

Entretien avec Michel Montoyat

Cécile Duquenne et Mélodie Gerstenecker



Éditeur
Université Aix-Marseille (AMU)

Édition électronique

URL : <http://lcc.revues.org/1238>

ISSN : 2430-4247

Référence électronique

Cécile Duquenne et Mélodie Gerstenecker, « Entretien avec Michel Montoyat », *Les chantiers de la création* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 03 janvier 2017, consulté le 10 janvier 2017. URL : <http://lcc.revues.org/1238>

Ce document a été généré automatiquement le 10 janvier 2017.

Tous droits réservés

Entretien avec Michel Montoyat

Cécile Duquenne et Mélodie Gerstenecker

- 1 **Cécile** : Bonjour Michel et merci d'être aujourd'hui ici avec nous, pour cet entretien qui portera sur votre activité de musicien et de compositeur, facettes que nous allons toutes deux explorer. Nous aborderons différents aspects de votre travail, tels que les liens entre composition et improvisation, mais aussi la manière dont naissent vos thèmes musicaux lors de concerts. Par ailleurs, nous aborderons l'influence des espaces et des sonorités métissées de différentes origines, ainsi que celle du temps (à la fois le temps humain et celui du morceau musical en tant que tel). Cet entretien se déroulera en trois parties : une session de questions-réponses entre nous trois, puis un entretien plus libre sous forme de questions-réponses avec le public. Après quoi, nous nous retrouverons pour un verre de l'amitié.
- 2 Je vais commencer par faire les présentations : vous avez commencé votre carrière par des études de piano classique à l'âge de six ans, et c'est à l'adolescence que vous avez changé d'école de musique et découvert le blues, avec notamment des groupes comme les Beatles, mais aussi des bluesmen noirs américains. Vous avez eu des influences très variées et ce sont ces explorations musicales-là qui peu à peu ont changé votre pratique. Vous êtes passé de thématiques classiques abordées notamment par la pratique du piano vers des thématiques variées, et c'est à ce moment que votre instrument principal est apparu : la guitare basse à sept cordes.
- 3 **Michel** : Il y avait en fait quatre cordes à l'époque.
- 4 **Cécile** : Juste après ce changement de thématique et d'instrument, vous vous inscrivez à l'école des beaux-arts de Toulouse et fondez votre premier groupe de guitare électrique avec des amis étudiants ; et avec succès, puisque cela vous décide à vous lancer dans une carrière véritablement musicale.
- 5 **Michel** : Oui, c'est allé très vite. En quelques mois, on a commencé à jouer sur scène et on a très vite eu beaucoup d'affaires et de contrats.
- 6 **Cécile** : Vous étiez en même temps en études.
- 7 **Michel** : C'est cela.

- 8 **Cécile** : Après cela, vous avez commencé à accompagner des groupes en tant que musicien bassiste. Vous vous êtes ouvert au jazz-rock, notamment, et vous étiez, ainsi que vous le dites, un « sideman ».
- 9 **Michel** : Voilà. Entre le blues et le jazz-rock, il s'est passé quelques années quand même !
- 10 **Cécile** : En effet. Mais c'est à ce moment-là que vous avez commencé à être « sideman », c'est-à-dire accompagnateur versatile comme on dit dans le jazz, et c'est là que votre pratique s'est cristallisée : vous avez commencé à pratiquer le « free-jazz » avec « FMR trio », et notamment la musique improvisée avec Michel Bonedat, et c'est alors que vous avez commencé à vous questionner (ce sont vos propres mots) sur le sens de la composition et le non-sens de la virtuosité gratuite. Nous y reviendrons en profondeur par la suite. Parallèlement, vous vous immergez dans la musique des Balkans et dans divers styles appartenant à toute l'Europe et l'espace méditerranéen. Vous voyagez d'ailleurs beaucoup, et vous vous installez finalement à Casablanca. C'est là que vous découvrez des influences majeures pour vous, qui sont la musique andalouse et la musique populaire espagnole.
- 11 C'est à votre retour en France quelques années plus tard que vous décidez de vous consacrer à la composition et aux arrangements, qui deviendront les deux pans majeurs de votre carrière. Depuis, vous explorez ces deux aspects par de nombreux biais. Par exemple, vous créez de la musique de relaxation avec l'aide d'un psychologue.
- 12 **Michel** : C'est cela. Le psychologue propose des idées que j'accompagne de musique. Cela a été commercialisé sous forme de K7 et de CD à l'époque.
- 13 **Cécile** : Et lui s'en servait dans le cadre de sa pratique ?
- 14 **Michel** : C'est cela.
- 15 **Cécile** : Parallèlement, vous créez une maison d'édition avec votre femme, Le Sablier éditions, qui a aujourd'hui dix-huit ans d'existence, de publications, et une centaine d'adaptations musicales et d'albums à son actif. En fait, il s'agit d'albums destinés à la jeunesse accompagnés d'un CD musical.
- 16 **Michel** : Cela a été une période très importante pour moi.
- 17 **Cécile** : En 2012, vous décidez de mettre sur pied un nouvel ensemble musical avec cette fois la basse sept cordes, et vous vous concentrez sur votre pratique individuelle ainsi que votre propre conception de la musique. Ce projet s'appelle le « Michel Montoyat project¹ ». Et c'est de cela que nous allons principalement parler aujourd'hui. Il s'agit d'un projet assez marqué par le jazz, par vos recherches sur le monde balkanique et moyen-oriental. Mais comme une description a peu de sens en musique, voici un medley que Michel a préparé pour aujourd'hui.
- 18 **Michel** : Ce sont de petits extraits qui font à peu près deux minutes. Ça s'entrechoque un peu, mais cela montre bien mon travail par rapport à ce trio.
- 19 <http://www.michelmontoyatproject.com/media/>
- 20 **Cécile** : Par rapport à ce trio, pouvez-vous nous parler du déroulement d'une prestation, un concert-type ? Comment cela se passe-t-il quand vous commencez à jouer ?
- 21 **Michel** : C'est très simple. Le plus difficile n'est pas d'exécuter notre musique : on la joue. C'est plutôt l'ordre des morceaux qu'il faut arriver à calculer de manière à ce que cela se déroule harmonieusement, de façon à créer cette ambiance qui va monter à cet état de climax que j'avais évoqué. Ce que j'essaie de faire, c'est de la musique et pas des notes.

J'établis une grosse différence entre les notes et la musique. Beaucoup de musiciens font des notes et parfois de la musique. Le concert en lui-même est une suite de morceaux avec des moments très cadrés, puisque les thèmes sont écrits avec des mesures souvent spéciales, qui ménagent tout de même des moments d'improvisation, de liberté.

- 22 **Cécile** : En fait, le déroulement est classique, mais vous laissez une grande place à l'improvisation, tant dans le morceau en lui-même que dans l'organisation du concert et l'agencement des morceaux.
- 23 **Michel** : Non, pas dans l'organisation du concert et l'agencement des morceaux. Mais par contre, à l'intérieur de chaque morceau, il y a des plages d'improvisation.
- 24 **Cécile** : À présent que l'on a une idée un peu plus précise du déroulement, pouvez-vous nous parler de l'improvisation dans son rôle de processus de création sur scène. D'autre part, cette improvisation mène à un climax, mais quelle est la nature de ce climax que vous évoquez tout à l'heure ?
- 25 **Michel** : Le climax est lié au temps, à l'exécution. C'est un moment idéal que l'on essaye d'atteindre ; on est dans la musique, on n'est plus en train de jouer ou de regarder. Je pense que c'est pareil pour tous les musiciens. Cet état est perçu par un public, bien qu'il puisse y avoir cet état dans le public et pas chez le musicien, ou l'inverse. Ce climax est lié à la composition en elle-même, à la manière dont elle est perçue par le public, ainsi qu'aux phases d'improvisation évidemment. C'est un peu indéfinissable, on ne s'en rend compte qu'après coup. À ce moment, on a été plus qu'un exécutant : un créateur. C'est un état très difficile à décrire, car on y est ou on n'y est pas. Quand on y est, on ne le sait pas, c'est un état de conscience si l'on peut dire, et quand on n'y est pas, on ne s'en rend pas compte car on est pris par l'exécution, la virtuosité. On est des professionnels, c'est à dire que même si on n'est pas dans l'état parfait pour exécuter un concert, on va essayer de jouer le mieux possible et cela peut très bien se passer. Le climax c'est autre chose, c'est un état de grâce. On est dans la musique, même si on est dans l'illusion.
- 26 **Cécile** : C'est donc un état difficile à définir (et une première question difficile). Mais une fois atteint, ce climax, vous l'enregistrez ?
- 27 **Michel** : Il peut se produire cet état de musique qui je pense est l'état recherché par les musiciens tout le temps. Il peut se produire en public, mais aussi en studio. Quand on enregistre en studio, contrairement à ce que disent certains, on peut aussi atteindre cet état, et une forme de musique vraiment extraordinaire. Il n'y a pas de lieu idéal, c'est juste le fait d'être dans la musique.
- 28 **Cécile** : Dans l'instant présent en fait. Mais, par conséquent, après cet instant présent, cette apparition *ex nihilo*, cette musique qui est non écrite – après *cela*, vous devez passer à la version album justement. Comment parvenez-vous à conserver ce climax dans la version définitive et fixée ? Est-ce que vous parvenez seulement à le conserver ?
- 29 **Michel** : Pas toujours. C'est pourquoi quand on enregistre, on essaye de nombreuses versions, dix, quinze, trente parfois. Je demande par exemple au musicien de faire un chorus avec son instrument, et je le fais recommencer, recommencer, recommencer, jusqu'à ce que sorte l'inexprimable, mais que ça sorte. Après, c'est à la réécoute, car on est pris par la musique que l'on fait, mais le lendemain, quand on écoute on a parfois des surprises, c'est-à-dire des choses que l'on n'a pas entendues sur le moment, car on était pris par l'émotion du moment. Certaines choses sont vraiment intéressantes, d'autres pas. Que ce soit en public ou pour préparer un album, c'est la même chose. La création musicale se fait à tout instant quand on pratique la musique, et se fait pour chaque

auditeur quand il écoute, car sans auditeur, il n'y a pas de musique. La part de l'auditeur est aussi importante.

30 **Cécile** : L'auditeur, pas uniquement le public ?

31 **Michel** : Quel que soit l'auditeur, l'oreille externe !

32 **Mélodie** : Pour ma part, je vais orienter notre entretien sur la naissance du thème. La première fois que l'on s'est vus, tu m'avais raconté l'histoire de *Gig mitaines* et je trouvais ça intéressant. Le débat musicologique entre l'improvisation et la composition n'est plus à refaire. Est-ce de l'improvisation que vient le thème ou du thème que vient la suite ?

33 **Michel** : Quand on travaille sur une composition, il y a plusieurs manières d'aborder les choses. Soit on se met à composer parce que l'on a envie ; soit on se dit je vais composer pour telle formation ou par exemple pour un trio etc. ; soit on a une commande, c'est-à-dire qu'on doit livrer une musique pour telle date avec tel type d'instrumentation. C'est très différent, mais très intéressant. En fait, il faut se mettre à travailler puis chercher des thèmes, c'est-à-dire se laisser aller, se relaxer, trouver des thèmes, des thématiques, quelques phrases, les noter. Moi, c'est souvent quand je travaille ; je note tout ce que je fais, à la fin j'enregistre, et quand j'ai besoin de concrétiser les morceaux, je vais voir dans mes notes ce que j'ai pris et que je peux alors exploiter. À partir de là, je construis des morceaux. Mais entre la note que l'on a prise ou une idée thématique que l'on commence à développer, parfois, on arrive à des résultats qui n'ont rien à voir. Quand je compose, j'essaie de trouver le début d'une pelotte et de tirer ce fil. Je sais quand je l'ai trouvé. Tant que je ne l'ai pas trouvé, je sais que je ne l'ai pas. Mais quand je l'ai trouvé, je tire là-dessus, et je commence à bien avancer, mais ça peu patauger pendant trois, quatre ou cinq mois, comme ça peut aussi aller très vite. Parfois, je me dis que je vais composer un morceau avec uniquement des chromatismes. C'est un petit défi que l'on se fait, et là-dedans, il peut y avoir des possibilités de trouver un thème etc., mais en général, après, il y a une dérive. On peut avoir des accidents aussi : on travaille sur un thème et puis on va faire des erreurs, une note qui ne sonne pas et qui est fausse, qui va nous amener à une autre phrase, puis va nous diriger vers un chemin que l'on a même pas prévu au départ. C'est donc un mélange de travail et d'improvisation. Il faut être réceptif à ce qui se présente, savoir très vite glisser, twister sur les motifs. C'est un peu mystérieux, quand même. Maurice Ravel disait : « la création est un travail de tous les jours. Je me mets à la table et puis je travaille. Dutilleux disait : « c'est un instant magique la création est un rituel magique. »

34 **Mélodie** : Du coup, que ce soit pour des commandes ou des compositions plus libres, est-ce que cela t'arrive de partir d'une structure déjà établie, avec le nombre de mesures ?

35 **Michel** : Oui, quand je travaille par exemple pour accompagner un texte, j'ai un cadre donné, il y a un texte écrit et je dois en respecter le cadre. Après, la durée d'un texte pour enfant est d'à peu près une vingtaine de minutes, ce qui fait pas mal de musique déjà. Je vais structurer avec ce cadre-là. Mais on est aussi très libre, il faut définir quelle va être l'instrumentation, quelle va être l'approche et, parfois, la version vient bizarrement. Par exemple, là, j'ai un livre sur lequel je dois travailler, une thématique, j'ai cherché, cherché, fait des essais, me suis inspiré géographiquement des Balkans auxquels je m'intéresse. Mais cela ne suffit pas pour trouver des idées. Et puis, l'autre jour, il y a une semaine, c'est en écoutant Schubert que je me suis dit « ça y est j'ai trouvé comment je vais organiser ça. » Pas les notes, mais l'organisation. Comment ça va se dérouler. Pourquoi ? Je ne saurais pas le dire.

- 36 **Mérodie** : Cela s'impose, en fait ?
- 37 **Michel** : Voilà, mais c'est quand même beaucoup de travail.
- 38 **Mérodie** : Nous avons parlé de la partie musicale, mais les titres d'œuvre sont également très imagés et recherchés.
- 39 **Michel** : Oui, parce que j'aime bien qu'il y ait un sens. Parfois, le titre n'a pas trop de sens, mais pour moi il en a. Le morceau *Gig mitaine*, par exemple : quand j'étais petit, il y avait une épicière près de chez moi qui avait des mitaines, mais à l'époque personne n'en portait et cela m'avait impressionné. Elle servait avec ça, et un jour où je travaillais, j'étais en train de chercher un morceau et j'ai vu cette main avec ces mitaines, et j'ai vu les doigts qui dansaient, et cela m'a donné l'idée de ce morceau et du titre. Je trouve que cela colle à la musique avec son côté déhanché. D'autres fois, c'est vraiment un bilan. Pour *Conteneur 11*, je n'avais pas de titre et puis, en l'écoutant, j'ai vu un container comme sur les bateaux. C'est totalement irrationnel, mais ça colle bien pour moi.
- 40 **Mérodie** : Écoutons un extrait de *Gig mitaine*.
- 41 <http://www.michelmontoyatproject.com/media/>
- 42 **Michel** : C'est une mesure à sept temps. Je ne sais pas si vous êtes connaisseurs en musique... mais en tout cas il y a un certain déhanchement, un déhanchement particulier. C'est du six plus un, ça fait une espèce de vague plutôt qu'un rond, et c'est ce qui m'intéresse beaucoup dans la composition. On a des rythmes un peu différents dont on n'a pas trop l'habitude, ici, de ce côté de l'occident. Alors que dans les milieux méditerranéens, si, cela existe dans les Balkans, en Turquie, etc.
- 43 **Mérodie** : Dans ce morceau en particulier, on [les membres du groupe] a chacun une voix très différente, qui marque un peu la complexité du morceau à exécuter, quelque chose que l'on ne retrouve pas à l'écoute. Est-ce que tu entends les trois voix simultanément lorsque tu composes, ou bien elles se rajoutent l'une après l'autre ?
- 44 **Michel** : Pour ce morceau, non. C'est le thème que j'ai trouvé d'abord. Je l'ai trouvé assez vite et après, j'ai cherché, j'ai construit les autres parties, c'est-à-dire l'arrangement. La composition, c'est trouver les thèmes, les thématiques ; et après, l'arrangement, c'est l'instrumentation en fonction de qui va le jouer et de ce que l'on souhaite entendre. C'est plus dans ma tête que c'est polyphonique : il y a vraiment trois voix qui vont se compléter. Je suis la ligne horizontale et ça va faire du vertical.
- 45 **Mérodie** : Nous allons à présent parler de métissage, pas uniquement d'un point de vue musical et technique.
- 46 **Cécile** : Cette question devait venir après, mais elle fait une bonne transition avec ce que vous disiez à l'instant. Vous parliez des influences rythmiques des Balkans, de l'espace méditerranéen ; celui-ci peut être vu comme un espace non de traversée mais comme un espace flottant. C'est une image qui revient souvent dans les musiques dites nomades, ou un peu « musiques du monde » même si cette expression ne veut pas dire grand-chose au final. Est-ce que cette image d'espace flottant méditerranéen a une influence sur votre production ? Est-ce que vous y aviez déjà pensé ? Est-ce une image qui vous interpelle ?
- 47 **Michel** : Oui, c'est une image qui me correspond et qui m'interpelle par mes origines inconstantes, puisque je suis originaire d'Andalousie, par une partie de ma famille, qui s'est déplacée d'Afrique du nord. Mais je me suis toujours intéressé aux musiques et aux percussions, en particulier d'abord du tour de la méditerranée, puis de l'Afrique, et enfin de l'Asie. Je suis très sensible aux percussions moyennes-orientales, c'est certain. Pour

moi, c'est omniprésent. D'ailleurs, le morceau que l'on vient d'écouter au début, ce sont deux derboukas qui sont jouées pour donner cette sonorité très particulière. Je suis plus sensible à la rythmique méditerranéenne que sud-américaine. Je suis plus attiré par le zaar ou le derbouka que par d'autres instruments du monde.

- 48 **Cécile** : Cela résonne et s'entend dans votre musique. Vous avez cependant déjà essayé de composer à partir de sonorités sud-américaines.
- 49 **Michel** : Oui, bien sûr, car toutes les musiques sont intéressantes, mais ma sensibilité se dirige plus vers l'espace méditerranéen. L'orient m'intéresse beaucoup, mais je suis étranger à la pratique musicale orientale. Il ne faut pas oublier cela : je ne suis pas des Balkans, je ne fais donc pas de musique balkanique, je vais juste produire des influences, pas plus.
- 50 **Cécile** : C'est une transition parfaite vers la prochaine question. Vis-à-vis de ces influences, quand nous avons écouté *Gig mitaines* et le medley avant cela, nous avons constaté le rôle de l'improvisation et l'irrégularité du rythme. Vous parliez de rythme à sept temps. Il y a un métissage certain, et au niveau du métissage dit culturel, on sent dans ce morceau un petit peu des Balkans, du Maroc et de musique andalouse, mais on n'est pas tout le temps capable d'identifier précisément les influences. À l'écoute, on a vraiment l'impression que ce morceau appartient à un domaine culturel autre, mais non défini. Comment concevez-vous ce métissage des sons et des musiques ? Le traitez-vous de manière objectiviste, c'est à dire séparez-vous votre production musicale du domaine culturel dont il est tiré (vous le déracinez), ou cherchez-vous au contraire à garder cette culture, ce lien et à le transporter dans la musique ?
- 51 **Michel** : Non, justement, je ne cherche pas une synthèse, mais à ce que ça se retrouve dans ma musique sans référence directe. Je veux m'éloigner des « cultures du monde », c'est-à-dire former quelque chose d'un peu hybride. J'ai subi des influences dans ma vie et ça ressort, mais pas plus. Cette musique que je crée va être issue de mon vécu, mais ce n'est pas l'amalgame de diverses cultures. Ce qui sort, c'est autre chose.
- 52 **Cécile** : Cela s'entend vraiment, on a l'impression de voyager quand on écoute votre musique, mais pas dans les pays en question.
- 53 **Michel** : Oui dans un pays imaginaire.
- 54 **Cécile** : Nous retombons sur cette image de musique flottante, même si l'expression est un peu tirée par les cheveux.
- 55 **Michel** : Tout à fait. C'est issu de diverses cultures, mais c'est autre chose. C'est le résultat d'un parcours.
- 56 **Cécile** : Certains artistes non originaires d'une culture prennent l'initiative de jouer une musique de cette culture. Chacun sa pratique. Là, nous avons parlé d'espace, de votre vécu...
- 57 **Michel** : À propos d'espace, justement, le choix des mesures, de la métrique est un peu spéciale en 11 ou 13 temps. C'est vraiment un autre espace, un espace rythmique différent qui permet une autre manière de dire et pratiquer les mélodies et qui demande au musicien d'être tout à fait vigilant en permanence. C'est ça qui est intéressant, c'est-à-dire que lorsqu'on joue une musique à 7/4, 11/8 ou autre chose, on est obligé de faire un peu attention tant que l'on ne l'a pas parfaitement assimilée. Il faut un peu de temps pour cela. Par contre, au niveau de l'auditeur, il faut que ça soit fluide, c'est à dire quand on écoute *Gig mitaines*, ce n'est pas important que ça soit en 7/4 ou autre chose. Ce qui

compte, c'est le ressenti de l'auditeur. Ce n'est pas mieux en 7/11 ou en 13, c'est juste ma manière à moi d'aboutir au résultat musical à travers les moyens, les systèmes et les méthodes. J'ai découvert cela quand je travaillais avec Métiodoratis, compositeur grec, qui a très bien marché dans les années 70, quelque chose de très populaire. Quand on joue sa musique, on s'aperçoit que c'est tout sauf populaire : Stravinsky, c'est simple à côté. C'est extrêmement construit et très difficile à jouer. Je l'ai pratiqué en tant que musicien, qu'instrumentiste. On ne décroche pas de la partition pendant une heure, et si on décroche, on est perdu. Cette musique, on la chante presque comme on chante du Sheila, alors qu'en fait, c'est écrit d'une manière extrêmement complexe. Pourtant, le résultat est très simple. C'est ça que j'essaie de faire. Par l'écriture, je me fais plaisir, j'espère que je fais plaisir, mais ça doit être perçu simplement. Il n'y a pas besoin d'être musicien pour écouter de la bonne musique.

- 58 **Cécile** : Vous recherchez une musique complexe, mais accessible.
- 59 **Michel** : Oui, c'est primordial.
- 60 **Cécile** : Vous laissez vraiment la place à l'émotion même si le morceau est très complexe, le rythme n'est pas vraiment celui auquel on est habitué. Et c'est ça qui crée l'effet de déplacement, qui fait que l'on entre dans la musique avec vous.
- 61 **Michel** : Alors, justement sur l'émotion, j'ai le point de vue de Stravinsky : il n'y a pas d'émotion dans la musique. Par contre, quand elle est perçue, c'est une clef pour accéder à ses propres émotions. J'espère que j'atteins l'auditeur sur ce plan-là. Je ne vois pas comment il peut y avoir des émotions dans la musique. Par contre, dans l'auditeur, il y a des émotions qui sont créés à partir de ce qu'est la personne, de la musique, du moment. Si vous êtes bien disponible, avec votre petit ami à côté, vous allez être bien. Maintenant, si vous écoutez la même musique en prenant des coups de bâton c'est certain qu'elle va être associée à une autre émotion.
- 62 **Cécile** : Nous avons parlé de lieu, de place et d'instant présent. Mélodie va maintenant parler avec vous de l'influence et du rôle du temps.
- 63 **Mélodie** : C'est un concept clé qui revient dans tes compositions. Il est décliné par rapport à la métrique, le temps musical, mais aussi le temps comme climax et le temps comme historicité. Je voulais parler du morceau *Le loup et la laideronette*, qui, si je ne me trompe pas, est un clin d'œil à Ravel.
- 64 **Michel** : J'aime beaucoup le compositeur Maurice Ravel, et quand j'ai fait ce morceau, j'ai pensé à lui. Dans l'harmonie et dans la manière : une pédale qui se répète, des répétitions de notes. Très modestement, franchement. J'ai conçu ce morceau au piano et, après, j'ai mis le thème par-dessus, thème que j'ai trouvé à la basse, puis j'ai vu la poursuite entre le piano et la basse, c'est à dire les deux personnages et ce loup qui poursuit laideronette. C'est une référence à Ravel, les pièces de la mère Eloi et tout cela. Maurice Ravel est pour moi l'aboutissement de la musique classique.
- 65 **Mélodie** : Y a-t-il des références à Ravel dans le processus d'écriture ?
- 66 **Michel** : Pas vraiment, ce ne sont pas des références, plutôt l'ambiance modale, la sonorité générale. Je n'ai pas la capacité de jouer Ravel suffisamment bien en canon.
- 67 **Mélodie** : Il y a d'autres morceaux où l'on retrouve cette ambiance modale. On va peut-être partir sur cette modalité. Souvent, nous [le groupe] avons des grilles à suivre et à jouer. Peux-tu nous en parler ?

- 68 **Michel** : Traditionnellement, en occident, on compose un thème puis on l'harmonise. Cela vient d'un traité d'harmonie du XVIII^{ème} siècle. Après, il y a l'approche modale. J'ai trouvé intéressant de mélanger les deux : on va avoir un thème qui va être harmonisé et puis, après, sur l'improvisation, on va partir sur une liberté plus liée à un mode. On a la liberté de sortir complètement de cette harmonie, c'est-à-dire qu'il n'y a pas vraiment de faute dans l'improvisation, il s'agit vraiment de choix. On peut très bien jouer au-dessus de la tonalité, et que ça soit vraiment intéressant. Ça peut sonner très faux, mais ça peut sonner aussi très bien. Tout est dans l'approche. En tout cas, quand on improvise, il y a plusieurs techniques et il vaut mieux connaître l'harmonie pour improviser – c'est même nécessaire –, mais il y a une technique qui consiste à dire « je pars d'un point A et ma cible est le point B ». Ce qui compte, c'est la manière dont on va arriver au point B. Cela peut se faire par plein de chemins différents et non pas obligatoirement en se trouvant dans l'harmonie du morceau. Par contre, le cheminement va mener au bon endroit. Il y a des libertés totales dans la partie improvisée de cette musique.
- 69 **Mélodie** : Pour revenir à cette liberté d'improvisation, que ce soit sur scène ou en studio, comment gérer ce temps au sein du morceau ?
- 70 **Michel** : Un morceau sur un enregistrement pour un disque fait entre 3 et 10 minutes. Trois, c'est un peu court, et dix c'est un peu long. Tout dépend de ce qu'il se passe dans l'ouverture du morceau, la présentation thématique, puis dans la fin, la réception du morceau, la représentation de la thématique. Sur scène, c'est autre chose. Si justement le moment de climax est atteint, ça peut durer vingt minutes, il n'y a pas de problème. C'est le soliste qui va dire « j'ai dit ce que j'avais à dire, on peut reprendre le thème et passer la main à un autre soliste ». C'est très variable et, en studio, on va limiter un peu les choses même s'il y a eu une époque dans les années 1970-1980 où les morceaux pouvaient faire 20 ou 30 minutes d'improvisation, avec beaucoup de bouts inutiles...
- 71 **Mélodie** : Oui, ici, nous sommes dans un format calculé par rapport à la société de consommation.
- 72 **Michel** : Eh oui, tenir quelqu'un en haleine pendant cinq minutes, c'est pas mal ! Pour revenir à l'improvisation, la virtuosité est un outil extraordinaire. Quand on est musicien, on cherche à maîtriser son instrument le mieux possible, c'est-à-dire pouvoir faire tout ce que l'on veut avec, mais ce n'est pas un but en soi. J'ai accompagné beaucoup de musiciens en jazz, et quand c'est à votre tour de faire un chorus, il faut en mettre plein la vue. Alors, vous en mettez plein la vue 10 fois, 20 fois, 50 fois. Puis, à la 51^e fois, vous vous demandez à quoi ça sert. On va me dire que je joue bien. Merci, évidemment que je joue bien, puisque je suis là. Si je joue mal, ce n'est pas la peine que je vienne sur scène. À partir de là, on essaye autre chose, et c'est ce que j'ai fait en tant que bassiste et en tant que musicien de scène. Je cherche à déconstruire, c'est-à-dire arriver au silence ; faire des solos, des chorus et arriver au silence. C'était très mal perçu dans les clubs de jazz, parce qu'évidemment, lorsque l'on commence à enlever des notes, ça ne plait pas. Mais trouver la bonne note au bon moment, c'est beaucoup plus difficile que d'en mettre plein la vue. Ainsi, quand la virtuosité est acquise, il faut l'utiliser pour faire de la musique, pas de l'ego .
- 73 **Mélodie** : Et pas pour répéter de la musique.
- 74 **Michel** : Oui, ni pour se mettre en valeur, car l'idée de la musique ce n'est pas de se mettre en valeur, mais de créer un moment. Quand le spectateur sort du concert, il se dit

« j'ai vécu quelque chose » et pas « j'en ai pris plein la vue. » Pour moi ce qui compte c'est la musique, trouver ce partage.

- 75 **Mélotie** : Oui, on oublie bien souvent l'essence même de la musique.
- 76 **Michel** : Une belle note, ça suffit. Il n'est pas nécessaire d'en faire 10 avant et 10 après – s'il y a la bonne note, ça peut durer... Ce n'est pas très partagé comme point de vue. Mais il faut maîtriser l'instrument à 100%, c'est-à-dire il faut être virtuose, ça c'est clair ! Mais ce n'est pas le but en soi. On n'est plus instrumentiste : on est musicien, ce qui n'est pas pareil, on fait de la musique.
- 77 **Cécile** : Je crois que nous avons fait le tour des points que nous souhaitions aborder. Passons à présent aux questions du public.
- 78 **Public1** : Quand vous faites des improvisations à partir de ce climax, est-ce qu'en tant que musicien, malgré tout le travail, vous éprouvez aussi du plaisir à jouer vers ce climax ? Nous les auditeurs, on peut être portés, mais est-ce que vous aussi vous êtes pris par la passion ? Est-ce uniquement intuitif ? Cela peut-il sortir de vous ?
- 79 **Michel** : C'est exactement intuitif mais lié au travail. En fonction des moyens que l'on s'est donné, on va explorer des contrées étranges pour nous-mêmes, mais effectivement on est dans l'état musical, on a le plaisir de jouer – et il faut l'avoir, car si on n'a pas ça, on est juste un instrumentiste qui fait son travail, alors que le plaisir musical va au-delà. On le partage avec l'auditeur, même s'il est vrai qu'il n'est pas toujours là.
- 80 **Public1** : Est-ce qu'il arrive parfois que, dans le groupe, il y en ait un qui ne ressent pas ce plaisir au moment du climax musical ?
- 81 **Michel** : C'est quand on arrive à tous atteindre ce moment qu'il se passe quelque chose. Mais bien sûr, vous arrivez sur scène, vous vous êtes engueulé avec votre partenaire, votre enfant à la rougeole ou je ne sais quoi, vous avez eu un accident de voiture... vous jouez le mieux possible, mais les autres sont dedans et, vous, vous faites votre boulot pour leur permettre d'atteindre cet état. Les décalages, ça arrive, mais le décalage le plus étrange c'est le décalage public/musicien. On descend de scène et le public dit que vous avez fait un super concert alors que tout ce que vous pensez, c'est : « j'y suis arrivé mais c'était rude. » À l'inverse, on est heureux du résultat de notre concert et les gens disent que vous n'étiez pas en forme ce soir. C'est très courant, ce décalage.
- 82 **Public1** : Cela ne crée-t-il pas aussi des angoisses ? De se dire que l'on n'est pas du tout dedans et que les autres y sont ?
- 83 **Michel** : Oui, bien sûr, c'est comme dans tous les métiers. Quand on s'exprime dans un thème, quand on arrive à être vraiment dedans, on est apaisé. Quand on trouve que l'on a mal joué, on peut avoir des angoisses ou des inquiétudes sur scène, bien sûr. Ou pour diverses raisons, on se trompe, car on n'est pas des machines. Il ne faut pas être s'enfermer là-dedans. On fait une erreur, on passe, et on essaye de jouer mieux, mais il ne faut pas s'arrêter à ça. Moi, je ne suis pas angoissé. On peut avoir des inquiétudes, mais quand cela devient une angoisse, c'est grave. À ce moment-là, il faut se dire que peut-être l'on n'est pas fait pour la scène.
- 84 **Public1** : Dans ce cas-là, la partition est-elle un moyen de vous rassurer ?
- 85 **Michel** : Non, la partition est un aide-mémoire ; c'est un minimum que l'on doit jouer. Il faut jouer ce qui est écrit, mais l'extrapoler. La partition permet, si l'on s'est trompé, de se rattraper. Quand on se trompe, on fait une erreur rythmique, une fausse note, la musique continue. Il faut se rattraper à quelque chose. Soit on sait ou on se trouve, et ça va ; soit

on ne sait pas, et là, la partition sert à se rattraper et à se remettre dedans. Mais ça, c'est vrai dans une grande formation. Dans un trio, par exemple, l'osmose peut être très forte. C'est trois piliers, et s'il y en a un qui flanche, tout s'effondre.

86 **Public** : Vous composez aussi à trois ?

87 **Michel** : Non, il y en a qui composent à trois mais pas moi. J'arrive avec des idées bien précises ; les arrangements sont faits ; s'il y a des suggestions, ça m'intéresse, mais en général, c'est très écrit ce que je fais, sauf les parties libres évidemment. Je n'ai jamais trop aimé composer à plusieurs. C'est lié à mon caractère, à ma personnalité.

88 **Public2 (musicien du groupe)** : Si je peux me permettre de mesurer ton propos... Tu nous laisses une certaine liberté rythmique pour faire des compositions.

89 **Michel** : Bien sûr.

90 **Public2** : C'est une sorte de composition, que de proposer des rythmiques.

91 **Michel** : Bien sûr, mais là, on rentre dans l'interprétation. C'est-à-dire que même une pièce classique qui est écrite, il y a cinquante manières de la jouer ; ça va être abordé d'une manière tout à fait différente d'un musicien à l'autre. Quand j'arrive avec des choses, j'entends ça et je veux ça. C'est toujours pareil, c'est un cadre, mais à l'intérieur de ce cadre, il y a toujours beaucoup de liberté. Tout le monde n'est pas capable de la trouver.

92 **Mélo die** : Pour la partie écrite, c'est très précis et on retrouve bien ce double discours de la liberté dans les improvisations collées à un thème très précis.

93 **Michel** : Quand on enregistre, je demande des choses précises. Pour moi, ce qui est écrit est écrit et chaque note doit être pensée et jouée parce qu'elle a un sens. Si on joue une note sans savoir pourquoi, on est à côté. Quand je demande à Mélo die par exemple de jouer un thème, je lui dis : « là tu retiens, là tu y vas plus fort, là il y a un ciel gris, derrière il y a ci, il y a ça ». Je le lui dis pour arriver à trouver ce que j'entends, mais ça arrive aussi, dans cet espace réduit, que l'on trouve une forme de liberté à l'intérieur.

94 **Public** : Vous avez commencé en nous disant que certains compositeurs faisaient des notes et d'autres de la musique.

95 **Michel** : Alors pas des compositeurs, mais des musiciens ou des instrumentistes. Je fais la distinction entre un instrumentiste qui joue d'un instrument et va exécuter la musique, et musicien qui arrive à cet état de musique.

96 **Public** : C'est la différence entre un technicien et un artiste ?

97 **Michel** : Je n'irai pas jusque-là, mais en tout cas, on peut tout à fait faire un concert entier avec des notes bien posées au bon endroit, c'est impeccable, mais c'est sans intérêt. Et après, on peut arriver avec la musique. La musique, c'est quand on va au-delà des notes. C'est juste mon approche, bien sûr. Quand on va créer cet état un peu indéfinissable, un peu difficile à trouver. La musique, ce n'est pas des notes, c'est une perception.

98 **Public** : Une espèce d'interprétation de la base qui est donnée ou...

99 **Michel** : Oui, mais c'est au-delà, c'est plus que de l'interprétation – c'est être dans la musique. C'est la différence entre l'avoir et l'être. Les notes, c'est l'avoir ; l'être, c'est la musique. On est dans cet état, et après cela, quand on en sort, on devient conscient d'avoir été dans cet état. Quand on y est, on n'est pas conscient. On est dans la philosophie, là !

- 100 **Public** : Pour revenir sur les livres que vous éditez... Comment ça marche, dans la création ? Le CD est-il une illustration ? Comment ça se lit et comment ça s'écoute ?
- 101 **Michel** : Alors, effectivement, la musique accompagne le texte. Il y a un texte déjà existant, parfois des illustrations, mais pas toujours, et à partir de là, je travaille et je crée une musique qui ne vas pas raconter la même histoire, mais créer une ambiance qui permet de percevoir le récit un peu différemment. L'idée, c'est de lire le texte, voir les illustrations et écouter la musique séparément. Et on peut faire par deux, et par trois aussi. Et tout ça va être très différent ; donc ça donne une liberté à l'enfant, parce que dans les disques que l'on fait, il y a toujours la partie enregistrée avec le texte et la partie musicale sans le texte, pour que l'enfant écoute la musique. D'abord, cela lui permet d'entendre autre chose que la télé ou la radio, et cela lui permet de créer ses propres émotions dans la musique, de recréer l'histoire dans la musique. C'est une manière de raconter à travers la musique.
- 102 **Public** : Comment s'appelle votre maison d'édition, déjà ?
- 103 **Michel** : Le Sablier éditions. On a beaucoup de liberté car il n'y a pas de format de musique. Il n'y a pas de musique simplifiée ou simpliste, pour les enfants. Ils sont capables d'écouter toute la musique. J'ai souvent composé des musiques plus proches des musiques contemporaines (dites du 20^{ème} siècle) pour des enfants que des chansons. Mais les deux sont intéressants. Quand un enfant vient sur un salon et vous demande de dédicacer son livre-disque en disant : « ça fait dix ans que je l'ai », qu'il a grandi avec, là, on se dit que ça a peut-être servi à quelque chose. C'est une forme très intéressante, complémentaire texte-image-musique. Et assez surprenante quant au résultat.
- 104 **Public** : Ce qui est intéressant, selon moi, c'est la liberté de laisser l'enfant choisir de suivre le texte avec ou sans la musique.
- 105 **Michel** : Bien sûr, mais on me pose encore cette question terrible : « Est-ce qu'il y a une clochette qui nous dit de tourner la page ? ». On me l'a posée samedi dernier. Une clochette ? Mais non ! Il n'y a pas de clochette ! Tu peux commencer par la fin du livre si tu veux ! Alors le papa me regardait étrangement, mais l'enfant avait très bien compris. Il peut tout à fait commencer par la fin du livre. Tout cela pour dire qu'il y a un gros travail à faire sur le fond de l'approche. Cela permet aussi aux enfants de découvrir de nouvelles musiques et de nouvelles sonorités. Un enfant qui entend un vrai violon n'en revient pas. Si vous êtes dans la musique, pour vous, c'est naturel, mais pour beaucoup ça ne l'est pas. Quand il entend un instrument devant lui, un saxophone ou autre, ou encore un orchestre... Pourquoi dans cette masse orchestrale il y a dix contrebasses ? Pour faire de la masse justement ! Les enfants se posent plein de questions. Ce sont des outils de réflexion avec lesquels ils se construisent. Avec le Sablier éditions, nous avons toujours essayé de donner des outils de qualité. Par une découverte de la musique – de toute sorte de musique : occidentale, orientale, musique du monde etc. Évidemment, quand on fait un livre sur la Chine, je ne vais pas composer de musique chinoise (j'en suis bien incapable), par contre, je fais une recherche. En France, il y a un endroit qui s'appelle la Maison des cultures du Monde, à Paris, où l'on trouve une masse d'enregistrements extraordinaires et de qualité, dans laquelle on peut puiser tous les matériaux pour illustrer le texte et faire découvrir des choses. Ouvrir. Ensuite, chaque enfant fait ce qu'il veut. Il se construit tout seul. Mais il faut lui donner des matériaux de qualité, et c'est là que cela devient passionnant et que nous avons une grosse responsabilité. C'est-à-dire, si l'on donne de

bons matériaux, de la bonne nourriture, l'enfant peut grandir. Après... le reste ne dépend pas de nous.

106 **Public** : Quels sont projets, vos envies futures ? Y a t-il quelque chose sur lequel vous travaillez en ce moment ou des envies pour les mois et les années à venir ? De nouvelles choses à découvrir ?

107 **Michel** : Oui, bien sûr. Il y a encore beaucoup de chose à découvrir. Il y a beaucoup de « pattes » musicales que je ne connais pas, beaucoup d'explorations encore à faire. Il y a quelques années, par exemple, j'ai écrit une musique pour une vingtaine de musiciens mais je n'ai jamais pu la concrétiser. Aujourd'hui, avec les outils que l'on possède, les ordinateurs, les samplers, on peut savoir comment ça sonne... mais j'aimerais bien réunir ces musiciens ! Cela coûte trop cher mais c'est quelque chose que j'aimerais faire. Actuellement, je travaille sur les arrangements de morceaux pour six à huit musiciens. Dans un morceau, il y a toujours des voix que l'on peut rajouter. Cela reste une question de moyens. Les fonds sont difficiles à trouver.

108 **Public** : Justement au niveau du financement, vous autofinancez vous ? Comment fait-on vivre un groupe ?

109 **Michel** : Pour faire vivre un groupe il faut trouver des contrats, et pour trouver des contrats, il faut y passer beaucoup de temps (rires). Il faut être bon dans cette démarche, ce qui n'est pas mon cas. Nous ne sommes pas financés par de l'argent extérieur, mais par les concerts que nous arrivons à donner. Chaque musicien, en réalité, donne beaucoup de son temps, et ce, même lorsqu'il n'est pas payé. Il travaille les partitions, etc. Quelque part, c'est donc autofinancé. Après, on peut avoir la chance de trouver des productions qui vont financer les enregistrements et le reste.

110 **Public** : Ce n'est pas évident...

111 **Michel** : Ce n'est pas évident, mais c'est passionnant. Enfin, ce sont les métiers de la création. Je me souviens d'une intervention dans un collège où j'étais venu expliquer ma musique et mon travail sur les livres à des sixièmes, et une des premières questions a été : « *Combien tu gagnes ?* » (rires)

112 **Public** : Ils voulaient savoir s'ils pouvaient s'engager dans cette voie ?

113 **Michel** : Oui ! (rires) Dans ce cas là, vous dites : mais cela n'a rien à voir ! Et ils vous répondent « Oui, mais combien tu gagnes ? » (Rires).

114 **Public** : Il y a encore du travail.

115 **Michel** : Oui, il y a du travail. Mais c'est vrai que le côté financier est l'un des aspects difficiles. Maintenant, il y a des gens plus compétents que d'autres à ce niveau-là. Moi, je ne le suis pas vraiment.

116 **Public** : Vous parlez de sensibilisation justement, ce que vous faites en allant voir des collégiens, et pour revenir à ce que vous disiez sur la question de la virtuosité pour la virtuosité, est-ce un discours que vous tenez en dehors de la musique que vous produisez ? Avez-vous eu des influences vis-à-vis de cette question, ou est-ce vraiment de votre pratique que cela est issu ?

117 **Michel** : Non, cela vient de ma pratique, dans le jazz surtout, où j'ai travaillé avec de très bons musiciens et un public qui demandait toujours plus. Et je me demandais quel sens cela avait. Je comprends qu'ils demandent et se projettent à travers ce qu'ils entendent mais qu'est-ce que cela veut dire ? Jusqu'où cela peut aller ? D'accord, j'en mets plein la vue et alors ? C'est vraiment ma pratique qui m'a fait... Et puis, souvent, on nous dit : « À

toi, fais un chorus ! » Puis, à lui : « fais un chorus ! » ; à tour de rôle, dans un morceau. Mais parfois on n'a pas envie de le faire ! Parfois on n'est pas prêt pour ça ! J'ai joué avec un musicien qui s'appelle Bernard Lubat, de la compagnie Lubat. C'est un bon musicien. La première chose qu'il m'a dite en arrivant, c'est : « si tu n'as pas envie de faire un chorus sur scène, tu ne le fais pas. » Je n'ai jamais fait de chorus chez eux. J'étais libéré de cela et j'en étais content, parce que je n'étais pas obligé de prouver que je savais jouer. Je schématise un peu, mais c'est une liberté qu'il m'a donnée et qui était très grande, je trouve. Et pour tous les musiciens, c'était pareil. Il y en avait qui « chorussaient », d'autres peu. Certains pendant ce morceau-ci, d'autres pendant celui-là. C'est la pratique personnelle qui amène à se poser des questions – en tous cas, pour certaines personnes – sur le sens de la virtuosité.

- 118 **Public** : Il semble quand même, pour la néophyte que je suis (je joue un peu de piano mais seulement pour le plaisir), qu'il y a une différence quand on est sur scène et lorsqu'on fait un enregistrement en studio. Le public qui vient voir quelqu'un sur scène attend, comme vous le dites, que les musiciens en mettent plein la vue, alors que ce n'est pas forcément ce qui va être attendu sur un disque.
- 119 **Michel** : Oui, c'est vrai. C'est très différent. Je pense que pour certains, c'est très difficile parce que justement il n'y a pas de public en studio. Mais pour moi, c'est équivalent. C'est un état différent, un moment différent, mais on doit, en studio, atteindre le même état, la même qualité. Glenn Gould, le pianiste, l'a bien montré... Il arrive à atteindre des sommets lors d'enregistrements, et cela lui est arrivé même d'arrêter de jouer sur scène. Il appelait ça le cirque : « jouer au milieu du cirque ».
- 120 **Public** : Justement il y a peut-être aussi des artistes qui se sentent obligés de faire du « spectacle »...
- 121 **Michel** : Certains aiment ça ! Pourquoi pas ? De toute façon, il n'y a rien à redire à cela. Celui qui se fait mousser parce qu'il a en face de lui des gens qui lui disent : « Bravo ! Tu es bon ! » ; pourquoi pas ? Moi cela ne me convient pas. Mais certains adorent ça. Mais bon... il ne faut peut-être pas avoir d'état d'âme. C'est une question (Rires).
- 122 **Public** : Qu'est-ce que signifie le fait d'en demander « plus » à un compositeur ou même un instrumentiste ? Est-ce une question d'intensité ? À quel niveau peut-on en demander plus à quelqu'un ?
- 123 **Michel** : Que voulez-vous dire exactement par « demander plus » ?
- 124 **Public** : Tout à l'heure, vous nous avez dit qu'il y avait des publics qui demandent bien plus encore aux musiciens, dans un concert par exemple. Qu'est-ce que c'est que ce « plus » ? Plus long, ou autre chose ?
- 125 **Michel** : D'accord, oui. Ça c'est le pire des cas, plus long... (Rires) ... un morceau en plus à la fin, bon... (Rires) C'est très français, ça (Rires) ! Il y a des publics qui vont demander plus... et c'est une demande qui peut être formulée juste par l'intensité de l'écoute... Tout simplement. Un soliste qui est en train de faire son improvisation, le public qui s'accroche à ça, sa demande va être intuitive. Le musicien va la sentir et continuer. Ça peut être cette demande là. Après, demander plus de sueur, demander plus de ... enfin voilà. Il y a parfois des problèmes de rapport au public. Quand on compose par exemple, je pense à des gens connus, et c'est pareil pour les écrivains ou autre chose d'ailleurs, on va toujours attendre la même chose de vous. On a aimé ce qu'elle a fait et on va attendre à ce qu'elle fasse un peu la même chose. Alors que le créateur, souvent, va prendre des voies différentes. Il a écrit un livre ou une musique sur tel thème et a envie d'aller vers autre chose. Il a écrit

pour orchestre, il va écrire pour trio ; il a écrit pour trio, il va écrire pour les gnawas de Mauritanie. Il a envie d'expériences différentes et souvent le public cherche à entendre la même chose. Et c'est un peu la rançon du succès d'ailleurs, qui enferme un artiste dans ce qu'il a déjà fait, ce qu'il sait faire et qui le contraint. Et qui le rend malheureux je pense.

126 **Public** : Et vous, avez-vous un morceau qui vous est plus demandé que d'autres dans les concerts, par les gens viennent souvent vous écouter ?

127 **Michel** : (Souffle) Il y a des morceaux qui accrochent plus vite que d'autres. Je pense à un morceau comme *Sabine et le persan bleu*, par exemple, qui est un morceau peut-être plus facile d'écoute ou un thème plus accrocheur. Une évidence, je ne sais pas. Mais globalement non, pas vraiment. On n'a pas fait un tube (Rires).

128 **Public** : D'ailleurs c'est un morceau très lié au métissage...

129 **Michel** : Oui. (*Écoute d'un extrait de Sabine et le persan bleu*)

130 Ça c'est la première partie du thème qui est complètement moderne. Il y a un accord, c'est tout. Il joue sur une gamme choisie et puis il y a une petite modulation très simple. Et, tout au début de ce morceau, il y a une improvisation au saxophone soprano (que nous avons entendu tout à l'heure) qui peut durer trente secondes ou cinq minutes, selon l'ambiance créée, et qui va être très méditerranéenne disons. J'allais dire moyen-orientale, mais non, parce que c'est un mélange d'Espagne avec sa diaspora juive par exemple. Cette image va vers la Turquie et le métissage culturel qui a eu lieu déjà il y a bien longtemps. C'est ce que j'avais demandé à Mélodie, improviser dans cette couleur-là. Et ce qu'elle a fait colle vraiment au morceau. La couleur des morceaux est marquée par le bassin méditerranéen, mais c'est sous-jacent. Bien que, dans les dernières versions de ce morceau, j'aie ajouté pas mal de percussions qui, je trouve, apportent cette couleur un peu moyen-orientale qu'il n'y avait pas avant. Enfin, qu'il y avait dans mes oreilles mais qu'il n'y avait pas dans les enregistrements.

131 **Public** : Vous retravaillez les morceaux, vous apportez autre chose ?

132 **Michel** : Oui, tout le temps. Un morceau peut tout le temps évoluer dans son arrangement. Même dans sa thématique, parfois. Par exemple, il n'y a pas longtemps, j'ai même modifié *Gig Mitaines* qui est un morceau difficile à jouer dans son écriture. J'ai décalé deux notes dans le thème, d'un rien du tout, d'une double croche seulement. Ce n'est pas grand chose mais par contre c'est beaucoup plus facile à jouer (Rires). Enfin je crois (Rires). Dans l'intention, cela ne change pas grand chose à ce que je voulais dire. Donc si c'est plus aisé à jouer et que cela apporte toujours de l'eau au moulin alors c'est bien. Je pense qu'on peut toujours modifier un morceau. Certains compositeurs ont fait ça. Stravinsky était connu pour avoir toujours des versions différentes de ses œuvres. Lui, c'est la dernière version qui l'intéressait, pas les autres. Et, bien sûr, l'arrangement qui dépend de ce que nous avons à disposition. On fait un arrangement pour trois, pour cinq, pour dix, c'est très différent. On peut rajouter des voix et cela va transformer le morceau. Quand vous mettez une deuxième ou une troisième voix vous « désharmonisez » la mélodie. Ça change tout. Ça aussi, je l'ai appris avec Bernard Lubat. Il arrivait presque chaque semaine avec des partitions modifiées, des petits changements, des petites adaptations. Et je trouvais ça bien. Je fais comme ça parce que j'ai cette influence-là.

133 **Public** : Cela vous arrive-t-il de jouer autre chose que vos compositions, de faire des reprises ou de partir d'une mélodie et de l'adapter ?

- 134 **Michel** : C'est une très bonne question. Pourquoi est-ce que je joue mes compositions ? Pendant vingt-cinq ans, j'ai été musicien et j'ai joué les compositions des autres. Parfois en étant content de le faire et parfois en me disant que c'était faible. Bien sûr les standards de jazz sont faciles. Ce sont des choses très simples, des petites chansonnettes qui permettent une grande liberté d'improvisation mais, au niveau construction, c'est sans intérêt. Petit à petit j'ai été insatisfait de cela et c'est pourquoi j'en suis venu à créer la musique. Mais je n'avais pas la culture pour. Quand on apprend le piano classique, on n'apprend pas du tout à composer. On nous apprend un peu l'harmonie et puis c'est tout. Je me suis dirigé vers la composition d'abord par mécontentement, et j'y ai pris beaucoup de plaisir. Mais quand j'ai décidé de composer, j'ai arrêté la scène. Composer demande beaucoup d'énergie et beaucoup de temps. Pendant des années et des années je n'ai quasiment plus fait que cela : composer. Je pratiquais toujours mon instrument pour moi, pour le plaisir, mais plus sur scène. Jusqu'au jour où je me suis dit : quand même, ça me ferait du bien de rejouer sur scène. J'ai recréé un trio mais je n'ai joué que ma musique. Je ne voulais jouer qu'une musique « originale » ou, en tout cas, qui me plaise suffisamment. Après, il arrive qu'un musicien apporte des morceaux et nous les jouons. Il n'y a pas d'interdit.
- 135 **Public** : Y aurait-il des classiques que vous souhaitez reprendre ou arranger à votre façon en ajoutant des sonorités qui vous sont propres ?
- 136 **Michel** : C'est intéressant, l'arrangement. C'est toujours intéressant de détourner une mélodie sans y toucher. En changeant l'harmonie, on change la mélodie en réalité. C'est intéressant et je le fais pour le plaisir, mais ce n'est pas ce que j'ai envie de jouer. En revanche, pour la pratique et l'exercice c'est vraiment intéressant. De toute façon, on part toujours de l'existant. Quand on commence la composition, on a l'impression de faire des choses très originales mais en réalité (rires), on ne fait que reproduire ce que l'on a entendu. Petit à petit, on se détache des modèles. Il faut arriver à trouver sa propre personnalité à travers ce qui existe déjà.
- 137 **Public** : Depuis combien de temps jouez-vous en trio ?
- 138 **Michel** : Cette formule date à peu près de 2012. Le trio est une formule très intéressante. Comme je le disais, c'est une question d'équilibre. S'il y en a un qui tombe, les autres tombent avec lui. Il faut toujours tenir le niveau d'expression musicale. Il faut toujours être là, on ne peut pas lâcher, autrement on fait tomber les autres. En trio, on est responsable des autres et cela est vrai pour les trois musiciens à part égale. C'est vrai pour toutes les formules musicales mais lorsque l'on est une dizaine de musiciens, bon, l'ensemble peut malgré tout rattraper une faiblesse. En trio, impossible. Enfin c'est mon avis.
- 139 **Mélodie** : Surtout que nous avons chacun une voix très importante comparé aux standards où l'on a généralement que l'accompagnement et le thème.
- 140 **Michel** : Oui, c'est ça ! C'est très architecturé et l'équilibre général tient parce que chacun est imbriqué dans l'autre. C'est vrai ce que tu dis par rapport aux standards avec des mélodies harmonisées sur lesquelles on peut faire un peu ce que l'on veut...
- 141 **Public** : Est-ce que vous êtes aussi professeur ? N'avez-vous pas l'envie de transmettre de cette façon là ?
- 142 **Michel** : Non. C'est important de le faire mais je n'ai jamais eu cette envie. Je n'ai pas la fibre pédagogique. Ceci dit, des musiciens me demandent parfois des conseils ou des choses comme ça. Je pense savoir partager, mais ce n'est pas mon truc.

143 **Public** : Vous avez une certaine philosophie de la musique qui cherche à être largement diffusée ; l'enseignement serait une manière de le faire ?

144 **Michel** : Bien sûr. Peut-être aussi que je me fais une idée trop élevée de ce qu'est l'enseignement. Pour moi, c'est une sorte de perfection qui doit être transmise. Quelque part c'est difficile de transmettre un savoir en laissant la liberté à celui à qui on transmet de trouver sa voie. Une pédagogie doit être très élaborée. Et comme je le disais dans ma petite biographie, j'ai eu la chance d'avoir une prof de piano, ma première prof de piano (évidemment on est toujours marqué par ce qui vient en premier) qui était extraordinaire et qui m'a fait aimer la musique. Et puis j'en ai eu d'autres, qui ne m'ont pas empêché d'aimer la musique mais qui m'en ont montré les mauvais côtés disons (rires). C'est peut-être pour cela que j'idéalise un peu l'enseignement. Pour transmettre, il faut des gens passionnés. Je ne comprends pas que l'on puisse être professeur sans être passionné par ce que l'on fait. Mais c'est un autre débat que vous connaissez certainement par la pratique (rires). C'est essentiel et c'est pour cela que je différencie souvent un instrumentiste d'un musicien. J'ai eu le plaisir de jouer avec l'orchestre du Capitole. Je n'avais jamais joué avec de grands ensembles, nous étions quarante/cinquante musiciens. La première fois, cela a été un gros travail de précision avec le chef d'orchestre (Souffle). Quand on n'a pas l'habitude de travailler avec des chefs d'orchestre, on ne doit pas rigoler... Si on manque une note à la répétition tout le monde s'arrête : « Il y a un problème ? » (Rires). Premier concert, nous jouons le soir. C'est très formel : costumes, cravates et petits noeuds. Et nous jouons à côté d'un café donc, à la pause, on va boire un café. Nous avons vingt minutes/une demi-heure. Moi, je vais vers les musiciens que je connaissais un petit peu et je commence à leur parler de musique. « Ah non ! On ne va pas parler de travail ! »... Ah bon ? D'accord... Et ils parlaient de voiture, de je ne sais quoi. Pourquoi pas ? Mais voilà, beaucoup de musiciens sont des professionnels (comme les profs) peu intéressés par ce qu'ils font. Ils ont la pratique, ils savent faire, mais ça s'arrête là. Pour moi, la musique et l'enseignement vont au-delà. On ne peut pas être musicien pendant un quart d'heure et puis ne plus l'être après. C'est un art de vivre.

145 **Public** : C'est donc très prenant, puisque ça ne vous quitte jamais ?

146 **Michel** : Non, cela ne s'arrête jamais.

147 **Public** : Vous l'avez choisi, donc j'imagine que ce n'est pas si pesant que cela, mais ça pourrait l'être.

148 **Michel** : Oui.

149 **Public** : À quel moment le travail s'arrête-t-il ?

150 **Michel** : Jamais. Il n'y a pas de moment où cela s'arrête. Mais c'est aussi une question d'organisation. En réalité, on s'arrête parce que l'on vit avec d'autres personnes, parce que l'on est dans un contexte familial ou autre. Parfois on fait cette erreur. J'ai oublié le côté familial pendant la première partie de ma vie : je n'étais jamais là, je vivais la musique à fond et puis un jour on s'aperçoit que ça ne colle plus. Puis on change de vie, on rencontre d'autres personnes et on s'aperçoit qu'il faut donner du temps. Ce qui n'empêche pas que, dans la tête, il y a toujours la musique. Il faut quand même aménager, partager sa vie avec ses enfants. Il faut du temps. Si on est jamais présent...

151 **Public** : Est-ce que c'est quelque chose que l'on peut partager avec des enfants, une compagnie, une famille ?

152 **Michel** : Oui, on peut partager certains aspects, bien sûr.

- 153 **Public** : On peut aussi avoir d'autres intérêts... ?
- 154 **Michel** : Il le faut, bien entendu. Mais, pour moi, la création ne se limite pas à la musique. Un boulanger qui fait un pain succulent est un créateur. C'est aussi important qu'un musicien, un prof ou un plongeur. La création est partout et il faut s'intéresser à tout. Ceci dit, lorsqu'on est dans la musique, on est amené à s'intéresser au théâtre, à la danse, etc. par les résonances et les demandes qu'il peut y avoir. Au quotidien, ce n'est pas toujours facile pour ceux qui vous entourent.
- 155 **Public** : Mais il y a un échange. Il ne s'agit pas simplement d'un transfert de vous vers d'autres personnes. Les temps de pause, en dehors de la création, sont certainement aussi créatifs. Ils nourrissent la création. Vous parliez d'émotion. Il n'y a pas d'émotion dans la musique elle-même, mais peut-être qu'elle se nourrit d'émotions *avant* d'en former ?
- 156 **Michel** : Oui, bien sûr. Il ne faut pas être monolithique. Enfin, certains sont comme cela. Seule la pratique musicale compte. Pourquoi pas ? Mais alors il est difficile d'avoir une vie par ailleurs. C'est ce que j'appelle les aménagements. En réalité, on est musicien tout le temps, créateur tout le temps, et ce sont les aménagements qui nous rendent supportables. Bien sûr, le partage est préférable au fait d'être supporté. Je pense notamment à un ami qui était un super flûtiste, à un très bon niveau, et qui est arrivé au bout de sa pratique musicale. Aujourd'hui il est chef d'orchestre. Il s'appelle Pierre-André Valade, vraiment un très grand musicien, mais qui, en tant qu'instrumentiste, était arrivé au bout. Il ne voulait pas se répéter et il s'est donc dirigé vers autre chose. Avec un ami compositeur, Philippe Hurel, ils ont constitué un ensemble de musique contemporaine et il dirige un peu partout. Peu en France, parce qu'il est assez peu connu ici. Il est arrivé au bout de sa pratique instrumentale. C'est aussi un aspect que nous pouvons lier à la virtuosité. C'est-à-dire que c'est un excellent instrumentiste qui, à un moment, a butté sur la redondance de sa pratique. Il a joué ce qu'il y avait de plus difficile, de plus ci, de plus ça... puis s'est dirigé vers autre chose. Il y a beaucoup de musiciens qui changent de voie ainsi parce qu'ils ont atteint le bout de leur capacités dans l'expression musicale à travers un instrument. C'est relativement fréquent. Ou alors, ils choisissent un autre instrument. Lorsqu'on joue d'un instrument, on joue d'ailleurs souvent de plusieurs instruments (souvent moins bien), on ne se limite pas à une seule chose. Jouer d'un instrument donne des facilités pour en jouer d'autres. Quand je suis passé du piano à la guitare basse, cela a été facile. J'ai adapté la technique du piano à la basse. Je m'en suis très vite bien sorti. Ce qui n'est pas le cas lorsqu'on aborde un instrument de l'extérieur.
- 157 **Public** : Vous nous avez surtout fait écouter des compositions instrumentales, est-ce que vous travaillez aussi avec des voix ?
- 158 **Michel** : Alors, j'aime beaucoup travailler avec les voix, mais je n'aime pas beaucoup les chanteurs et les chanteuses (Rires). C'est à mettre entre guillemets car j'en aime certains mais, par expérience, je trouve le travail avec les chanteurs et les chanteuses très limité. Ce sont des personnes qui, souvent, ont peu de pratique musicale. Ils ne comprennent rien à ce que l'on fait. Ils savent chanter, parfois bien – je suis très dur là, mais ils posent leur voix à peu près sur ce que vous jouez. Il y en a de très bons et très compétents, je ne mets pas tout le monde dans le même sac, mais c'est fatiguant. J'ai accompagné beaucoup de chanteurs et de chanteuses. Quand vous êtes sur scène et que vous jouez avec le chanteur ou la chanteuse qui est devant « Je chante bien, je suis beau, tout va bien... » et puis il se décale de deux temps (dans le meilleur des cas), se tourne vers vous d'un air de dire « Alors ?! qu'est-ce que vous faites ?! » alors que c'est lui qui s'est planté ! Voilà, c'est

un peu ça. C'est une image bien sûr. Donc chanteurs et chanteuses, oui, mais non. À part ça, j'adore la voix.

159 **Public** : Vous n'avez pas de velléité de chanteur vous même ?

160 **Michel** : Non, absolument pas. Je chante comme une poêle trouée, je ne sais pas si vous connaissez l'expression. Une poêle peut sonner, mais pas quand elle est trouée... (Rires) Il y a déjà tellement à faire sur l'instrument !

161 **Public** : Puisque nous parlons de voix, parlons des éditions du Sablier que vous avez fondé et de la voix de l'écrivain avec lequel vous y travaillez sur l'œuvre qui n'est pas uniquement littéraire mais aussi musicale. Comment cela se passe ? Lui demandez-vous un texte à partir duquel vous créez le morceau, ou est-ce qu'à l'inverse vous pouvez proposer un morceau ...

162 **Michel** : Non. En général, c'est le texte d'abord. L'éditeur demande de traiter un thème, qui est traité par un auteur, qui fait ensuite appelle à un illustrateur ou une illustratrice ; et je m'empare du projet à ce moment là. Ce n'est pas l'inverse. C'est faisable mais je n'ai jamais eu l'occasion de le faire ainsi. Je ne sais pas comment cela peut-être perçu.

163 **Public** : On partirait sur une histoire musicale non écrite justement.

164 **Michel** : Il faut préciser que lorsque je travaille comme cela, je ne travaille pas du tout avec l'auteur. Je travaille à partir du texte, certes, mais quelque part je me fiche de ce que pense l'auteur. Je respecte son travail, mais je créé autre chose que ce qu'il a créé. À partir de son histoire, je créé une manière de raconter cette histoire qui est très différente. C'est donc un travail complémentaire et non un travail en commun. Cela surprend souvent. Les gens pensent que nous travaillons ensemble mais pas du tout. En tout cas pas pour moi. C'est un éclairage différent, trois manières de traiter le sujet. Ceci dit, c'est un exercice vraiment passionnant, parce que les contraintes sont très fortes. J'ai commencé à composer un tout petit peu lorsque j'étais au Maroc, pour la télévision, pour des publicités par exemple. Ça, c'est terrible. Vous avez vingt secondes, super ! Vingt secondes, parfois c'est dix, pour raconter quelque chose en musique avec une introduction, un développement et une fin. Et pendant ce temps il y a des images folles par dessus. C'est une très grosse contrainte mais qui apprend beaucoup de choses. Notamment à concentrer la composition, le déroulement, à faire très court. C'est difficile.

165 **Public** : Vous parliez du temps qui vous contraint. Lorsque nous lisons un texte, il n'y a pas de contrainte de temps. Cela peut durer plus ou moins longtemps. Formatez-vous le temps de votre composition relativement à la longueur du texte, ou est-ce que cela peut, au contraire, être variable ?

166 **Michel** : Probablement les deux. C'est variable mais pour un enfant une vingtaine de minutes de concentration, c'est déjà beaucoup. Même pour les adultes d'ailleurs, cela dure quarante minutes mais on fait une pause au milieu, on fait rire, cela permet de se relaxer et de continuer. Pour un enfant c'est une vingtaine de minutes, donc nous avons ce cadre. Ça peut être dix-huit, vingt-cinq minutes, mais plus l'enfant est petit, plus court ce sera. Après il y a un texte et on peut partir de l'idée de placer la musique entre les parties du texte ou sous le texte, etc. Il y a beaucoup d'approches différentes. Il faut donner à l'enfant les capacités de comprendre. Lorsque l'on produit le disque il ne faut pas que la musique et les voix se gênent, il faut qu'elles se complètent. Dans ce cas là, je fais travailler un comédien ou une comédienne qui joue le texte et puis je redécoupe au montage. Je donne une temporalité différente de manière à ce que tous les éléments se complètent sans se gêner. Si une syllabe se retrouve par dessus une note *forte* ça va gêner,

donc il faut décaler tout ça, créer un rythme pour laisser de la liberté à la personne qui raconte. Elle ne doit pas être trop contrainte par la musique. Il y a trois ans, nous avons enregistré un disque avec l'orchestre d'Avignon et le compositeur a obligé le conteur à raconter l'histoire sur la musique. Ce n'était pas bon, il a souffert et cela n'a jamais été bon. Il n'a pas compris qu'il fallait faire l'inverse. On adapte le texte sur la musique. On crée un rythme de diction. J'ai aussi fait de la radio, c'était très intéressant. On apprend la temporalité, le déroulement, la diction. On apprend aussi à improviser. Il m'est arrivé d'illustrer un conte en direct à partir de deux piles de disques que je connaissais parfaitement. Au fur et à mesure je prenais celui-ci et préparais l'autre, etc. C'était fantastique, parce que c'était une création sur l'instant. On apprend à jouer sur le temps et le déroulement. Tout ça est très élastique.

167 **Public** : Le fait de composer le son sur le texte rendrait impossible la performance sur scène ?

168 **Michel** : Non, c'est alors une autre manière de faire. Justement, l'orchestre joue ce texte sur scène et cela se passe très bien. L'orchestre joue sa musique et le conteur sait qu'il doit s'adapter.

169 **Public** : Donc c'est bien le conteur qui s'adapte...

170 **Michel** : Bien sûr, il est seul, il a la partition et le texte. Mais là dedans, il a une latitude d'action suffisante. Peut-être pas d'improvisation, mais d'interprétation. Alors qu'en studio, le compositeur est obsédé par le fait qu'à cette note corresponde ce mot. C'était terrible. Il faut quand même une petite souplesse.

171 **Public** : La revue s'appelle *Les Chantiers de la Création*, donc je vous pose la question : qu'entendez-vous par création ? Nous nous sommes demandé si le terme allait de soi. Que signifie pour vous être créateur ? Comment vous définiriez-vous vis à vis de cela ?

172 **Michel** : J'allais faire un petit calambour. « Il allait de soie » comme Alessandro Barrico mais peut-être ne connaissez-vous pas *Soie*, son livre (Rires). Difficile à dire ce qu'est la création, parce que c'est un besoin absolu. Si je reste « longtemps » sans créer, je ne suis pas bien. Mais dire ce que c'est...

173 **Public** : Alors, qu'est-ce que ce n'est pas ?

174 **Michel** : Je vais revenir à ce que je disais tout à l'heure. Sur la question de l'être et de l'avoir. Il faut essayer d'être car nous n'existons que lorsque nous sommes. Tant que nous vivons dans l'avoir et dans la pratique, nous n'existons pas. C'est l'état d'être qui est nécessaire à la vie. Pour tout le monde. Je ne pense pas qu'il y ait d'un côté les créateurs et puis les autres. Il n'y a que des créateurs. Je ne crois pas qu'il existe des humains qui ne soient pas des créateurs. Ensuite, on se donne plus ou moins de moyens. Mais tout le monde est capable de création. À travers une pratique telle que la musique, c'est difficile à dire. Avez-vous eu des réponses à cette question auparavant (Rires) ?

175 **Public** : Non, justement, c'est pourquoi on pose la question...

176 **Michel** : Je ne sais pas si quelqu'un a la réponse parce que pour certains, comme Ravel, c'est s'y atteler tous les jours... Et il a fait des choses plus que belles. Pour d'autres, ce sera l'instant magique. C'est totalement irrationnel mais c'est, en revanche, un besoin. S'il n'est pas assouvi, on est mal. C'est une définition en négatif. Par ce qui manque plus que par ce que cela apporte. En tout cas, lorsque nous arrivons à créer quelque chose, on atteint la plénitude. On est bien. Mais ça reste un mystère. Quand vous vous mettez à composer vous vous dites : « J'ai ceci, j'ai cela, mais je n'y arriverai jamais ». Je me

souviens d'un morceau que je devais composer et pour lequel je m'étais donné six mois. Au bout de trois mois, je n'avais que des choses sans intérêt. Et puis, un jour, il y a un petit élément de rien du tout ; c'est ce que j'appelle tirer le fil de la pelote, ce petit brin qui est là et sur lequel on sent qu'il faut tirer. Et quand il arrive, on est soulagé. Et puis, d'autres fois, c'est différent. Je me souviens d'une autre composition où je m'étais donné environ trois mois. C'était pour un conte philosophique, une belle histoire pour laquelle j'avais déjà beaucoup réfléchi. C'était fini en quinze jours. C'est venu, mais je ne saurais vous dire pourquoi. Une autre fois, j'ai fait une musique de film pour un homme étrange. Une amie qui travaillait avec ce réalisateur me contacte en me disant qu'il n'est pas satisfait de la musique de son film (il avait fait appel à un groupe) et me dit : « Est-ce que tu peux venir lui faire écouter ta musique, je pense que cela pourrait coller. » Je vais à Paris, je lui fais écouter ma musique et cela lui plait. On regarde le film, je lui fais des suggestions et on est tout à fait d'accord. Je me dis que c'est bien, que je vais emporter des copies VHS avec moi pour travailler... « Pour dans un mois ! » Un mois pour composer la musique d'un long métrage ?! La contrainte était terrible, donc je suis resté tout seul pendant quinze jours et j'ai travaillé comme un fou, jours et nuits. Ma famille est partie en vacances (Rires) et j'ai travaillé à un rythme très étrange. Mais j'ai réussi et le résultat a plu. Voilà... Donc la création est venue par les forceps. Il fallait que ça vienne.

177 **Public** : Parfois l'enjeu est aussi là. S'imposer des contraintes peut aussi être ludique. C'est une manière de provoquer la création.

178 **Michel** : Oui, bien sûr. La contrainte est d'ailleurs très bonne pour cela. Mais je me souviens d'une composition, une histoire d'ogre. Une musique au piano... c'était pas mal. Je fais écouter cela à l'éditrice et aux personnes qui travaillaient avec elle et qui me disent : « Oui, c'est bien... mais c'est trop compliqué ! Ça ne passe pas, c'est trop sec, trop aride... Il faut faire autre chose ». Alors, j'ai décidé d'orchestrer. J'ai gardé la base mais j'ai fait un arrangement et je me suis fixé des contraintes : il faut des percussions, des cuivres mais pas de corde... J'ai fait un arrangement sur ma version, assez chargé d'ailleurs, mais ça fonctionnait. Quand vous produisez quelque chose pour une commande et que vous livrez, celui ou celle qui vous a passé commande n'est pas obligé de vous dire que c'est bien. Et donc là j'ai transformé quelque chose d'horizontal, pour piano, à quelque chose de beaucoup plus vertical avec des instruments. Cela m'a permis de travailler sur un aspect très particulier de l'arrangement. Voilà un exemple de contrainte qui emmène à la création. Mais c'est très mystérieux. Pour l'imager, sans être déiste du tout, je dirais que c'est un peu comme un vase qui reçoit la pluie. Plus le vase est large et grand, plus il reçoit d'eau, l'inspiration. Il faut donc arriver à s'élargir pour recevoir cela. Être capable de recevoir ce qui est en nous, qui ne vient pas du divin, et parvenir à l'exprimer. Se donner les moyens, techniques d'abord, par la pratique d'un instrument, de la composition qui est le contenu, la matière. Et puis se libérer de certains blocages ou inhibitions. Par exemple, depuis tout petit je suis passionné par la musique contemporaine et électro-acoustique. Mais, en même temps, je plaçais cela sur un piédestal, c'était si grand pour moi que je les pensais inatteignables. Un jour, les circonstances aidant, j'ai pu faire un stage à l'IRCAM, institut pour la formation sur la composition, sur l'instrumentation, etc. Ils possèdent de gros moyens informatiques d'approche schématique. J'ai appris beaucoup de choses mais, au bout du compte, je n'avais pas besoin de tout cela. Je pouvais aborder cela de manière beaucoup plus simple et ça m'a décomplexé. Alors que je me voyais trop bas vis-à-vis de cela. Cela aussi nous

permet d'explorer des chemins qu'on n'avait même pas imaginés. C'est la pratique qui le permet.

179 **Public** : Peut-il y avoir des décalages entre ce que vous percevez en tant que compositeur et musicien et ce qu'un public peut percevoir ?

180 **Michel** : Ah oui ! Bien sûr. Dans ce cas-là, il y a distorsion.

181 **Public** : Cela vous oblige-t-il à recréer ou repenser vos créations ?

182 **Michel** : Il existe plusieurs options : soit le décalage vient de vous, soit il vient du public, soit il vient des deux. Mais si l'on veut s'adresser à un certain « type » de public, admettons-le « grand public », on est évidemment amené à utiliser des formes un peu moins provocantes. On évite alors le décalage. Mais si l'on présente à un public qui a l'habitude d'écouter des chanteurs à la télévision, une musique constructiviste ou autre, cela ne va pas passer du tout. Les gens ne comprennent rien à ce que vous faites. Je me souviens d'une fois, à Paris, j'avais emmené un ami à un concert. C'était des haïkus musicaux de je ne sais plus quel compositeur contemporain. Et cet ami, qui était un bon copain mais qui n'écoutait pas ce genre de musique, me dit en sortant : « Je n'ai rien compris ! C'était quoi ce truc ? C'est quoi cette musique ? Il a chanté dans quelle langue ? » C'était du japonais et moi je m'étais régalé. Il était complètement décalé par rapport au contexte musical. Il ne serait d'ailleurs jamais allé à ce concert si je ne l'y avais pas invité. C'est vrai, il faut tenir compte du contexte dans lequel l'œuvre va être jouée. Vous pouvez être complètement décalé par rapport à un public. Et si vous souhaitez vous adresser à un public « type », alors, il faut être capable de s'adapter.

183 **Public** : Est-ce que cela signifie pour vous qu'il existe une hiérarchie des réceptions, ou peut-on considérer les sur un plan horizontal ?

184 **Michel** : Sûrement pas une hiérarchie. Des différences de perception liées à l'éducation, beaucoup. Il faut faire écouter aux enfants des choses très diverses pour qu'ils puissent cultiver leur écoute. Il y a des différences très nettes. Ceci dit, les mêmes personnes, dans un contexte particulier, sont capables d'écouter des choses très différentes. Et une personne peut trouver un accomplissement dans quelque chose que vous n'avez pas trouvé très intéressante musicalement. Une amie m'a dit une fois : « Je médite sur cette musique ». Sur les morceaux d'un horrible pianiste classique. Je ne me souviens plus de son nom, mais c'était abominable ! Je ne lui ai pas dit, mais je me suis dit que si elle arrivait à se sentir bien en écoutant cette musique, c'était que cela venait d'elle et pas des musiciens, car c'était une catastrophe ! (Rires) Il ne faut pas se croire au dessus de tout. Je ne crois pas qu'il y ait de hiérarchie dans l'écoute. Nous sommes tous capables d'écouter beaucoup de choses.

185 **Public** : Certains types de musique nécessitent tout de même un accompagnement. Vous parliez du jazz. J'ai l'impression que, pour pouvoir l'apprécier, il faut en comprendre les codes.

186 **Michel** : Je comprends votre remarque, mais je ne suis pas du tout d'accord. C'est vrai pour la musique contemporaine où le musicien vient et dit : « J'ai procédé comme cela, blablabla »

187 **Public** : Pas forcément expliquer ce qu'il fait mais sensibiliser sur la manière dont la musique fonctionne : les instruments, ce qu'ils apportent...

188 **Michel** : Personnellement, je ne suis pas pour. Je comprends. Certains le font mais je ne sais pas si c'est vraiment bien ou utile. Je pense que l'on peut percevoir la musique sans

avoir besoin d'explication. Je ne dis pas sans rien comprendre, mais on peut aussi explorer et chercher à comprendre comment cela se passe. Je ne pense pas que ce soit au musicien d'expliquer la musique sur scène.

189 **Public** : Vous parliez de votre ami qui n'avait rien compris au concert. Il n'est pas question, dans votre exemple, d'un simple sentiment ou d'une appréciation. Il y a l'idée d'incompréhension, c'est-à-dire qu'il était intellectuellement un peu dépassé.

190 **Michel** : Oui, il était bousculé. Mais alors, c'est une longue explication qui est nécessaire.

191 **Public** : Oui une sorte d'acclimatation... C'est une vraie démarche que d'écouter quelque chose que nous n'avons pas l'habitude d'écouter.

192 **Michel** : Quand des gens me parlent de musique contemporaine en me disant : « Je ne comprends rien, cela ne m'intéresse pas. » Je me dis qu'il faut prendre les choses par le bon bout. C'est-à-dire qu'il faut remonter à Debussy, Messiaen, etc. et s'apercevoir qu'il y a un lien complet et sans rupture. Et que si tu écoutes Beethoven tu peux aussi écouter Stockhausen. Mais il faut trouver le lien, et il est en effet éducatif. J'ai cru que votre question portait sur les musiciens qui arrivent sur scène et expliquent ce qu'ils s'appêtent à faire.

193 **Public** : Certaines personnes apprécient cette manière de faire.

194 **Michel** : Oui, certaines personnes aiment cela. Moi je préfère leur donner le nom des morceaux et les mettre dans une ambiance, mais pourquoi pas ? Je pense que dans certains cas, il faut (ou l'on peut) recréer le lien, parce que le XX^e siècle est celui d'une rupture entre la musique « grand public » et la musique « élitiste » qui, en réalité, ne l'est pas. C'est aussi à chacun de nous d'être curieux. On me propose ceci ou cela, mais je vais prendre ce chemin et découvrir ce qui s'y fait. Et nous rejoignons là le côté créatif. La personne crée sa propre vie. Il faut ouvrir ses oreilles et beaucoup de gens ont des oreilles en bois (Rires). Elles sont bouchées par le manque d'ouverture. Tout le monde peut tout écouter. Lorsque j'étais petit, je détestais le violon ; je me suis forcé à en écouter. On peut aller vers la difficulté, c'est une remise en question de soi. Nous rentrons dans des questions philosophiques. Il faut être un vivant point d'interrogation.

195 **Public** : C'est quelque chose de commun à l'art de manière générale, lorsque l'on va pour la première fois dans un musée d'art moderne... L'effet est le même.

196 **Michel** : C'est pareil ! Ce que nous disons pour la musique est aussi vrai pour l'art et pour la vie en général. Je me souviens être allé à Londres et avoir vu *La naissance de Venus* de Botticelli. Je suis tombé à la renverse. Je connaissais la reproduction, mais en vrai, je m'en suis pris plein la figure. Mais il faut y aller. Aller au musée, au concert et dans les endroits qu'on ne connaît pas. Il faut prendre des risques.

NOTES

1. <http://www.michelmontoyatproject.com/>