

choisir la subversion.

jérôme joy
1992

Prière d'insérer

Ces deux textes sont des tentatives de réponses à la question , posée par Jean-Paul THIBEAU, - Comment travaillez-vous ? - dans le cadre de l'atelier **ni chair ni poisson**, qui s'est déroulé durant une année à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Ont également participé à cet atelier : Françoise BALIBAR, Valère NOVARINA, Paul-Armand GETTE, David QUERE et moi-même.

Ces textes sont tirés des propos que j'ai tenus lors de la conférence de la journée du 23 mars 1992. Une rencontre avec les étudiants et une présentation de trois de mes oeuvres pour bande magnétique ont suivi cette longue discussion du matin. Le texte à **Jean-Paul,...** est tiré de la vidéo que j'ai réalisée en septembre 1992, dans le prolongement de cette journée.

choisir la subversion.

Vous parler maintenant de mon activité revient à vous entretenir de mes tentations, de mes décisions, de mes hésitations, plus largement de ce qui constitue mes espoirs et volontés. De la situation isolée dans laquelle se trouve un artiste, et les mesures qu'il entreprend pour renouer, pour se réconcilier. Je veux dire par là que je ne conçois pas une telle activité comme restreinte à un domaine étroit, spécialiste, mais qu'ainsi je cherche au travers de mes pratiques et réflexions, dans la vie, dans l'art, dans les champs de nos occupations, tout ce qui va au plus profond.

Cela demande de déployer de l'énergie, d'être en prise à de nombreuses interrogations, ce qui n'est garanti par aucune institution. Plus que refuser une restriction de l'art, je voudrais dire approfondir, avoir une responsabilité caractéristique, c'est à dire ne pas se laisser établir... Ce qui doit être un engagement constant, tout du moins avec énergie, créativité, sans refuge dogmatique, esthétique.

★

Je ne crois pas pouvoir parler de méthode assez appliquée, assez assagie, dans mon travail. Sinon afin de produire un discours commun, logique qui n'aura rien à voir avec ce que je crois être l'agir, c'est à dire se trouver à chaque fois dans un commencement. Je pourrais parler, auprès d'une de mes oeuvres, de ses modalités techniques, de ses aspects, des matériaux utilisés, ou même de la concentration autour d'elle, mais de sa *disposition*, c'est déjà beaucoup plus difficile.

En quelque sorte, je ne pourrais dire que sa rigueur, sa volonté de capter des forces. Une oeuvre n'apporte aucune réponse, elle donne des possibilités.

★

Je travaille avec incertitude, avec des choix indiscutables.

★

Comment est-il possible de dialoguer, d'atteindre l'autre ? Sans user de l'agressivité distanciée, symptomatique, et du didactisme résigné et conventionnel. Ces modes de fonctionnement que nous trouvons présents dans la modernité irrévocable de l'art autonome figé dans ses systèmes, et de la culture commerciale.

Comment refuser ces distances, comment aller à l'encontre des logiques de consommation et d'accommodation. Je voudrais poser là un désir de liberté, de volonté d'un engagement plus profond de l'art. Il s'agirait, en musique, d'engager une nécessité de l'écoute, une conscience des glissements, un espace des possibles.

En cela je me prononce pour un art expérimental, pour une mise en jeu des relations entre des notions telles que énergie, émotion, mouvement, où le processus n'est plus dégagé, abstrait, mais impliqué dans les capacités intensives humaines, dans nos capacités à vivre une expérience. Je peux alors interroger de façon radicale l'acte, et la représentation musicale.

★

*

Nous ne parlons plus de liberté, de créativité, mais de commandes, d'enjeux, de langages. L'art est-il aussi réduit ?

*

L'oeuvre doit prendre une position dans le monde; son existence, son déploiement ne doit pas pour autant devenir une négligence. Elle doit rester *aberrante, désespérée*, profondément humaine.

*

Mes travaux, à présent, m'amènent à penser une matière mobile, non plus en surface, langagière, mais capable d'étonnement. Il faut pouvoir retrouver la capacité de s'émouvoir, d'inventer, de donner.

*

Je ne vois aucune progression ou régression dans un travail artistique, mais un terrain d'évaluation, d'élan, d'approfondissement.

*

Le plus souvent cela arrive par intuition, par désir, le choix d'un matériau plus qu'un autre, cela vient assez naturellement avec ce que le matériau peut englober, faire naître ou prolonger, c'est à dire tous les questionnements qu'il amène, ces capacités à dégager quelque chose de précis. Le retenir moins par souci de syntaxe, que par une attention particulière à ses propositions énergétiques - texture plus ou moins proche du souffle, morphologie dynamique, conduction, résonance, absorption, etc. - et à sa capacité de transformation.

Il y a une large part d'expérimentation, une masse de notices, d'idées projetées, plusieurs étapes de travail avec ou sans plan préliminaire, engagées sur des périodes plus ou moins longues, et à chaque fois bousculées par des expériences successives. Je commence par essayer - écrire ou monter, mixer - puis, si ce travail est avec un ou des instrumentistes, nous travaillons ensemble, j'enregistre, je réécoute plus tard, puis nous reprenons le travail, jusqu'à ce que l'échange avec le matériau (instrumental ou non) soit conséquent, que la relation entre l'écriture et le matériau apporte une conséquence. Je vois cette élaboration, surtout avec les instrumentistes, comme un cheminement que nous pouvons faire ensemble. Je demande là, c'est vrai, un engagement véritable de l'instrumentiste, qu'il aille sur des seuils d'une densité comparable à ceux que j'aborde, et ces seuils dépassent parfois la simple interprétation.

*

*

En général je ne jette rien, ce qui n'est pas employé dans la version présentée de l'oeuvre, retourne à une sorte de potentialité. J'élabore souvent par des procédés d'addition et de soustraction, par suppression de tout aspect secondaire, afin de donner à la réalisation une tension - une tension vers... - . Je réemploie certains matériaux dans d'autres versions de l'oeuvre, ou même dans une autre oeuvre, jusqu'à une sorte d'épuisement de ceux-ci.

Les idées viennent avec le processus d'élaboration, dans les successions d'essais, les approfondissements successifs, qui suscitent au fur et à mesure de nouvelles idées, autour de la cohérence d'une oeuvre. J'aime définir ces étapes comme des tentatives, des déchiffrements (*calcul*), des révélations (au sens photographique, *illumination*). Ma pratique est tout à fait *classique*.

*

Je perçois bien l'étonnement de la situation présente de me trouver face à des étudiants d'une Ecole d'Art, et non pas d'un Conservatoire. Et je suis heureux d'être *étonné* encore ici, convaincu qu'il doit exister des situations de discussion, de travail, paradoxales, pertinentes, tant dans les échanges entre artistes, que dans les réalisations provoquées par des artistes de disciplines différentes. Cette dynamique de *trouble*, de protestation, cette façon de faire ensemble, demande qu'il y ait lieu, bien sûr de compétences, mais aussi d'acuité, de générosité, et demande de brutaliser certaines frontières.

C'est la seule façon d'être attentif aux conceptions d'énergies.

Ces tentatives devraient beaucoup plus s'étendre dans les lieux d'enseignement, d'apprentissage, en tant que nécessités d'une telle liberté interdisciplinaire, d'une liberté décisive de son propre travail. Tout comme celles-ci existent à l'échelle du travail personnel de tout artiste, sous forme de contaminations, d'intégrations de formes, d'idées venant de sources et d'activités extérieures à sa pratique.

Tout travail d'élaboration se ressourcement de regards, d'écoutes, de lectures. Bien loin de l'attitude résignée post-moderne, nous devons à tout moment nous déplacer, nous interroger. Je suis pour un art du déplacement.

*

Que je travaille, ou que j'ai travaillé durant ces années, avec un peintre, un sculpteur, un architecte, un vidéaste et un écrivain ne peut être qu'aberrant, mais aussi une façon de découvrir et de résister, d'entrer dans une pratique musicale plus intense.

*

*

Je me dis parfois que je ne devrais réaliser qu'une oeuvre par an, ou tous les deux ans - pour prendre une fréquence acceptable - ou bien qu'une prolifération d'oeuvres, mais pas entre les deux. Ce n'est pas simplement une question de format, ou de production - trouver des moyens pour réaliser - mais qu'ainsi j'interroge ma capacité de me concentrer sur une seule forme ou une prolifération de formes.

*

Il me semble que depuis des instants anciens, millénaires, je pense des idées difficiles, je m'engage mentalement et physiquement à déployer un espace de travail, d'évaluation, de concentration autour de quelques génériques : trajectoires, pulsations, respirations, etc.

*

Pourfendre les aspects et les discours conventionnels et traditionnels, de et autour de la musique, n'est pas seulement pour moi travailler avec des matériaux autres ou employés différemment - bruits d'activités, sons naturels, sons de synthèse, ondes radio, instruments et voix transformés ou non, etc. - ou bien selon d'autres modes - seuil de perception, continuum des fréquences, modes de jeux, etc. -, mais de vouloir créer, engager d'autres concepts et champs de sensibilité, d'écoute, de pensée et de volonté.

*

Les prises de sons, les enregistrements en extérieur - *Cette clarté qui respire, Ensemble* - ou même les actions - *L'Ultime, l'Avant-Monde* - permettent d'intégrer d'autres éléments minéraux, vivants, thermiques, tels par exemple les animaux, les végétaux, le vent, l'eau, ainsi que des gestes élémentaires, qui ont dans le monde des dimensions spirituelles.

*

Depuis 1983, mon travail s'est développé dans le sens d'une approche de l'*élémentaire*, c'est à dire d'un rapport de l'écriture musicale à l'écoute, cette possibilité de venir à une perception des formations et non à une discursivité. J'utilise dans mes réalisations aussi bien le matériau instrumental traditionnel, que celui électronique et les dispositifs électroacoustiques.

Ce terme *élémentaire* veut traduire cette attention que je porte à ce qui est de l'ordre de la révélation, de la constitution de *polarités* à l'intérieur d'un processus compositionnel, et à l'écoute, même, privilégiée d'une oeuvre.

Il me semble qu'ainsi la composition -musicale- vit de ce *déchiffrement* des apparitions et disparitions de formes, des sillages perçus et aperçus, qui perdurent au long d'une

oeuvre, ainsi qu'à d'autres échelles, que cela soit celle d'un instant, ou celle d'une vie. L'un des axes essentiels poursuivis, que j'essaie de développer, est la recherche d'états et de traitements liminaires, homogènes, fluctuants, de situations limites, c'est à dire possibles.

Je voudrais situer la musique dans une frange oscillant de l'audible à l'inaudible, à l'inouï, je voudrais entreprendre mon travail sur ce que j'appelle *le calcul et l'illumination*. Ma musique n'est pas narrative, mais tendue, déployée sous des formes multiples. Cette multiplicité active, au sein de la composition, d'approfondissements de tissus de relations, de formes, de textures est liée à une recherche de la multisonorité de l'espace et d'enchevêtrements de temps musicaux : envisager, propager le timbre, etc. - déplacements et localisations des instrumentistes, dispositifs électroacoustiques, utilisation de différents supports, etc. -

A l'instar de la vie, un ensemble d'oeuvres et par là chacune de celles-ci, invite tour à tour à des déploiements, puis à des *recentrements*, concentrations, propres à servir et à trouver une dimension énergétique, spirituelle de la musique.

Aucune constante visuelle ne transparait dans mes travaux, à chaque fois il s'agit d'une nouvelle évaluation si elle est envisageable. *Le dialogue*, et plus particulièrement avec un plasticien, ou même un écrivain, n'est seulement rendu possible qu'en tant que relation privilégiée entre des travaux, et plus encore, entre des êtres.

Ceci me semble la seule raison convaincante à travailler ensemble sur des formes *opératiques*, prolongements de mes propres oeuvres dans certains cas, et initiatrices de nouvelles représentations et morphologies.

Il s'agit beaucoup plus de chemins d'engagement qui ne peuvent offrir aucune réponse à la contemporanéité.

★

Composer est ainsi pour moi pénétrer et écouter une durée large, protéiforme, multisonore, devenue poétique, étonnante, imprévisible comme traces ; traces non plus futiles, mais prometteuses, vitales : prendre en compte musicalement l'air et la lumière.

★

Je crois bien que depuis très longtemps, je guette ces petits basculements, moments de bonheur, mélangés de contemplation et d'interrogations sur ma vie, ma pensée, mes gestes...

★

*

Je ne crois pas en un seul chemin possible. C'est pourquoi mes travaux s'ouvrent vers d'autres supports et formes de présentation, permettent d'interroger les cadres traditionnels du concert - instrumental, acousmatique, mixte avec transformations du son en direct - qui ne sont plus adaptés, adéquats, sauf peut-être pour la musique instrumentale, mais sûrement pas à un travail sur l'espace - diffusion, déplacements des instrumentistes, actions, installations - qui est une partie importante de mon travail. D'autres supports viennent explorer aussi mon travail d'élaboration, que cela soit la vidéo, et l'écriture de textes. Ces pratiques sont des prolongements, des initiations à mes oeuvres musicales, et me permettent de nouveaux engagements face à mon activité, à des créations de tensions entre les éléments que j'emploie.

*

Une de mes premières activités a été de marcher, d'aller écouter dans le dehors la fragilité des choses naissantes, des commencements, avec mon corps, ma pensée puis avec un magnétophone. J'ai appris ainsi la générosité de ce qui est en formation, la sensualité de la genèse des formes dans l'alentour, et l'absence de séparation avec cet alentour.

Cette écoute patiente et obstinée des aléas, la soumission d'une méthode à une réalité géographique, météorologique, vécue est presque fondatrice dans mon travail. Je veux vous parler là du *silence*, de la *musicalité originelle* présents au sein d'une forêt, au fond d'une vallée, sur un plateau...

Cette idée de réconciliation - qui peut être un affrontement - de l'homme avec le lieu dans lequel il vit, est pour moi très importante, car elle amène d'autres intentions, notamment celle de pourfendre des hiérarchies, de diaclaser la composition, de l'exposer aux climats, à la thermie, aux saisons. Nous saisissons une nouvelle dimension, plus vaste.

Des marches pour arpenter les sols, en deviner les reliefs, s'essouffler avec l'air, à la lumière du jour, faire naître la conscience du matin, midi et soir, plus amplement des saisons. Une chose que vous avez peut-être remarqué, est le changement que nous percevons, de cette façon différente qu'ont les sons de creuser l'espace, le jour et la nuit, selon l'échauffement et l'humidité de l'air.

Même si les enregistrements que j'effectue pendant ces marches, et également ceux réalisés de mes propres activités - actions vis à vis d'objets, de matériaux, d'espaces - n'aboutissent pas forcément à un projet d'oeuvre - depuis 1986 une seule oeuvre : *Ensemble* -, cette activité transforme profondément mon approche du son, initie un nouveau rapport physique au temps et au lieu, et me renseigne sur mon histoire au travers des genèses des formes et des événements.

Retenir la *densité* d'un événement sonore, ce que nous percevons de lui, de façon globale, dans la présence multiple et l'action de cette météorologie, qui ainsi deviendrait audible.

La prise de son a toujours pour moi un caractère merveilleux, émouvant, elle demande l'arrêt, la patience, l'écoute. Je voudrais parler ainsi de pacification, d'apaisement.

*

*

Mesurer une étendue par l'amplitude de la voix.

*

Les sons réalisés en extérieur ont une résistance incomparable aux autres sons, du fait de leur pouvoir évocateur très fort et non dégagé de la réalité et d'une expérience. Pour cela ils demandent un travail spécifique, pour la composition et la diffusion .
Ils demandent du temps.

*

S'agit-il de trouver un *sens poétique* ?

Parce que j'emploie le langage et l'écriture comme moyens de réflexion, et à certains stades d'élaboration, tout comme l'articulation intuitive d'images, de sens autour d'une oeuvre. Où une oeuvre se décide-t-elle ?

*

Une oeuvre se décide toujours autour de ressassements, d'obsessions - sans doute ne ressassons-nous que trois ou quatre idées génériques, mais assez fortes -. Pour moi, la prise de notes, l'écriture permet d'évider certaines choses, cette façon d'utiliser l'écriture dans mon travail me donne l'énergie d'être capable de nouer des relations, de relier les choses entre elles, de les énumérer.

J'ai l'habitude de ne jamais jeter ces notices, afin de confronter à nouveau les idées, d'aller et venir d'un temps contemplatif, interrogatif à un temps dynamique, de capter des forces.

*

Je ne peux qu'entreprendre une pensée musicale.

*

*

Alternant avec le travail de conception à la table et en studio, l'élaboration chez moi est une activité dense, quotidienne, en prise avec des projets à court et long termes, tels des jalons de réflexion. Ceux-ci forment une sorte de stratification d'éléments plus ou moins élaborés - idées musicales écrites, séquences réalisées en studio, programmes et notes envisageant une oeuvre - et possédant chacun leur propre vitesse de développement.

Chacun de ces projets chercherait à exister, à prendre forme plus ou moins rapidement, certains devenant urgents, d'autres demandant beaucoup plus de temps, d'autres encore sont délaissés ou abandonnés. Ils définissent pour moi une sorte de potentialité de créativité au travers d'une perspective temporelle, à l'encontre de toute vaine agitation. J'ai besoin d'une lente maturation des choses, des idées, des formes, de pénétrer lentement dans celles-ci, et ensuite de les confronter à la célérité de la réalisation. Cette lenteur n'est pas due à un poids de la production - technologique, monumental - ou une expérience laborieuse, mais plutôt à un espace de provocation, de patience, de justesse; de ressentir qu'une oeuvre est nécessaire, qu'une telle activité ne peut être qu'ultime, douloureuse.

Ce processus peu sage d'élaboration me permet une réflexion verticale sur mon travail, et m'amène à des seuils de mon activité. Je me retrouve à confronter des formes différentes, à effectuer des transversalités, des aller-retours, à évaluer une cohérence. Cet ensemble d'idées projetées crée un espace de travail, des possibilités de résolutions, d'absorptions de difficultés. Chacune d'elles possédant sa propre vitesse de réalisation, sa propre concentration d'énergie. C'est une recherche d'équilibre.

*

Une oeuvre naît toujours de rencontres. Rencontres avec des propositions, avec un ou des instrumentistes, etc.

*

S'il y avait une mesure assez haute, elle serait de tenter un renouvellement de l'acte, de la représentation et de l'écoute, de dire qu'il n'y a pas seulement des finalisations - les oeuvres - mais aussi la recherche de chemins, d'une pensée libérée. Et l'oeuvre doit contenir et dégager tous ces questionnements, mettre en crise les systèmes et mentalités figés, l'environnement de substitution et de consommation. L'expérience musicale ne peut être que fragmentaire, imprévisible.

*

*

Réaliser des oeuvres aujourd'hui doit amener, à mon avis, une volonté de transgresser toutes les conditions de leurs réalisations, que ce soit les cadres proposés, ou bien à l'intérieur de la musique même.

Le fait que j'intègre des matériaux hétérogènes - supports, textes, espaces, actions, instrumentistes, etc. - dans mes travaux, est pour moi engager une dynamisation de ces éléments, une disposition de nouveaux seuils, d'un nouvel espace signifiant, jusqu'à une autre dynamique, celle des versions différentes d'une même oeuvre, qui par là, ne devient plus une finalité, un objet, mais une potentialité généreuse.

Chaque oeuvre travaille constamment, continue à éroder, à questionner. Cette façon de refuser les modèles, les pensées dogmatiques, dégage une pensée de l'instant, du fragmentaire.

*

J'interroge également là le concept de l'écriture musicale, sa capacité à déployer une dimension plus *silencieuse*, celle qui précède tout sens, toute parole, tout son, qui n'est pas seulement le silence sonore mais aussi le silence musical contenu à la fois dans les sonorités les plus ténues, et dans les masses de sonorités les plus fortes.

Je rejète dans l'emploi de l'écriture sa vision totalisante, discursive, logicielle, issue de modèles, pour une distribution énergétique - chocs, ruptures, silence, concentration, dissolution, rapports de masses, etc.- et une attention du détail - la plus petite différence, possibilité - capables d'une nouvelle écoute, d'une nouvelle perception temporelle.

C'est pourquoi l'écriture de mes oeuvres est devenue fragmentaire, discontinue, liée à un déchiffrement non logique. La forme écrite n'est plus développée mais disséminée, ouverte à un enchevêtrement de temps, dégagés de celui mesuré.

J'aime bien la sensation de ne plus savoir s'il y a un début ou une fin. Les sons ne sont plus sur un axe de coordonnées, mais instables dans le temps et l'espace, tendus, - ce qui est autrement perceptible dans les oeuvres avec un dispositif électroacoustique : les sons révèlent un espace, de multiples directions, la production sonore n'est plus assignée à la position de l'interprète, mais les mouvements du son dans l'espace deviennent inhérents à l'oeuvre.

L'oeuvre vit de ces incertitudes .

*

La technique permet ici de développer des nouvelles possibilités, des nouvelles expériences, autant au niveau de la diffusion dans l'espace, qu'au niveau de la conception et de la transformation des événements sonores.

La complexité intrinsèque de l'écriture me semble essentielle, pour une mise en profondeur, pour une disposition énergétique, et non comme moyen de constituer des formes, des langages externes au contexte sonore.

Ainsi le travail avec les instrumentistes, outre celui de l'interprétation, plus spécifique, devient dynamique dans le sens d'aller vers le son, les mouvements des sons : leur demander le *par-coeur* et non le suivi d'un texte.

*

*

L'organisation entre les éléments, les événements est une question d'équilibre, non préétablie, à chaque fois interrogée, de relations entre forme, espace, temps. Quelque chose qui révèle un grand calme.

*

Le temps n'est pas seulement une durée.

*

Dans mes travaux, on trouve certaines constantes comme l'emploi privilégié des instruments à vents, des cordes et des voix.

Je suis très proche des instruments à vents à cause de leur mobilité mélodique - flux, vélocité -, de leur physique propre - le fait que la production du son soit liée principalement à la respiration -, donnant des modes de jeux multiples - à partir du souffle, de bruits, de conditions minimales et maximales d'intensité dynamique - et des timbres assez différenciés, jusqu'à la polyphonie, ainsi que la possibilité d'employer les registres extrêmes.

Une autre constante est l'utilisation des dispositifs électroacoustiques, de bandes magnétiques, de transformations du son en direct. Ces dispositions permettent de nouvelles recherches de timbres et d'articulations, de nouvelles relations entre l'écriture et ces techniques vers une *complexité* musicale, ainsi qu'un nouveau travail sur l'espace acoustique, sur la multisonorité.

Les sons enregistrés, transformés, l'extension du son dans l'espace, permettent d'aborder de nouvelles morphologies jusqu'à aujourd'hui non utilisées, et étroitement liées à une expérience renouvelée.

*

Toujours dans une conception des possibles que j'évoquais tout à l'heure, il est important pour moi de pouvoir composer et mêler différents temps, trajectoires, vitesses, profondeurs, espaces, vers des événements ténus ou de masses, de flux, vers une ductilité temporelle et spatiale.

La diffusion - pouvant aller jusqu'à la construction ou la recherche d'un environnement adéquat, d'un réceptacle acoustique - et les propositions au sujet du déplacement des instrumentistes dans l'espace, offrent de mettre en jeu des opérations perceptives, de renouveler l'espace et le temps musicaux, d'évoquer l'inhérence de la vitalité à la musicalité.

Je ne crois pas en une écoute immédiate, à la vision ou lecture immédiate, mais à la nécessité de pénétrer lentement à l'intérieur des phénomènes, de leurs transformations, hors du spectaculaire. Cela est surtout l'instauration d'un dialogue.

Les dispositifs d'amplification, de transformation, de diffusion, permettent de travailler sur des trajectoires.

La disposition physique de l'instrumentiste répondrait à sa disposition mentale, à son engagement tout le long de l'élaboration de l'oeuvre. Ce travail avec les interprètes, de plus longue haleine, demande de voir autrement l'interprétation, la relation du compositeur et de l'instrumentiste, et celle du compositeur et de l'auditeur.

★

Le concert acousmatique est-il adapté aux situations concertantes traditionnelles, en accentuant sur la dématérialisation de l'événement sonore ? Je suis persuadé que non. Je crois beaucoup plus à la richesse de la musique mixte, associant les éléments instrumentaux et électroniques, comme d'une nouvelle incarnation.

★

Je suis sûr qu'il existe des musiques destinées au direct, à être jouées, et des musiques pour support.

★

Les actions, que je dirais interactives, plutôt qu'intermedia, appellent les auditeurs à une nouvelle vision *politique*, à une autre écoute et ouverture, vers une nouvelle discussion, afin de poser des questions d'énergies, de créativité - de relations entre les hommes -, de vitalité des actes, au sens fondamental, au sens de liberté.

Autrefois, les actions me permettaient de développer des motivations biographiques et narratives que le concert n'a plus, je crois qu'aujourd'hui je pourrais déplacer de nouvelles actions vers un autre engagement.

★

Je ne crois pas que la technique, la technologie, puissance forte d'isolement du compositeur, ajoute à la désertion du public et légitimise ce que d'autres appellent du bricolage. Ces intentions portées par les acteurs d'une esthétique régressive, accommodée pour un rapprochement avec un public, dénoncent également une musique - qualifiée alors d'élitiste, d'avant-gardiste retardée - qui n'aurait plus de sens puisque non située entre les hommes, non perçue, *méprise*.

Toute ma position aujourd'hui, tout ce que j'ai pu évoquer ici, voudrait peut-être répondre à ceci, par l'énonciation d'un renouvellement plus profond, non pas d'un nouveau langage, d'un nouveau dogme, mais d'une pensée renouvelée, libérée.

Autant défier les systèmes totalisants, spécialistes et ceux liés à la consommation, institutionnels et ceux de l'industrie de la musique, car je ne crois pas que la seule possibilité pour la musique de sortir de l'isolement, soit un retour à la musique tonale par exemple, ou l'emprunt exotique et attractif à d'autres formes musicales, à devenir consommable.

★

La musique est flux, mouvement (s).

★

Ce que l'on peut percevoir dans la plupart de mes oeuvres : travail sur le souffle, la proximité du souffle ; la vitesse, la célérité fluctuante ; les tensions et le dynamisme des hauteurs, des intensités - de pppp à ffff - ; l'articulation des registres, la transparence à l'aide des registres extrêmes ; etc.

★

La musique est souvent décrite comme dégagee, puissante de ce dégageement des contingences, des contraintes extérieures, alors qu'elle est déploiement, qu'elle est engagée dans les tensions entre l'art et la vie, entre ses conditions d'apparitions et d'extinctions, ouverte aux aléas.

★

Je voudrais travailler aujourd'hui une oeuvre vocale où la langue serait mobilisée comme une matière, et où le mouvement de la langue initierait les mouvements du corps, et pourrait même en tenir lieu.

★

La composition : n'est-elle que la force des connexions, des articulations ?

★

Je m'intéresse beaucoup au phénomène de la résonance, comme trace d'une activité.

★

★

J'écris en ce moment une oeuvre pour quatuor à cordes, c'est à dire pour une formation qui possède une littérature propre et une importance historique dans la musique tonale. Mes intentions seraient de me frotter à l'histoire, de me demander si le quatuor à cordes est malléable en tant que matériau, et ainsi tenter une nouvelle exploration au travers, bien sûr, de l'écriture.

L'attention que j'ai portée aux qualités acoustiques, physiques de ce matériau à été déterminante.

En décidant de travailler sur des réseaux complexes - de rythmes, de figures que j'appelle iconiques, de durées et de timbres - et d'utiliser des alternances entre statisme et mouvement, des tensions entre rigueur et relativité, je voudrais retrouver l'idée génératrice d'exposer une écoute liée à la pensée. La composition de cette oeuvre s'engage sur la fragmentation, la question silencieuse.

★

Le problème de la liberté est un problème résolument fondamental de l'art.
Etre pour une liberté décisive.

★

Je crois qu'il nous faut penser des idées difficiles, réaliser des engagements, s'investir profondément, car là seulement se trouvent les interrogations. En quelque sorte travailler sur ce qui peut être de l'ordre des dernières figurations, d'ultimes présentations, authentiques, telles des traces à la fois persistantes et à la fois éphémères. A ce qui est figé, localisé, il faut opposer les formations.

D'où mon attention dans mes travaux de vouloir lier l'entendu - ou l'à-peine entendu, à la limite de l'audible - à l'aperçu - ce qui n'est pas obligatoirement ce qui est vu, sauf peut-être en pensée -, à l'à-peine incarné, et par là prendre en compte l'air et la lumière d'un point de vue physique, élémentaire, et leur relation au son, au musical.

★

Bordeaux, Nice
automne 1992.