

Interview accordée par Kasper T. Toeplitz le 1^{er} décembre 2010 à Reinhold Friedl, pour la WDR (Westdeutscher Rundfunk, Radio de l'Allemagne de l'Ouest), le principe étant une discussion libre autour d'une sélection de disques opérée par KTT.

- *Reinhold Friedl : L'idée, on l'a déjà fait avec plusieurs personnes, c'est que les gens proposent des pièces contemporaines, électroacoustiques...*

- Kasper T. Toeplitz : Moi, j'ai pensé plus électroniques, qu'électroacoustiques...

- *Reinhold Friedl : Oui, électroniques, électroacoustiques...*

- Kasper T. Toeplitz : Pour moi, ce n'est pas pareil...

- *Reinhold Friedl : Oui, mais c'est électroacoustique, dans le sens très ouvert du terme. Et l'idée, c'est que quand les gens écoutent cela, chaque semaine, à la fin cela forme comme une collection de pièces de référence. On en a déjà fait plusieurs, cela dure entre 30 et 40 minutes, avec de la musique, des commentaires... Cela dépend un peu de ce que l'on raconte au sujet des pièces ou non. Ce n'est pas quelque chose qu'il faut respecter : maintenant, on peut aussi parler des pièces. Moi, j'ai aussi choisi de la musique, j'ai choisi celle-là... C'est laquelle ?*

- Kasper T. Toeplitz : « Belle Confusion ». J'ai commencé une pièce avec lui [*Francesco Lopez*]. Il est en train de m'écrire une pièce de basse solo, c'est tout récent : il était à Paris il y a dix jours. Pour le moment, il y a une demi-pièce, 30 minutes, et bientôt les 30 minutes restantes. C'est cela aussi les rencontres avec les gens, pour moi : c'est le fait de travailler avec eux, et aussi d'avancer musicalement. Ce n'est pas seulement travailler avec eux, c'est le mélange que cela fait. Comme quand je travaille avec Éliane Radigue, comme avec Francesco, justement, comme avec Zbigniew [*Karkowski*], mais là c'est encore différent, parce que ce qu'on fait, *Le Dépeupleur*, ce sont des pièces à nous deux, à égalité. Ce n'est pas qu'avec Éliane ou Francesco, les choses ne soient pas à égalité, mais les fonctions sont différentes, parce que je leur demande de m'écrire une pièce, dont je suis interprète. C'est clair que comme interprète, tu pousses aussi les choses, tu n'es pas juste la machine qui doit jouer, mais la fonction n'est pas la même.

- Reinhold Friedl : Commençons avec Stockhausen...

- Kasper T. Toeplitz : On peut commencer avec Stockhausen. La musique électronique, c'est une chose qui m'est venue assez tard. J'ai été musicien, compositeur, pendant quand même dix ans, purement instrumental, sans m'occuper de musique électronique, et surtout pas de musique acousmatique – c'est très français, « acousmatique » : on dira électroacoustique. J'étais vraiment très loin de tout ça : c'était vraiment instruments, partitions, pièces d'orchestre, etc. Et je me suis rendu compte, j'y ai pensé hier soir en fait, que dans les musiques acoustiques qui m'ont influencé au début, c'était beaucoup des musiques acoustiques, mais qui venaient d'une pensée électronique. C'était des choses comme Ligeti, ses grandes pièces, « Apparitions », « Ramifications », qui sont des pièces purement instrumentales, mais qui viennent d'une pensée électronique : il le disait lui-même, d'ailleurs. Des choses chez Penderecki, aussi, qui sont vraiment d'une pensée qui écrirait acoustiquement de l'électronique. Je ne me suis rendu compte de cela que tout récemment. D'autres compositeurs, toujours dans le son, comme Scelsi, comme l'école spectrale française, très différente de l'école roumaine, des gens comme Gérard Grisey, Tristan Murail, qui ont aussi une pensée héritée du fait d'avoir pu utiliser l'électronique, pour, en l'occurrence, défaire ou analyser le son.

Et en fait, le *switch*, qui pour moi a été très clair, c'était un véritable *cut*, il y a vraiment eu un avant et un après, vers là où je suis maintenant, et vers la musique électronique, mais aussi le côté *noise* qui pour moi est tout aussi important que les grands, Stockhausen ou Xenakis ; j'étais musicien depuis dix ans, c'était un voyage au Japon où je suis resté six mois, et le fait d'avoir rencontré d'une part des musiciens que l'on connaît bien, comme Zbigniew Karkowski, Atau Tanaka, ou Dror Feiler, que j'ai également rencontré là-bas, et d'autre part, la scène *noise* japonaise, des gens comme Merzbow, bien sûr, des gens comme Aube. Et un des gros concerts, fondateur - entre guillemets -, pour moi, ça a été CCCC, Cosmic Coincidence Control Centre, un groupe japonais qui n'existe plus – maintenant le leader du groupe, Hiroshi, a un projet qui s'appelle Astro. Et donc je suis allé voir ce concert, par curiosité, pour voir ce qui se faisait, et j'ai eu une espèce d'épiphanie : dès l'instant où ça a commencé à jouer, c'était vraiment du *japanese noise* tel qu'il était joué en 98 ou 99, dans un club à Kyoto, d'un seul coup, cette montagne de bruit, de matière sonore, à tel point que tu as l'impression que tu peux te laisser porter par l'air, tellement il est saturé de son... Je n'ai jamais vu cette musique *noise* comme étant une musique agressive, violente, comme des gens, surtout dans le *harsh noise*, en parlent, mais aussi des gens comme Zbigniew ou Dror justement, qui parlent de ce côté violent. Cela peut être fort, mais je n'ai jamais ressenti cela comme violent. Mais j'aime bien les choses fortes : j'aime le piment dans la cuisine, c'est un plaisir. Et donc CCCC qui remplit la pièce de matière, j'aurais pu dire que c'était du coton, je ne sais pas quoi, mais quelque chose sur quoi tu peux te coucher, presque comme un *waterbed* virtuel qui remplit

entièrement l'espace. Et pour moi, c'est vraiment cette semaine-là que le *switch* entre compositeur sérieux, écrivant des quatuors à cordes, et le côté *noise*, s'est fait pour moi. Et du coup, le côté électronique. Puisqu'en fait, même si avant j'avais de l'admiration pour des compositeurs comme Stockhausen, les grands classiques comme Varèse, c'était plus le côté pensée instrumentale, ce n'était pas spécialement le côté électronique qui m'intéressait.

Donc le *switch* s'est fait là, et tout de suite, il y a eu la découverte de choses très classiques maintenant, comme Xenakis, mais justement le Xenakis électronique, que je trouve beaucoup plus visionnaire que le Xenakis de « Metastasis », qui est une pièce magnifique, bien sûr, mais celui de « La Légende d'Eer », de « Persépolis », qui sont ses deux grandes pièces électroniques, que moi je ne définis pas comme étant des pièces électroacoustiques, mais comme de grandes architectures électroniques, de longs flots... Le terme électroacoustique, c'est le côté langue française, et d'ailleurs une grande partie de la musique électroacoustique vient de France, avec Pierre Schaeffer, avec le GRM, avec François Bayle, l'invention du mot acousmatique, et il y a quand même pour moi une grande différence entre les musiques électroacoustiques, qui supposent une certaine « acousticité », tout ce qui va des techniques classiques du GRM, qui consistent à prendre un son, le travailler, le retravailler, jusqu'au *field recording*, tel que beaucoup de gens en font. Les noms qui me viennent en tête, ce serait Lionel Marchetti, Éric La Casa : beaucoup de gens font ça, et ce sont des choses qui m'intéressent beaucoup moins, alors que le côté constructions électroniques, musiques de pure synthèse, même si aujourd'hui les territoires sont très mélangés, c'est vraiment ce côté purement électronique qui m'intéresse. Ou alors, des choses comme le « Kataract » de Daniel Menche : peut-être pas exactement en concert, en concert c'est différent, mais quand on écoute un disque de Stockhausen et de Daniel Menche, ou de Xenakis et de Daniel Menche, ce n'est pas la même musique, mais on est dans le même domaine, non pas esthétique, mais dans les mêmes architectures. Alors que justement Daniel Menche vient d'un autre monde, son *background* est très différent, mais on retrouve ces mêmes fourmillements, ces mêmes formes éclatées et longues, ces mêmes développements avec des couches différentes. Je parlais de Menche, et pour finir sur le côté acousmatique, acoustique, dans ce disque, « Kataract », il a beaucoup utilisé des enregistrements de chutes d'eau, il y a un autre disque qui vient de sortir où il a enregistré uniquement des orages, donc effectivement, il prend le bruit du monde autour, mais c'est tellement transformé, que cela disparaît au profit d'une pure, entre guillemets, construction électronique.

- Reinhold Friedl : *Qu'est-ce que c'est comme pièce ?*

- Kasper T. Toeplitz : « Kataract ». C'est une seule pièce qui fait le CD. C'est aussi ce que j'aime bien avec ce que cette musique, la musique électronique,

a changé, a amené, par rapport à la musique populaire, post-rock, post-punk, post ce qu'on veut, et par rapport à la musique classique instrumentale, que cela aille dans des grandes formes. Moi j'aime bien partir dans quelque chose d'une heure, de deux heures. Ma composition la plus longue, composition au sens strict, je ne parle pas d'improvisation, de performance, dure quand même six heures : 360 minutes, le tour complet. J'aime bien les choses longues. Jean-Claude Éloy, qui est un compositeur...

- *Reinhold Friedl* : Une question d'abord sur le groupe japonais, qu'est-ce que c'était ?

- Kasper T. Toeplitz : CCCC. J'ai dit que cela avait été une sorte d'épiphanie, qu'est-ce que je peux dire d'autre ? C'est merveilleux. Pour moi cela fait partie de toute cette musique que j'ai découverte là-bas, d'une intelligence assez folle. C'est-à-dire qu'à l'époque, c'était avant l'an 2000, la fin du XXe siècle, j'étais vraiment intéressé par la musique contemporaine, qui parlait d'une manière très intelligente et très savante de beaucoup de choses, mais avait, et a toujours sans doute, une méconnaissance totale de l'autre musique qui se fait à côté. Alors tant que l'autre musique, c'était de la musique pop, ou de la pop évoluée, on pourrait dire Pink Floyd, ou des groupes un peu progressifs, je comprenais très bien, puisqu'en fait, si on regarde une construction d'un morceau de Pink Floyd, du point de vue de la musique savante, de la composition savante, c'est très naïf. Cela reste toujours dans un format chanson, même s'il n'y a pas de paroles, cela n'est pas la question. Tout le rock, même évolué, cela reste toujours dans ce format. Ou alors, c'est de la musique progressive, qui peut être très prétentieuse, mais finalement reste très naïve. Autant je peux admirer le jeu instrumental, la relation à l'instrument, la virtuosité instrumentale de Mahavishnu Orchestra, ou d'Emerson, Lake and Palmer, c'est sûr qu'ils savent jouer, mais cela reste d'une grande naïveté. Quand Mahavishnu Orchestra a sorti « Birds of Fire », ils ont dit que c'était « L'Oiseau de Feu » de Stravinsky aujourd'hui : non, c'est une rigolade ! Ce sont des gens qui jouent très bien, c'était sans doute des concerts magnifiques à voir, c'était des solos de guitare ou de batteries puissants, mais au niveau construction formelle, c'est quand même gentil. Si on compare ça à des choses qui existaient dans le même temps, à « Partiels » de Gérard Grisey, cela reste quand même de la pop music : c'est rigolo, mais cela ne va pas au-delà. C'est un peu la même impasse, d'ailleurs, que le jazz a connue, je ne suis pas un grand amateur de jazz, mais quand le jazz a fait toute sa révolution harmonique, qui en fait suit l'histoire de la musique classique mais en accéléré, donc des accords de plus en plus complexes, des constructions harmoniques de plus en plus complexes, et paf, cela s'arrête où ? Cela s'arrête au troisième courant, *third stream*, cela s'arrête à Debussy. Ils ne sont pas allés au-delà. À un moment, quand justement l'harmonie se dissout trop, le jazz n'a pas suivi, et s'est arrêté. Et c'était un peu la même chose avec la pop rock progressive, qui s'est arrêtée là aussi. Alors que, je reviens

au *noise*, et à toutes ces musiques-là, qui ont réussi à se débarrasser d'un fond de structure pop, qui sont allés dans les grandes formes, qui ont réussi à se débarrasser aussi des fonctions instrumentales : il n'y a plus celui qui fait la basse, l'accompagnement, ou la batterie, et les choses au-dessus, tout cela est au même plan. Il y a des aigus et des graves, mais il n'y a plus de fonctions instrumentales : toi tu as la basse, et tu fais des basses, et toi tu es soliste et tu fais le chant, et toi tu es la batterie et il faut que tu divises le temps. Tout cela est devenu une même sculpture.

Et donc au moment, à la fin du XXe siècle, où j'étais au Japon, tu avais encore la musique classique contemporaine, qui avait la méconnaissance de cette nouvelle musique en train d'exister juste à côté d'elle, dans les mêmes villes, et surtout dans le même temps, et nourrie des mêmes influences, c'est-à-dire l'autoroute, le métro, le bruit des chutes d'eau sans doute, mais aussi des réacteurs d'avion : le même monde, exactement. Alors que justement dans ce monde japonais, lorsque j'ai parlé avec CCCC, lorsque j'ai parlé avec des musiciens comme Tetsuo Furudate, Aube, Merzbow, eux, ils connaissaient très bien ce qui se passait en face. Merzbow, la première fois que je l'ai entendu, c'était il y a 12 ou 13 ans au Japon, et déjà, dans ses morceaux, en dessous, il y avait un petit bout de Ligeti qui passait. Hiroshi de CCCC, je lui ai parlé de Stockhausen, il savait très bien de quoi je parlais. Je ne dis pas qu'il connaissait toutes les pièces, qu'il l'avait étudié, mais il avait cette connaissance quotidienne de mettre les disques, d'écouter, et donc de connaître l'autre monde. C'est ça que j'ai trouvé fabuleux. Je me suis dit : enfin, voilà une musique d'aujourd'hui, qui prend dans l'aujourd'hui, et pas seulement dans une petite case d'aujourd'hui.

- *Reinhold Friedl* : *Il y a combien de personnes dans ce groupe ?*

- Kasper T. Toeplitz : CCCC, c'est essentiellement un duo. A quelques moments, ils ont été plus, mais c'était surtout un duo : Hiroshi, et... une fille dont je vais retrouver le nom tout à l'heure. Je crois que je les ai vus en concert en duo, et en trio. C'est justement cela qui est beau, c'est que c'était une entité. C'est comme Merzbow : au début, Merzbow, c'était un groupe de trois personnes, qui est devenu un groupe de deux personnes, et ensuite Masami Akita a gardé le nom de Merzbow, ce qui fondamentalement ne change rien : c'est une entité qui s'appelle Merzbow, comme il y a eu une entité qui s'est appelée CCCC, comme d'une certaine façon dans Whitehouse, le nombre de musiciens a varié, mais c'est quand même William Bennett, même si par moments, il y en a d'autres qui viennent, et que c'est plutôt un groupe. Cette notion de groupe, encore une fois héritée du rock, même les débuts de la musique industrielle, ce n'était pas encore ça, c'étaient des groupes : Throbbing Gristle, c'était un groupe avec ces quatre personnes-là, même s'il y un leader qui se détache, c'est encore un peu les Beatles. Alors qu'en passant dans le *noise*, on passe dans des entités pures, en fait – ou

plutôt des entités très impures, mais avec une pureté de concept, quand même.

Et donc c'est à ce moment que j'ai commencé à travailler l'électronique, que j'ai installé Max/MSP sur mon ordinateur, que j'ai commencé à faire des concerts de *laptop solo*, que j'ai commencé à penser ma musique comme des espèces de longs flots électroniques. À tel point que pendant une bonne période, plusieurs années, j'ai complètement arrêté tout mon travail instrumental, et a fortiori avec des interprètes venant du monde classique, donc non seulement les instruments mais également la manière de penser, pour travailler vraiment dans la *noise music*, pour travailler beaucoup en solo, beaucoup en rencontres. La seule structure stable qui date vraiment de cette époque-là, c'est Le Dépeupleur, mon duo avec Zbigniew Karkowski, un duo qui maintenant est mon projet le plus ancien, puisqu'on a commencé en 1999. Et puis bien sûr, des collaborations avec beaucoup de gens, mais plus dans le *noise*, c'est-à-dire où chacun amène son savoir-faire : il n'y a plus personne qui joue la musique de l'autre, on joue notre musique, et idéalement, quand on joue avec quelqu'un d'autre, ce qu'on joue, ce n'est pas la musique de A plus la musique de B, mais c'est une musique C, d'une nouvelle entité, qui est ce mélange de ces deux, trois, ou quatre personnes. Et en fait, ce n'est que relativement récemment que je suis revenu à une forme de composition plus classique, c'est-à-dire écrivant pour des interprètes, si besoin est sur du papier à musique, écrit au sens le plus classique du terme, croche, double croche, do dièse, quarts de ton, etc. – mais en essayant de garder, et j'espère que cela marche, cette espèce de flot électronique dedans.

De toute façon, je crois que dans les cinq dernières années, je n'ai pas fait une pièce sans ordinateur : donc quelque part, l'électricité est toujours là, avec tout ce que cela change, pas seulement au niveau du son, mais au niveau de la pensée. C'est-à-dire que quand on pense instrument classique, traditionnel, aussi bien une guitare qu'un violon, et même une guitare électrique, l'échelle des hauteurs, elle est linéaire : il y a do, do dièse, ré, ré dièse, mi, etc., et dans l'octave d'après, il y a aussi les 12 mêmes notes. Moi, je joue de la basse, *fretless*, j'aime bien les quarts de ton, sur un violoncelle, il y a les quarts de ton, pas sur le piano, et au lieu d'avoir 12, on a peut-être 24 sons. Mais l'échelle est linéaire. Une fois que l'on commence à penser électronique, on pense en hertz, et du coup, c'est exponentiel. Une octave n'est pas la même chose que l'octave au-dessus, puisque le nombre d'éléments discrets, fréquences, est autrement plus grand au fur et à mesure que l'on monte, alors qu'il y a des phénomènes acoustiques, c'est-à-dire par exemple un battement d'une différence d'un hertz reste une même entité. Si je prends une note grave, 40 hertz, et que je mets 41 à côté, j'aurai un « wouoff... wouoff... wouoff... », tandis que si je prends 2000 hertz et 2001, j'aurai un « yuh... yuh... yuh... », mais le battement sera le même. C'est cela qui est fou, et cela change complètement la perception du matériau avec lequel on travaille. Cela change également la perception du temps, puisqu'avec la plupart des instruments – la plupart,

parce que je viens de faire une pièce d'orgue, et l'orgue, c'est différent, c'est une espèce de synthétiseur du moyen âge – mais avec la plupart des instruments, l'effort, l'énergie est mise pour mettre le son en vibration, pour produire le son – que ce soit un archet, que ce soit une trompette, un trombone, un saxophone, un piano où il faut appuyer, etc. Avec l'électricité, avec une pensée électronique, l'action est d'arrêter le son. Mettre un oscillateur pour qu'il joue, rien de plus simple. Produire la musique, du coup, avec un oscillateur, c'est moduler, c'est arrêter le son, c'est en faire venir un autre, mais doucement. Le faire venir vite, c'est facile : c'est *on*. Le travail, il se fait à l'envers, en fait. Et même avec des instruments électriques, pour peu que l'on joue fort et que ce son-là devienne électronique, de par son passage par l'électronique, qu'il y ait un ampli, ou une sono, ou des pédales d'effet, on passe plus de temps à étouffer le son, à arrêter le son, qu'à le produire. C'est un changement physique dans la manière de jouer, mais évidemment, quand on pense la musique, en tant que compositeur, cela change complètement la façon de penser. Et pour moi, la différence, elle s'est faite là, il y a un peu plus de dix ans, mais elle est toujours aussi vivante aujourd'hui.

- Reinhold Friedl : Et c'était à un concert de CCCC ?

- Kasper T. Toeplitz : Oui.

- Reinhold Friedl : Le Dépeupleur, cela a commencé aussi au Japon, non ?

- Kasper T. Toeplitz : Le Dépeupleur a commencé après le Japon. Au Japon, j'avais rencontré Zbigniew, on a fait un projet ensemble, mais qui n'était pas un duo : on a monté un orchestre de *noise*, qui s'appelait le *Meltdown of control*, où on a invité plein de gens, il y avait Atau Tanaka, Edwin van der Heide, Dror Feiler, et évidemment plein de musiciens japonais, Merzbow, KK Null, CCCC, Aube... Selon les cas, on était entre 15 et 20 musiciens. Le premier concert a duré 3h30, *full on*, vraiment *full on*, vraiment une expérience de bruit en tant qu'entité, même pas comme son. À l'époque, je ne jouais même pas encore du laptop, donc j'avais la basse, avec les pédales d'effet, les distorsions, j'avais un énorme ampli Marshall, branché à 10, celui-là n'allait pas jusqu'à 11 comme dans « Spinal Tap », il était à fond, et il fallait que je mette l'oreille contre l'ampli pour vérifier qu'il marchait, tellement tout le monde jouait à fond. C'était dans une salle immense, les musiciens étaient le long des murs, et on avait peut-être commis un défaut stratégique, c'est que Merzbow était en face de CCCC, Merzbow voulant être *The king of noise*, et CCCC voulant être *The kings of noise*. Et une fois qu'il y en a deux comme ça, tous les autres suivent. Donc trois heures de pur bruit et de stroboscopes : impossible en Europe. Après, cela a un peu tourné, on a joué en Allemagne, en Angleterre... Cela n'a pas beaucoup existé, mais c'était

ma première rencontre avec Zbigniew. Ce n'est que plus tard, un an à peu près après mon retour, que Zbigniew m'a proposé de faire un duo, le Dépeupleur, qui continue depuis. Donc à chaque fois que l'on se voit, on n'habite pas la même ville, ni le même pays, ni même le même continent, mais on se voit quand même souvent, et c'est aujourd'hui mon projet musical le plus ancien. Et avec une pérennité : je ne crois pas qu'il y ait eu une seule année *off* pour le Dépeupleur. Il y a des années où l'on joue moins, des années où l'on joue plus, c'est une question de hasard, mais je crois que l'on a toujours fait au moins un concert par an depuis 12 ans. C'est une vieille chose, maintenant...

- Reinhold Friedl : *Zbigniew Karkowski, tu peux dire quelque chose sur lui ?*

- Kasper T. Toeplitz : Qu'est-ce que je peux dire de Zbigniew Karkowski... C'est difficile de parler de lui, puisque c'est vraiment un ami : ma vision est fatalement faussée. Je me pose la question de savoir si c'est quelqu'un dont la musique m'a influencé. Je ne pense pas. En tout cas, ce n'est pas tant la musique, que la personne. J'ai vu relativement peu de concerts de Zbigniew sans que cela soit des concerts du Dépeupleur, c'est-à-dire notre duo. Et dans le duo, ce que l'on joue, c'est une musique qui ressemble à la sienne, qui ressemble à la mienne, mais qui n'est pas sa musique, qui n'est pas ma musique, qui est notre musique, qui est une troisième entité. Son influence, peut-être, ou quelque chose comme cela, elle vient en biais : c'est plus une influence sur comment penser la musique aujourd'hui, comment penser la musique du côté de la musique *noise*, mais avec un regard et un passé sur la musique contemporaine, écrite. C'est un des rares musiciens *noise* que je connaisse qui, comme moi d'ailleurs, a un passé de compositeur « sérieux », je veux dire qui peut prendre du papier à musique et écrire pour orchestre, qui sait ce que cela veut dire, qui connaît le solfège, les formes musicales, qui peut prendre une partition de Stockhausen ou de Boulez, regarder, et dire : ici c'est comme ci, ici c'est comme ça. Je me rappelle, avec lui, on avait regardé ensemble une partition de Yannis Christou, un compositeur grec qui a fait de superbes musiques électroniques... Dans les musiciens impliqués dans le *noise*, et qui ont cette formation-là, il doit y en avoir plus, mais il y en a très peu : je pense à Zbigniew, je pense à Dror Feiler, je pense à moi. Je n'ai pas d'autres noms qui me viennent en tête. Il doit y en avoir d'autres, mais...

- Reinhold Friedl : *Donc ça, c'était CCCC, le Dépeupleur... Il y a Daniel Menche... C'est un Autrichien ?*

- Kasper T. Toeplitz : On a parlé de Daniel Menche. Il est américain, il vient de Portland. Je l'avais rencontré à la même époque que CCCC, et même si c'est la *japanese noise* qui m'a le plus parlé, Daniel Menche existait déjà en

tant que musicien *noise*. À l'époque, il y avait vraiment le Japon, les USA, et en Europe, il y avait encore très peu de choses. Ou à la rigueur, en Angleterre : je pense à Whitehouse, ou à TG. Mais en Europe continentale, il n'y avait pas encore cette révolution-là, parce que je pense que c'est une vraie révolution : cette histoire que l'on nous a racontée pendant tout le XXe siècle, à savoir la dichotomie entre la musique contemporaine, qui a complètement perdu son public, et ce que les gens écoutent, ce qu'ils aiment écouter, ou aiment à produire d'ailleurs, tout d'un coup, ces deux musiques se sont rejointes. Je ne dis pas que c'est la même musique, je dis que tout d'un coup, les préoccupations de forme deviennent semblables, et les outils eux deviennent carrément les mêmes : code en C++, tout comme à l'IRCAM ; à l'IRCAM, Philippe Manoury utilise Max/MSP, tout comme Autechre utilise Max/MSP. Les outils sont les mêmes, et les outils bien sûr influent sur la forme de pensée. Ce qui n'était pas le cas tant que la musique contemporaine utilisait violon et piano, et les groupes pop la guitare électrique, et surtout les amplis Marshall – Marshall ou Fender, peu importe, en tant qu'outil icône du rock'n'roll – les outils n'étaient pas les mêmes. Et même si les outils, on s'en moque, en fait, ils influent quand même sur la manière de réfléchir.

Je vais passer à autre chose. Je viens de découvrir ça, cela date d'une semaine ou deux, c'est un mouvement qui s'appelle *noise wall*, et notamment un artiste français qui s'appelle Vomir. C'est la première fois, on est fin 2010, le XXIe siècle a déjà dix ans, et c'est la première fois où, à l'écoute, je me suis dit : ah, enfin la musique du XXIe siècle. C'est la plus belle musique après le silence, peut-être. Enfin, ce n'est pas vrai tout ça, mais c'est une découverte que j'ai faite il y a une semaine. C'est du *noise*, mais c'est le *noise* au-delà du *harsh noise*, au-delà du *japanese noise* : c'est du *noise* très violent, mais très doux, c'est-à-dire sans aucune aspérité. C'est vraiment un mur, avec le côté inamovible du mur, le côté fermé aussi – on ne le bouge pas – ce sont des morceaux sans aucune modulation, aucune rupture. Quand je pense au *harsh noise*, celui par exemple de Zbigniew, de Phroq, c'est une musique où on en veut toujours plus : et tac, je coupe, et boum, je rajoute du grave, et puis des aigus... Il y a une activité énorme dedans, une activité, une violence. La musique de Dror Feiler aussi, par exemple, elle est violente, mais il y a toujours des coupures, des trucs qui sont encore plus, encore plus. Alors que ce mouvement *noise wall* ou Vomir, c'est toujours la même chose, il n'y a rien qui change. Et à ce niveau-là, c'est très proche des musiques au contraire d'un calme énorme, je pense à La Monte Young, ces musiques où rien ne change. C'est même plus fort, dans ce côté immobile, que les musiques de gens comme Éliane Radigue, par exemple, où il y a ces micros changements qui mettent une heure à tourner juste un bouton de filtre ; mais en une heure, il y a eu un changement. Comme ces musiques qui ont été définies répétitives – moi je n'aime pas ça, mais peu importe – on dit que rien ne change, mais si on sort de la salle de concert et qu'on revient, ce n'est plus la même chose. Là, si tu sors et que tu reviens, c'est la même chose. Et c'est superbe. Parce que justement, cela amène dans une autre pensée de la musique. Ce qui restait, la préoccupation

de la forme, peut-être... Quand on écoute « La Légende d'Eer » de Xenakis, c'est une forme en arche, très simple, d'ailleurs, très claire, quand on écoute Daniel Menche, il y a souvent sur les pièces longues cette forme en arche, avec un début, une espèce de montée, un climax qui n'en est pas un, il peut être très lent, comme chez Éliane Radigue, et une redescente. Alors que là, non, c'est une seule et même chose, et paf, c'est fini. Et même la fin n'est pas *cut*, comme il y a eu très longtemps dans les musiques de Francesco Lopez : la forme était toujours la même, maintenant il change un peu, mais au début, toutes ses pièces commençaient pianississimo, et quand on mettait un disque, qu'il n'y avait rien pendant très longtemps, on disait : ah, tu as mis le dernier Lopez ! Et après, ça montait, ça montait, ça montait, sur une heure, et clac, la coupure nette, prévue comme un événement énorme, c'est vraiment du *cut*, c'est la bande magnétique coupée au ciseau. Alors que là, les fins de cette famille de *noise wall*, c'est juste fini, mais la pièce n'est pas finie, c'est juste que l'on n'a écouté qu'un bout de la pièce.

- Reinhold Friedl : Et on peut appeler ça toujours une pièce ?

- Kasper T. Toeplitz : Peu importe. Je parlais tout à l'heure de la manière dont la musique électronique *noise* et la musique contemporaine se rejoignent, quelque part, mais il y a quand même une chose qui les différencie fondamentalement, c'est que les gens issus d'un milieu plus académique, y compris dans le milieu de la musique purement électronique, de type GRM, des compositeurs comme Zanési, ou comme Bayle – je parle de Zanési, parce que c'est un peu la nouvelle génération, post-Bayle, post-Parmegiani, il est en plus codirecteur aujourd'hui du GRM, et très ouvert à ces autres musiques, puisque dans son festival, il invite justement beaucoup de gens non-académiques produisant de la musique électronique, mais pour lui, la notion d'œuvre est importante. Ça, c'est une pièce, ça, c'est une autre pièce, cette pièce-là s'appelle comme ça : rien que le fait de nommer les choses, mais aussi de leur donner un début et une fin, cela reste quand même très attaché à cette pensée classique de l'œuvre. Alors que là, c'est juste des bouts de choses. Sur beaucoup de ses pièces, Francesco Lopez ne donne pas de nom, mais des numéros : c'est déjà un pas. J'en parlais avec Zbigniew, justement : en fait, au bout d'un moment, on a l'impression que le concert d'hier et que le concert de demain, c'est la même pièce qui continue, c'est un continuum. Moi, je fais les deux : il y a des pièces très structurées, avec un début et une fin, et des choses qui sont juste des bouts, ou un avancement, une fenêtre qu'on ouvre : ah oui, on en est là, et on referme la fenêtre, on fait autre chose, on rouvre... Tout à l'heure, je parlais de piment, pour rester dans la cuisine – parce que j'aime bien cuisiner, je pense que la cuisine est ce qui est le plus proche de la composition musicale – c'est comme un plat, grosse casserole, avec des choses qui restent longtemps. De temps en temps, tu regardes, cela avance bien, c'est déjà cuit d'ailleurs, tu peux goûter, mais c'est meilleur le lendemain, si tu fais réchauffer : c'est la même chose, mais pas exactement, ça continue. Un peu comme l'histoire du

wok japonais, que paraît-il, il ne faut jamais laver, parce que cela garde toujours un peu les saveurs des autres plats ; ou comme en Pologne, on a ce plat, qui s'appelle bigos, qui est une espèce de chou, qui marine longtemps : l'histoire veut que les chasseurs mettent ça au milieu de la forêt, ils font cuire le chou, et selon ce qu'ils ont chassé, selon qu'ils sont plus ou moins bons chasseurs, ils mettent plus de viande ou plus de champignons, et ça cuit, ça cuit, et on dit toujours que le lendemain c'est toujours meilleur, et on rajoute toujours des choses dedans. Et pour beaucoup de musiques électroniques, je pense que c'est ça. Les musiques non-académiques, c'est une espèce de continuité, avec justement ces fenêtres, ces ouvertures de casserole : ah tiens, c'est mieux cuit aujourd'hui... Ah, on a rajouté des carottes...

- *Reinhold Friedl* : Alors c'est qui, ça ?

- Kasper T. Toeplitz : Ca, c'est Vomir, justement.

- *Reinhold Friedl* : Et c'est un musicien français ?

- Kasper T. Toeplitz : C'est un musicien français. Il s'avère, et je l'ai découvert après, que c'est quelqu'un que je connaissais déjà, mais je ne savais pas que c'était lui. Je ne dis pas son nom, c'est exprès : c'est quelqu'un qui lorsqu'il joue sur scène met un sac en plastique sur sa tête, pour ne pas distraire par sa prestation. C'est juste qu'on rentre dans ce rien, ce grand rien, le « Grand nulle part », pour reprendre le titre d'un roman policier de James Ellroy. C'est juste écouter de la musique, sans aucun jeu de scène. Daniel Menche, autant sa musique est très proche des formes électroniques contemporaines, classiques contemporaines, autant sur scène, les dernières fois que je l'ai vu, il fait du *showmanship* : il a un grand couteau qu'il se presse contre la gorge, il crie, il est torse nu, dernièrement on dirait qu'il veut être Iggy Pop à la place d'Iggy Pop ! Alors que Vomir, *noise wall*, il n'y a rien de tout cela, c'est juste qu'on écoute de la musique, exactement comme on écouterait justement ces musiques très méditatives, je parlais de La Monte Young, ou d'Eliane Radigue, où en fait on n'écoute pas le performer, on s'allonge sur des moquettes et on écoute la musique. À part que Vomir, comme il joue plutôt dans des lieux de type squat, il vaut mieux ne pas s'allonger par terre... Mais on est là juste, même pas pour écouter de la musique, mais pour être dans cette gaze, dans ce coton, dans cette matière musicale. C'est presque comme un caisson sensoriel, c'est presque comme être dans l'eau : on est entouré dans quelque chose, et ce quelque chose nous remplit et nous porte pendant un moment.

- *Reinhold Friedl* : Vomir veut dire quelque chose ?

- Kasper T. Toeplitz : Vomir, oui : on ne contrôle pas ce qui sort. Ce n'est pas le seul, il y a d'autres artistes dans ce mouvement. Je viens de découvrir ça, et c'est une épiphanie. Peut-être que cela me passera, c'est peut-être juste un coup de foudre, et puis après on se dit : c'est toujours la même chose, il pourrait quand même travailler un peu plus telle ou telle chose... Mais pour le moment, c'est vraiment la première fois, alors que j'écoute beaucoup de disques, que je vais voir beaucoup de concerts, que je m'intéresse à la musique, que je parle de musique, que je réfléchis à la musique, que j'essaie de me tenir au courant, c'est la première fois que j'ai vraiment cette impression nette : enfin une musique du XXI^e siècle, qui ne doit que très peu à la musique du XX^e siècle, et encore moins aux musiques des siècles précédents. Bien sûr, c'est de la *noise*, mais ce n'est plus une *noise* qui se réfère à Merzbow, ni même qui nie Merzbow : c'est juste qu'on est autre part, c'est un peu comme la découverte d'un autre continent.

- Reinhold Friedl : Alors cet autre disque, c'est... Stockhausen. On a déjà eu la référence à Stockhausen...

- Kasper T. Toeplitz : Stockhausen, oui, tout le temps. Stockhausen, cela a été longtemps « le héros », pour plusieurs raisons. D'abord, parce que c'était sans doute un génie musical, ça, ça me paraît clair. Une autre chose que je trouve assez admirable chez Stockhausen, et à ce niveau-là, c'est à chaque fois le plus grand, c'est que c'est quelqu'un qui n'a jamais hésité, et la question ne se pose même pas dans sa discographie, à faire des choses différentes. Il y a trop, je trouve, de musiciens, surtout dans le côté musique contemporaine, enfin, « classique contemporaine », qui font une chose, et la continuent, la continuent, la continuent. Ce ne sont pas les mêmes pièces, bien sûr, mais... Lorsque j'ai commencé, une musique qui m'a beaucoup plu, influencé, c'est la musique spectrale française. Grisey maintenant est mort, mais ils se réfèrent toujours à ça, et je ne dis pas que ce sont toujours les mêmes pièces, je ne dis pas que chez Tristan Murail, on confondrait une pièce de 1978 avec une pièce de 2010, ce n'est pas la même musique, mais c'est une espèce de continuation : on a un style, on continue ce style-là. Éliane Radigue, même si maintenant elle ne fait plus de musique électronique – et c'est grâce à moi, mais j'y reviendrai, grâce ou à cause, c'est une autre question – mais on reconnaît Éliane Radigue, qui elle a commencé ses pièces dans les années 60, sans doute, je ne sais pas de quand datent ses premières pièces, mais il y a une continuité stylistique sur plus de 40 ans, peut-être 50 ans. C'est bien, c'est admirable, mais c'est quand même un peu bizarre, parce qu'en 50 ans, la personne a changé. Alors cela peut être comme ces histoires d'amour : ils se sont rencontrés au jardin d'enfants, et ils restent ensemble jusqu'à la fin de leur vie... C'est magnifique, c'est admirable, mais cela pose toujours question : attends, tu n'as pas regardé à côté ? Il n'y a pas d'autres choses qui t'ont attiré ? Alors que Stockhausen, il est parti partout. C'est souvent quelque chose que l'on a tendance à reprocher, surtout dans le milieu classique : tu fais ci, tu fais ça,

on ne sait pas où tu es. Mais le fait de ne pas savoir où on est, c'est très bien. Surtout que tout est *in fine* lié : c'est la même personne, cela part du même centre, d'énergie, de pensée, de création.

Pour ma part, dans le milieu classique, parce que je travaille un peu dans les deux, dans le milieu classique, on me dit : Kasper, c'est toujours très très fort. J'ai toujours cette étiquette-là. OK. J'ai fait des pièces très fortes, j'aime bien jouer fort. Ceci étant, je n'ai jamais essayé de faire fort pour faire fort, et par contre, j'ai souvent fait des pièces à la limite du plus petit silence. Le dernier concert que j'ai fait, avant-hier, c'était une pièce de basse solo qui dure une heure¹, et à la fin de la pièce, je jouais de la basse électrique branchée sur ordinateur, branché sur une grosse sono, avec quatre subs, des haut-parleurs dans toute la salle, quelque chose qui rayonnait, parce que c'était au centre, comme une espèce de totem, mais à la fin de la pièce, le volume était à zéro, et je jouais à l'archet de la basse électrique. Donc c'est le son d'un instrument, qui est beaucoup plus petit que peut l'être le plus petit des pianissimos du violon, puisqu'il n'y a même pas de caisse de résonance, c'est juste une corde tendue, les micros ne servent à rien puisqu'ils sont coupés, et jouée de la manière la plus douce qui peut être, avec un archet très peu appuyé. Oui, je n'ai rien contre le gros volume, mais le gros volume en tant qu'autre côté du pianissimo, auquel les compositeurs classiques ne parviennent pas. Ceux qui me disent : « moi, je travaille dans le petit », ils travaillent plus fort que moi. Les pièces très pianissimo, très silencieuses, de Nono, j'adore ça, ces pièces de la fin de la vie de Nono, il est mort en 1990, ses pièces des années 80, c'est magnifique, cela va vraiment dans le silence, mais il y a toujours l'électronique, il y a toujours des haut-parleurs, il y a quand même du tuba, il a beaucoup utilisé d'instruments graves, et le tuba, pour remplir tout ce gros truc avec de l'air, il faut pousser, il y a une énergie qui est autrement plus grande que de frotter sur une corde grave un archet sans amplifier. Le corollaire du très fort, pour moi, ce n'est pas le très fort, c'est le tout petit.

Pour revenir à Stockhausen, ce que je trouve admirable donc, c'est qu'il est allé partout. Cette pièce-là, « Cosmic Pulses », qui je crois est sa dernière pièce électronique, la première fois que je l'ai écoutée, c'était il y a seulement un an, je la trouve superbe, et même peut-être plus intéressante, ce qui est heureux puisque c'est la dernière en date, que ces pièces électroniques précédentes. Pourquoi ? Parce que c'est quelqu'un qui a toujours prôné la musique électronique, d'ailleurs il disait, je l'ai lu, qu'il prévoyait que si on se rappelait de lui, plus tard, dans l'histoire de la musique, ce serait essentiellement en tant que compositeur électronique, et là, dans cette pièce d'une trentaine de minutes, purement électronique, ce qui est fou, c'est que quelqu'un comme lui, qui était autant un inventeur du son électronique, qui cherchait comment produire le son, synthèse pure, on se rappelle les études où il découpait des centimètres de bande magnétique

¹ « Pierres magnétiques », créée le 29 novembre 2010 à l'Espace Pier Paolo Pasolini, en clôture du festival NEXT

qu'il collait, après il a fait cette histoire de haut-parleurs qui tournent pour capter le son tournant, sans parler des choses avec des hélicoptères, etc., et tout d'un coup, il prend un son, affreux, je ne sais pas où il l'a trouvé, quand aujourd'hui on va dans un supermarché, on achète un petit clavier électronique, pas cher, pour le petit cousin, un truc affreux, et c'est mieux, vraiment, je crois que techniquement ça doit être un clavier Yamaha, cela doit être *preset 1*, qu'il a mis, il n'a pris que ce son-là dans toute la pièce, un son inintéressant, et cela devient magnifique, parce que toute sa structure est d'une clarté, on ne voit plus qu'une espèce d'esquisse, de dessin, donc pas une peinture dans laquelle les peintures vont baver, se mélanger, mais seulement un plan architectural. Cela rejoint cette idée dont je parlais au sujet de Xenakis : pour « Metastasis », sa première pièce pour orchestre, il paraît qu'il a utilisé exactement les mêmes graphiques que ses graphiques d'architecte quand il travaillait chez Le Corbusier, je crois sur le pavillon Philips, je cite de mémoire, je ne suis pas sûr. Il a pris les mêmes graphiques, à part qu'il s'est dit, là, cela va être pour les mouvements de violons, des contrebasses... Et c'est une espèce d'épure. Et que la dernière pièce électronique de Stockhausen, ce soit ça : allez, on arrête avec le son, on arrête avec le son de la nature, avec « je vais filtrer la sonnette du métro », je pense beaucoup au GRM : « je prends juste une porte, un soupir, ce qui a une charge émotionnelle, poétique, le quotidien banal, et je fais faire une symphonie avec ça... » Non : je prends *preset 1*, et je fais de la musique, et non pas de l'enjolivement du son. C'est une manière de dire : oui, tout ça c'est bien joli, ce sont des sons, mais en fait la musique, ce n'est pas que des sons.

Moi je suis persuadé que la musique, ce n'est pas le son. J'ai longtemps dit, et je ne suis pas le seul, que la musique, c'est le temps, mais ce n'est peut-être même pas le temps. Tout à l'heure, j'ai parlé de La Monte Young : pour parler de sa musique, « The tortoise, his dreams and journeys », qui est une musique qu'il joue quotidiennement dans son loft depuis... La première fois que je l'ai entendue, cela devait être en 85, et depuis, il la joue encore. Et disant cela, je parle de cette musique-là, sans donner la durée. Si je dis à un musicien : « tu sais, c'est comme la Neuvième de Beethoven », on a cette image mentale de la musique, de la Neuvième de Beethoven en l'occurrence, en une fraction de seconde. Ce n'est pas le temps, c'est la construction. Et la musique, c'est ça, je pense. Beaucoup plus que le son, et même beaucoup plus que le temps : c'est la construction. Et là, l'architecture est pertinente. Si on parle de tel ou tel bâtiment, par exemple, le Guggenheim à New York, je ne sais même pas si je me suis vraiment arrêté un jour en face de cette structure en hélice ? Est-ce que je l'ai vraiment regardée ? Non. Mais l'idée de cette architecture, que je n'ai sans doute jamais vue, et même si je l'ai vue, je n'ai pas pu la voir à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, et pourtant, cette idée d'architecture m'apparaît clairement. Et pour une pièce de musique, c'est la même chose. C'est en dehors du temps, même si cela remplit un temps, et même si c'est rempli avec des sons. Et si je continue avec cette analogie architecturale, on remplit ensuite cette architecture avec du béton, des poutres en métal, et les

possibilités de nouveaux matériaux permettent des architectures différentes. La découverte pour moi de l'électronique m'a fait penser les hauteurs sur une échelle exponentielle, elle m'a fait penser le temps autrement. Donc bien sûr, il y a un aller et retour, toujours. Mais l'essentiel n'est pas là.

- *Reinhold Friedl : C'est une pièce qui fait quelle longueur ?*

- Kasper T. Toeplitz : Une trentaine de minutes. Et puis après, c'est Stockhausen : il en parle, il explique, il fait écouter les sons un par un, enfin, les trajectoires des sons. C'est une proposition, hein...

- *Reinhold Friedl : Peut-être Agostino Di Scipio maintenant...*

- Kasper T. Toeplitz : Di Scipio, c'est un compositeur que je connais très peu. En fait, j'ai deux disques de lui, que je trouve admirables. L'impression que j'ai, je n'ai pas lu beaucoup de choses de lui, je n'ai jamais entendu sa musique en direct, mais j'ai l'impression qu'il travaille dans la perte. Si je devais dire à quelqu'un ce que c'est comme musique, je dirais que c'est une musique de poussière, de décomposition, une musique sans entité. Bien sûr, il y a du son, bien sûr, c'est un vrai compositeur, dans le sens où il sait écrire : là, je regarde la première pièce, c'est l'ensemble Mosaïque qui joue, donc violon, clarinette, clavier, il y a des choses de *live electronics*, des choses de synthèse... Mais c'est une musique de perte, dans le sens où il y a une impression de poussière, de choses qui n'existent pas. Je sais, ou crois savoir en tout cas, qu'il utilise des systèmes d'auto-génération dans la pièce, avec un système de micros, de *live electronics*, mais qui est plus un programme, et non des filtres, même si les filtres font partie d'un programme : il ne modifie pas un son existant, il modifie l'acoustique de la pièce, et le son vient du rien, juste par un système peut-être de feed-back, peut-être re-génération, peut-être d'auto-génération aussi... Et c'est ça qui me touche. C'est-à-dire qu'il n'y a rien, il y a juste une idée de structure : je ne sais pas la forme acoustique que cela va prendre, mais je sais quelle est ma structure. J'ai un autre disque où il prend des enregistrements de villes, il y a une pièce sur Paris, une pièce sur Berlin, une autre sur New York, j'imagine, je ne me souviens plus, mais ce n'est pas une image sonore de la cité, ni même imaginaire, ni du *field recording* – je vais à New York, j'enregistre les sons de New York, et après je mixe. Ce n'est pas Clara Maïda, par exemple, qui vit à Berlin, et qui dit que ses pièces sont maintenant très influencées par la ville de Berlin. Non, c'est juste : je suis là, je suis dans un lieu qui est non musical, le son de la ville, ou de la pièce fermée, d'ailleurs, et c'est juste cette chose-là que j'applique à ma forme prévue, à ma composition, et cela se remplit de ce qu'il y a. Si je voulais continuer avec l'histoire de la cuisine, c'est : j'ouvre le frigo, je regarde ce qu'il y a, et avec ça, ah tiens, je peux vous faire une soupe. Mais l'élément premier n'est pas

le son. L'élément premier est une idée de structure. Et comme c'est toujours des choses relativement fines, il y a cette idée de poussière : poussière, parce que cela vient d'autre chose, et sa fonction n'était pas celle-ci. Je ne prends pas des violons, je prends l'entité sonore qui m'entoure. Le son, de toute façon, ce n'est jamais que l'air qui bouge, la pression de l'air : ce n'est pas une chose en soi, ce n'est pas comme l'eau. On va chercher l'eau ; l'air, on ne va jamais le chercher. Sauf quand on est dans l'eau, bien sûr... Donc, prendre juste ce corps qui nous permet d'appréhender le sonore : l'air.

- *Reinhold Friedl : Et donc, c'est l'ensemble Mosaïque qui joue ?*

- Kasper T. Toeplitz : Sur une pièce, oui. Lui, il fait partie des compositeurs avec lesquels... Mais je prends mon temps... C'est-à-dire qu'outre mon activité de compositeur et de musicien jouant ma propre musique, à petites doses, je joue la musique d'autrui, c'est-à-dire que je demande à d'autres compositeurs de m'écrire des pièces. Je fais cela maximum une fois par an, je ne suis pas interprète au sens premier. J'ai complètement arrêté de jouer des pièces existantes, en fait. Au début, j'avais à mon répertoire de basse électrique une pièce de Stockhausen, "Solo". J'avais aussi une pièce de Varèse, « Densité 21.5 » – une pièce de flûte solo que j'avais transcrite à la basse, qui est exactement la même pièce, mais juste deux octaves plus bas, et beaucoup plus fort. A l'époque, je jouais cela sur un gros ampli Marshall, ce que je ne pense pas être antinomique avec l'idée de Varèse. Il y a des interviews où il disait : « Oui, vous voyez, mon petit, il faut que ça pète ! ». Je pense qu'il n'aurait rien eu contre la basse électrique et l'ampli Marshall. Je jouais également une pièce de Scelsi. Et à un moment, je me suis dit : est-ce que Scelsi a vraiment besoin de moi en train de jouer « Maknongan » ? Pièce qu'il avait écrite pour Joëlle Léandre, Joëlle le connaissait, il a écrit cette pièce pour quelqu'un de précis, il y a des tas de gens qui jouent sur des tas d'instruments graves, puisque c'est une pièce écrite pour instrument grave indéterminé... Est-ce que Stockhausen a besoin de moi pour que je joue son solo ? Varèse, lui, aurait peut-être été content de voir un gros ampli et de l'électricité, mais non... Et je me suis dit, là où je peux peut-être être plus pertinent, dans ma position de musicien, c'est-à-dire de quelqu'un qui s'occupe de la musique aujourd'hui, je ne suis pas un musicien classique, je ne joue pas Liszt, je ne joue pas Debussy – j'ai joué Messiaen, récemment, à l'ordinateur – mais je ne suis pas dans la répétition d'une tradition, je me sens plus compositeur, même quand je joue les pièces d'autres. Et faire avancer les choses, c'est aller voir quelqu'un qui n'aurait pas eu l'idée d'écrire une pièce pour basse électrique, ou en plus, basse électrique branchée sur ordinateur, avec ce que cela apporte de possibilités, mais aussi d'inconnu, c'est-à-dire que l'on n'est plus lié à un timbre, ni même à plusieurs timbres, on n'est même plus lié à un ambitus, puisqu'il m'est aussi facile de descendre à 10 hertz que de monter à 20.000 hertz, c'est-à-dire là où on n'entend plus parce que c'est trop grave ou trop aigu, donc être partout au niveau ambitus, mais être partout aussi avec tous les

systèmes de *buffers*, de temps réel, de *delays* très longs, de choses que l'on peut cacher pour les faire sortir plus tard, et les faire sortir en les changeant complètement, donc dans une polyphonie potentiellement infinie. Elle est finie mais elle n'est finie que par ma tête, elle n'est pas finie par l'instrument. C'est comme un orgue où on aurait encore des doigts, et des doigts, et des bras, et des bras, et des jeux, et des jeux... Après, c'est ma tête qui ne suit pas, ou peut-être ma capacité à programmer, mais le programme, lui n'est pas contre, il dit : tu veux un *buffer* de plus avec un filtre FFT ? Moi, je peux. L'ordinateur peut, c'est juste moi, humain, qui n'y arrive pas. Et donc, je demande des pièces, de temps en temps, à des gens, là où j'ai l'impression que je peux amener quelque chose. Di Scipio ferait partie des gens auxquels j'aimerais bien un jour demander une pièce. Cette vision que j'ai de sa musique, qui est celle d'une déconstruction poussiéreuse, d'une fragmentation, d'ailleurs il y a une pièce qui s'appelle « Craquelure », c'est aussi cela, c'est une chose qui n'existe plus, qui s'est défaite. J'aimerais bien pouvoir lui proposer cela. Après, est-ce qu'il accepterait ? Est-ce que ça l'intéresserait ? Je ne sais pas...

En fait, je n'ai pas commencé cela avec Éliane Radigue, mais Éliane a été le gros déclencheur, puisque c'est quelqu'un qui durant toute sa carrière musicale, jusqu'en 2000, donc sur une bonne quarantaine d'années, n'a fait que des pièces purement électroniques, d'électronique analogique, avec uniquement son synthétiseur modulaire ARP 2500, toujours le même synthétiseur. Elle a fait une pièce sur un Moog, et déjà, on s'est dit : mais qu'est-ce qu'elle fait sur un Moog, alors que son truc à elle, c'est tellement l'ARP ? Et à un moment, je suis allé la voir, et je lui ai dit : Éliane, j'aime beaucoup ce que tu fais, j'aimerais bien que tu me fasses une pièce de basse. Et la convaincre, cela m'a pris trois ans. Elle m'a dit non, après elle m'a dit oui peut-être, après elle m'a dit : mais comment on pourrait faire... Cela a pris plusieurs années avant qu'elle me dise oui, et encore un ou deux ans pour que la pièce se fasse. Pour elle, c'est tout nouveau. D'ailleurs, c'est très drôle, parce qu'on ne va pas dire l'âge des femmes, surtout qu'elle est coquette là-dessus, j'ai été plusieurs fois invité à son 70e anniversaire, plusieurs années de suite, donc on supposera qu'elle a plusieurs fois 70 ans, et elle m'a dit cette chose assez drôle : « Mais Kasper, pourquoi on ne m'a jamais dit que compositeur, c'est juste : tu dis ce que tu veux, et c'est quelqu'un d'autre qui le fait ? Qu'est-ce que j'ai passé du temps à travailler, des années à couper des bandes, alors que c'est juste : je veux ça, et c'est quelqu'un d'autre qui s'en occupe ? C'est super ! ». Et là, j'ai vraiment l'impression d'avoir fait quelque chose, d'abord parce que c'est la première fois qu'elle a fait une pièce sans aucun son préenregistré, entièrement *live* – elle avait fait déjà une pièce pour piano, mais c'était essentiellement une bande préenregistrée avec un peu de piano dessus, jouée uniquement à la main gauche – mais là, c'est une pièce où il n'y a rien d'enregistré, où je viens sur scène, certes avec un instrument électrique, mais tout est joué au moment du concert. Et aussi parce que depuis, les pièces qu'elle a écrites sont uniquement des pièces instrumentales. Elle a poussé cela plus loin, plus loin de son point de vue, puisqu'elle a fait une pièce pour violoncelle

acoustique, et puis après, une pièce pour deux cors de basset acoustiques, et une troisième, qui est un mélange de la pièce pour violoncelle et de la pièce pour clarinettes. Mais en fait, elle s'est d'un coup débarrassée de la musique électronique.

- *Reinhold Friedl* : La pièce qu'elle t'a faite pour basse, ce n'est que de la basse, ou il y a de l'électronique aussi ?

- Kasper T. Toeplitz : Il y a toujours de l'électronique, pour moi. De toute façon, une basse, il y a toujours de l'électronique, puisque le fait de mettre des pédales, que ce soit une distorsion, une wah-wah, ou une pédale de volume, cela vient naturellement. La pédale de volume, c'est peut-être l'effet le plus simple, et c'est sans doute l'effet qui m'est le plus indispensable : j'aime bien jouer avec des longs *delays*, avec des distorsions, mais je peux jouer sans. Sans la pédale de volume, j'ai vraiment du mal. Cela fait vraiment pour moi partie de l'instrument basse électrique : j'ai le contrôle du volume. Et en fait, depuis maintenant pas mal d'années, depuis 12 ou 13 ans, je n'ai pas branché ma basse de manière classique dans un ampli : je la branche dans l'ordinateur, et après ça va dans un programme, écrit en Max/MSP, mais peu importe, cela pourrait être n'importe quoi d'autre, un programme qui modifie le son, et qui fait plus que le modifier, puisque cela me permet d'avoir une deuxième entrée. Lorsque je fais un concert de basse, selon les pièces, je peux ne toucher que les cordes de la basse, ou je peux toucher et les cordes et le clavier de l'ordinateur. C'est un instrument où il y a deux entrées, en fait. Pour la pièce d'Éliane, il y a un ordinateur, un programme que j'ai écrit donc, mais je ne touche que la basse. Je la joue aussi bien avec un E-Bow qu'avec un archet, qu'avec une petite plaque en métal, qu'avec ces petits tampons Jex qui servent à nettoyer les casseroles – on revient toujours à la cuisine – ou même sans toucher les cordes, mais en faisant une espèce de massage – le mot n'est pas de moi, il est d'un ami bassiste, Pierre-Alexandre Tremblay, qui a vu la pièce il y a plusieurs années et qui m'en a parlé il y a quelques jours – sur le corps de la basse. Et c'est juste ce corps sonore, l'instrument, qui est mis en vibration d'une manière tout à fait autre, juste par le fait d'appuyer sur le bois, et ces micros mouvements mettent les cordes en résonance. C'est donc une pièce où je ne touche pas l'ordinateur, mais j'ai des pédales aux pieds, qui elles me servent à contrôler les processus dans l'ordinateur. Et une pédale de volume, bien sûr.

Donc Éliane Radigue, bien sûr, mais il y en a eu d'autres. En ce moment, je suis donc en train de travailler sur une pièce avec Francesco Lopez, j'ai créé une pièce de Phill Niblock, une pièce de Zbigniew Karkowski aussi... Ca, c'est très drôle, c'était au festival Présences Electroniques du GRM² : je disais que le GRM, Christian Zanési, était très ouvert, et n'invitait plus seulement

² Le 28 mars 2010, au 104 à Paris, en clôture du festival.

les « classiques contemporains », académiques finalement. Et Zbigniew s'était réveillé un matin, très Stockhausen, ça, il avait rêvé sa pièce, et c'était une pièce pour flûte piccolo. Et en fait, c'est devenu une pièce de basse électrique. Donc encore une fois, il y a ce qui lance l'idée, et puis ce qui donne forme sonore à la chose. Donc je fais ça, mais je trouve que cela fait vraiment partie de mon métier de musicien. Je ne suis pas interprète, je ne suis pas Arditti, loin de là, ni par la virtuosité, ni par le fait de jouer plein de choses.

- *Reinhold Friedl : Et Eloy ? C'est curieux. Et qu'est-ce que c'est, là derrière ?*

- Kasper T. Toeplitz : Ça, c'est Dumitrescu. Éloy, c'est celui-là... Je vais commencer par Dumitrescu... Je parlais tout à l'heure de la musique spectrale française. Je ne suis pas français, mais polonais, mais j'habite en France depuis quasiment toujours, peu importe, et au moment où j'ai commencé la musique, j'ai regardé ce qui se passait en France, parce que la France, avec sans doute l'Italie et l'Allemagne, c'étaient les pays de la musique contemporaine. Même la musique contemporaine américaine était très différente, cette espèce de tradition de la musique contemporaine d'avant-garde, c'était quand même ici. Bien sûr, il y a les pays de l'Est, que j'ai oubliés : la Pologne justement, avec Penderecki, la Pologne, qui était le seul pays du bloc de l'Est qui produisait une pensée de la musique d'avant-garde, et des compositeurs aussi. Et commençant la musique en France, une chose qui m'a beaucoup plu, et attiré, c'était donc la musique spectrale. Beaucoup plus tard, j'apprends qu'il y a une autre école spectrale, qui n'est pas l'école française – très soft en fait, très évolution lente, très belle, mais une espèce de beauté calme, donc le nom le plus connu, le chef de file, c'est Grisey, surtout depuis qu'il est mort, il est devenu encore plus important historiquement, sans doute. Et tout d'un coup, j'apprends qu'en Roumanie, il y a une école spectrale – Dumitrescu est sans doute le plus connu, avec Radulescu qui est mort il y a quelques années – qui n'a rien de ce côté paisible, de ces paysages vallonnés, qui est uniquement des éboulis, des explosions : du bruit, vraiment. On est très proche, a posteriori, du *noise*, sauf qu'ils ne le savaient pas. J'ai rencontré Dumitrescu, je parlais de demander des pièces à des compositeurs, cela fait deux ou trois ans que je lui parle de me faire une pièce. Cela prendra du temps, cela ne se fera peut-être jamais, cela se fera peut-être, mais il faut attendre le moment, aussi. Ce n'est pas obligé que ce soit là, maintenant, tout de suite : Éliane, cela m'a pris des années. C'est une musique très violente, c'est très bizarre, cela est sans doute dû à la situation politique du pays, sans doute. Il se réfère au cosmos. Je prends le disque, le premier morceau, c'est « Soleil explosant » ; le deuxième, « New Metals ». Il y a un morceau de lui qui s'appelle « La Grande Ourse ». Ce sont des musiques soit instrumentales, soit électroniques, mais il y a toujours des explosions, des ruptures, des explosions, du bruit. Pour moi, c'est aussi très proche du *free jazz*, qu'il soit américain, noir américain, et je pense à l'*Art Ensemble Of Chicago*, le *free*

pur et dur, ou qu'il soit anglais, celui des gens qui sont autour de Keith Tippett, qui a peu à voir avec le *free jazz* américain, ou encore autre chose, le *free jazz* européen, continental, allemand, Brötzmann notamment, cette espèce d'avalanche de sons, mais qui sont venus de conditions politiques, d'une réaction politique en fait. On ne s'occupe pas uniquement de penser la note, mais où est-ce que je vis ? Lorsque je parle du *free jazz* anglais, dans les années 70 ou 80, je pense à la grève des mineurs anglais, qui a duré quelques années, donc une situation politique très dure, et Thatcher arrive ensuite. Ce n'est pas anodin. D'ailleurs il y a beaucoup de ces concerts-là, de *free jazz* anglais, qui servaient à récolter des fonds pour aider les familles des mineurs en grève. Brötzmann et FMP, label de disques berlinois, à l'époque où Berlin Ouest était quand même enclavé dans l'Est, avec le Mur, ce n'est pas anodin. Et Dumitrescu, c'est quoi ? C'est quelqu'un qui en Roumanie était tout seul, ils étaient sans doute deux ou trois, mais il m'a raconté les difficultés qu'il avait à être joué. C'est-à-dire que comme dans beaucoup de pays de l'Est, peut-être la Pologne exceptée, puisque c'était un peu la vitrine de la musique contemporaine, mais lui, il me disait que quand il écrivait une pièce, il fallait qu'il la présente à un comité qui disait : non, cette pièce-là, c'est de la musique pervertie, vous ne pouvez pas la jouer. Qu'est-ce qu'il a fait ? Il s'est pris par la main, il a fait son ensemble, Hypérion, qui existe encore, qui joue sa musique, il a monté son festival, et son label de disques. C'est une réaction politique. Et d'ailleurs, on se demande ce qui le porte, aujourd'hui. Et je pense qu'il se le demande aussi. Quelque part, la chute du Mur, pour prendre une image très forte, c'est aussi la chute de l'adversaire. Tout n'est pas parfait en Roumanie aujourd'hui, bien sûr, mais il n'y a plus cet ennemi clairement désigné, contre lequel faire ce festival, contre lequel faire cette musique. C'est un peu aussi le problème de la musique contemporaine française : oui, faire une musique en colère, mais contre qui ? Contre quoi ? Pour avoir des subventions ? Oui... Ce n'est quand même pas la même chose qu'être dans un îlot, Berlin Ouest, entouré d'un autre pays, entouré d'un mur : là, toute la furie d'un Peter Brötzmann, elle se comprend. Et d'ailleurs, je ne sais pas si j'adhère ou pas, mais je comprends la position de quelqu'un qui a été beaucoup dans ces musiques très *free*, très violentes, Radu Malfatti, comment aujourd'hui il critique la position de Brötzmann en disant : il n'y a plus lieu de jouer comme cela, c'est un vieux discours. C'est un peu comme les querelles intestines à l'intérieur des anciens musiciens de **AMM**, le groupe de *free* anglais, qui disent : c'est idiot, il ne faut pas continuer cela, c'est fini. Je ne sais pas s'ils ont raison ou pas, ce n'est pas à moi de juger ces gens-là, je n'ai pas les éléments, je n'ai pas vécu ces situations politiques-là, mais que la question se pose, c'est pertinent. Après, la personne peut dire qu'elle est toujours aussi en colère, qu'elle a toujours envie de dire sa colère, et le monde est loin d'être parfait, évidemment, mais on peut dire aussi que les choses ont avancé, et que ce n'est plus dans ces termes-là qu'il faut se battre. Et je reviens à Vomir : ce n'est peut-être plus le même *noise* qu'il faut faire aujourd'hui. Ce n'est pas seulement le vieillissement de la personne, c'est peut-être aussi qu'il faut changer la forme. Et donc, Dumitrescu, pour moi, c'est ça aussi : c'est une musique qui a un sens politique, politique dans le

sens le plus large, de notre vie à nous, de tous les jours. Tout récemment, je me suis aperçu que, pour importante qu'elle ait été, la musique de John Cage a singulièrement vieilli. Sortie de son contexte, elle devient purement académique. Le contexte a totalement changé, et on n'en est plus là du tout. Il y a quelques jours, je suis allé voir une pièce de danse de Merce Cunningham avec une musique de Cage, et je me suis dit : c'est bizarre comment, alors que je suis musicien, je suis plus intéressé par la musique même si je travaille avec la danse, la danse m'a paru garder sa pertinence, c'est une pièce de 75, alors que la musique m'a semblé montrer son âge. C'est avant les années 80, c'est une esthétique qui marque vraiment une époque...

Jean-Claude Éloy, c'est quelqu'un qui est vraiment très important pour moi, qui a un parcours complètement en dehors. Avant, quand j'avais beaucoup de vinyles, avant que je ne les vende tous, pour après regretter de les avoir vendus et essayer de tous les racheter, ce que beaucoup de gens ont fait, j'avais des disques de Jean-Claude Éloy, dans la prestigieuse collection « Musique française d'aujourd'hui ». C'est un compositeur qui était le bras droit, ou l'élève préféré, de Boulez, qui était paraît-il pressenti pour être le directeur de l'IRCAM avant que l'IRCAM n'ouvre, qui était le bon élève, musicien extrêmement doué, évidemment, mais tout comme il faut : de brillantes études, premiers prix, virtuose du piano, écriture, contrepoint, direction d'orchestre, il fait des pièces, les pièces marchent bien, pour ensembles, sonatines, etc... Et qui tout d'un coup, tombe sous le charme musical de Stockhausen, et c'est le Stockhausen des années les plus bizarres, musique intuitive, « suis ta route, ne pense à rien et joue pendant trois heures », ce côté musique en connexion directe avec les étoiles, qui découvre en même temps l'électronique, et ça a été aussi pour lui une espèce d'épiphanie, tel qu'il en parle, et qui par là, se fait d'une manière bizarre excommunier par Boulez. D'ailleurs, lorsque tous les disques de « Musique française d'aujourd'hui » sont passés en CD, pas les disques d'Éloy. C'est un compositeur, alors qu'il était très présent dans l'espace musical français, tout d'un coup, il n'existe plus : il n'est plus joué, ses disques ne sont pas réédités. Jusqu'à il y a un mois³, on ne pouvait trouver aucun disque CD d'Éloy, alors que c'est quelqu'un qui a produit énormément. On ne trouvait rien de lui, rien de rien. Il y a cette rupture, et il y a aussi la rupture avec le monde de la musique occidentale, c'est-à-dire qu'il est très vite parti non pas dans une fascination pour les musiques orientales, mais plutôt il y a trouvé une sorte d'adéquation, disant que c'est le même monde. La pièce de lui que je préfère, « Gaku-no-Michi », qui dure plus de quatre heures, il est parti aussi dans des durées énormes, il l'a faite au Japon : il a passé un an à travailler sur cette pièce, dans des studios à Tokyo. Après, il a fait une pièce, « A l'approche du feu méditant », avec des moines tibétains chantants et des percussions extra-européennes. Il a fait une autre pièce,

³ Deux disques viennent effectivement d'être réédités, voir discographie ci-après. Sur Jean-Claude Eloy et ces rééditions, voir également l'article de K.T. Toeplitz dans le n°86 de Revue & Corrigée, décembre 2010.

« Shânti », un peu avant, en 72-73, une pièce courte, puisqu'elle ne fait que 2h30, donc on est très loin de l'époque, même encore aujourd'hui, où la musique contemporaine vous demande une pièce entre 13 et 20 minutes, et puis comme ça on fera un programme où on te mettra en résonance avec Malher, par exemple : cette habitude du monde contemporain qui veut qu'il y ait une filiation directe, qui veut qu'il y ait une espèce de mesure, des choses pas trop longues, quelques sons... On est très content d'avoir eu Webern, qui était superbe, mais on a le droit de faire des pièces de quatre heures aussi. Donc Eloy est parti dans cette fascination du monde oriental, mais ce qui est beau, par rapport à beaucoup de gens, c'est que cela ne fait jamais folklore : pour prendre une image qui n'a rien à voir, ce n'est pas les Beatles qui mettent un sitar. Non : c'est une manière de penser. C'est de la musique électroacoustique, on dira, et pour « Gaku-no-Michi », il a enregistré énormément de sons au Japon, mais qu'est-ce qu'il a enregistré ? Le métro, les bruits de la ville. Et puis, il les a trafiqués, trafiqués, trafiqués. Il y a aussi des choses de synthèse pure, parce qu'il ne faut pas oublier que lui, la découverte de l'électronique, elle s'est faite via Stockhausen, et à l'époque la frontière était très claire : il y avait l'école allemande de synthèse pure, et l'école française de transformation de sons existants. Donc lui, il est entre les deux, pour faire une musique qui n'est que la sienne, en fait. Les choses que j'avais écoutées en LP, je les avais oubliées : je me souvenais surtout de ces moines chantants, bref. Et puis je trouve un disque pirate d'Eloy, sorti sans son accord, j'écoute ça, et c'était assez affreux, je retrouve tout ce qui m'intéresse, architecture électronique, et je me dis : merde, il est meilleur que moi ! C'était un moment très dur. Je plaisante. C'est tout ce que j'aime, dans les architectures électroniques, dans le « Persépolis » de Xenakis, dans les pièces les plus complexes de Daniel Menche, c'est-à-dire ces espèces de couches et de couches de sons, on sent dès le début que c'est une architecture qui va prendre du temps, ce n'est pas juste : ça, c'est l'introduction, paf, on passe au sujet, et paf, on clôture. C'est un objet à part, c'est une entité, et effectivement, c'est une pièce de quatre heures. Donc Eloy, je l'ai rencontré par la suite, à cause de cette écoute, je suis allé le voir, toujours parlant qu'il me fasse une pièce. Cela fait plus de quatre ans que l'on en parle, il n'a pas très envie, je crois qu'il n'écrit plus, qu'il a du mal à se dire à lui-même qu'il n'écrit plus, mais je sais que pendant ces quatre années, il n'a pas fait de nouvelle pièce. Par contre, ce qu'il a produit, c'est son label de disques, où il a sorti déjà ses deux pièces les plus importantes, ses deux seules pièces purement électroniques, donc « Gaku-no-Michi » et « Shânti » : cela vient de sortir sur son label. D'ailleurs, tout à l'heure, je parlais de *free jazz* et de Dumitrescu, et de ce côté plus *noise*, c'est quand même bizarre qu'aujourd'hui, pour qu'une certaine musique existe, il faille faire son propre label. Moi, pour sortir la pièce qu'Éliane Radigue m'a écrite, j'ai fait mon label ; je parlais de Dumitrescu qui a fait son label ; des choses comme Vomir, les labels *noise*, c'est évidemment de tout petits labels ; je parlais de « Kataract » de Daniel Menche, c'est sorti sur le label de Pita, Peter Rehberg ; Jean-Claude Éloy pour sortir ses disques fait son label, Hors Territoires ; et bien sûr, celui qui a un peu tout fait avant tout le monde, Stockhausen a quand même fait Stockhausen-Verlag, après avoir été chez

Deutsche Grammophon... C'est symptomatique, aussi : il ne s'agit pas seulement de faire de la musique, il s'agit aussi de se confronter au monde tel qu'il est. Et le monde tel qu'il est, Deutsche Grammophon, qui à l'époque avait tout Stockhausen, jusqu'au milieu de « Licht », si je me souviens bien, maintenant, Deutsche Grammophon, je suis allé regarder sur leur page l'autre jour, ils ont Sting. Ce n'est pas le même niveau d'inventivité et d'exigence. *Times are changing*, comme disait Bob Dylan... Comment ce musicien-là, Eloy, c'est tout de même un des rares compositeurs avec ce passé de premiers prix, de virtuose du piano, Donaueschingen, Darmstadt, etc., comment il se retrouve autre part, et comment c'est un des rares compositeurs que je vois venir à des concerts de *noise* ! Il est venu écouter Zbigniew, aux Instants chavirés. Bien sûr, il ne fait pas la même musique, il ne dit pas qu'il fait du *noise*, mais au moins, il écoute. Ce qu'il en pense, je ne sais pas, mais la question n'est pas là : la question n'est pas de savoir ce qu'il en pense, la question c'est qu'il est conscient, et il le montre clairement, que cela existe. Il y a plein de compositeurs aujourd'hui, beaucoup plus jeunes que lui, il a plus de 70 ans, voire beaucoup plus jeunes que moi, compositeurs savants, qui se réclament du bruit, qui font des colloques sur le bruit dans la musique, et je ne les ai jamais vus à un concert de *noise*, je ne les ai jamais vus à un concert de post-punk dans le squat qui est un peu plus haut dans ma rue, je ne les ai jamais vus à un concert des Instants chavirés, qui est LE lieu à Paris, qui existe depuis une vingtaine d'années, où il y a toutes les musiques : il y a aussi des concerts de musique contemporaine, par exemple, j'ai joué là-bas de la musique de Phill Niblock, on peut parfois écouter des pièces de Cage, on peut aussi écouter vraiment du pur *harsh noise*, comme des choses de jazz barré, post *free jazz*, ou des choses comme Sunn O))), qui est le *doom metal* d'aujourd'hui... Donc c'est un des rares lieux à Paris qui résiste, qui est une référence, et les seuls gens du milieu académique que j'ai pu voir là-bas, je n'ai que trois noms à donner : c'est Jean-Claude Eloy, c'est Luc Ferrari, et c'est Christian Zanési, du GRM. Sinon, tous les autres, ceux qui parlent du bruit, qui en font une philosophie, et qui sont cités là-dedans, dans ce livre⁴, qui font des articles définissant ce qu'est le bruit, ils n'arrivent même pas, dans un bouquin dont l'index des noms cités fait – je suis en train de regarder – une cinquantaine de pages, ils n'arrivent pas à citer une fois Merzbow, et pas une fois William Bennett ! Et ils parlent de *noise* ! C'est un peu ridicule. Eloy, lui, il s'intéresse. Qu'il aime ou qu'il n'aime pas, je ne sais pas. Il est venu voir un concert du Dépeupleur, il m'a dit qu'il avait aimé. Mais même s'il n'aimait pas, ce n'est pas grave : ce qui est important, c'est qu'il soit là, qu'il soit à l'écoute du monde. Il fait partie vraiment des très rares, pour ça...

⁴ XXXXX

Discographie

_ **Francesco Lopez :**

« Belle Confusion 966 »

Trente Oiseaux, 1996

« Belle Confusion 969 »

Sonoris, 1998

« Belle Confusion 0247 » et « Belle Confusion 00 »

Absolute, 2000

_ **Daniel Menche :**

« Kataract »

Editions Mego, 2009

_ **CCCC :**

Un en particulier ?

_ **Le Dépeupleur :**

« ZKT »

r.o.s.a., 2005

« Disambiguation »

Auf Abwegen, 2006

_ **Vomir :**

« Untitled »

Definitive Circumstances, 2010

_ **Karl Heinz Stockhausen :**

« Cosmic Pulses »

Stockhausen-Verlag ??? (parce qu'il paraîtrait que c'est inédit ???), 2007

_ **Agostino Di Scipio :**

C'est lequel ?

_ **Eliane Radigue**

« Elemental II »

r.o.s.a., 2004

_ **Iancu Dumitrescu**

C'est lequel ?

_ **Jean-Claude Eloy :**

« Shânti » (1972-73, double CD)

« Gaku-no-Michi » (1977-78, quadruple CD)

Hors Territoires, 2010.