Basel.

DS : Vous avez étudié à Darmstadt et avec Stockhausen.

FB : Darmstadt, c'était dix jours de vacances d'été, où des compositeurs qui n'étaient pas encore devenus des génies internationaux, tels que Boulez, Stockhausen, Maderna et Berio, étaient jeunes. Ils rigolaient beaucoup. Ils n'étaient pas prétentieux. Entre les sessions, ils faisaient des bêtises parce que c'était l'été, un moment plutôt joyeux, presque comme des vacances. Néanmoins, ils étaient également très convaincus et déterminés quant à la nécessité de changer la musique, d'introduire de nouveaux paramètres. Il y avait des moments bouléziens, où l'on coupait les cheveux en quatre, où l'on divisait l'octave en mille segments, où l'on écrivait de la musique quasiment injouable, tout cela dans une tentative de pousser vers les limites extrêmes. Et puis un jour, Cage est arrivé. Il est arrivé avec toute sa fantaisie d'Américain. C'était un homme très joyeux, doté d'un excellent caractère, et son rire était contagieux. Il a dit : « Voyez, vous compliquez tout, moi, j'aime jouer aux dés. Vous passez plusieurs semaines avec la composition, et moi, je vais faire la même chose en cinq minutes. » Alors, deux sortes de réactions ont émergé. D'un côté, il y a eu une réaction officielle disant : « Cage n'est pas un musicien, nous, nous continuons sérieux. » D'autres disaient : « Mais Cage a raison, il faut s'amuser avec la musique... ». Stockhausen était très sérieux, très complexe, très assidu dans son travail. Mais Cage a réussi à transformer Stockhausen en un compositeur intuitif et génial.

Cette bataille était celle des experts en notation musicale. Pour ma part, je n'étais pas un spécialiste de la notation. J'ai vécu les débuts de la musique concrète, l'aventure de Pierre Henry avec *la symphonie pour un homme seul*, ainsi que l'avènement du magnétophone. Dans ce domaine, il y avait quelque chose de radicalement nouveau. Personne n'était un expert en la matière, il n'y avait pas de hiérarchie établie, et c'est là que je trouvais ma place. Ayant une bonne oreille et de bons réflexes. J'avais mes chances, contrairement au domaine de la musique instrumentale. J'ai eu la chance de me développer en parallèle avec la *musique concrète*.

Et d'être un bon gestionnaire, je crois que j'ai bien réussi dans ce domaine. J'ai pris la relève de Schaeffer qui avait initié tout cela, et j'ai continué cette aventure pendant 50 ans. Je ne me considère pas principalement comme un compositeur. J'ai créé une centaine d'œuvres dont je suis assez content. Mais je suis encore plus satisfait d'avoir mis en place un environnement où près 2000 œuvres ont été produites. 2000 œuvres ! Pour moi, cela revêt une importance bien plus grande que ma propre carrière.

DS : Merci beaucoup pour cet entretien.