

Entretien (version intégrale)

Denis Dufour est un des plus originaux et éclectiques compositeurs de sa génération. Indépendant, fécond et talentueux, il est l'un des quelques rares à officier avec autant de brio à la fois en musique acousmatique et en musique instrumentale (presque une centaine d'œuvres à ce jour, tous genres confondus). Il a bien voulu m'accorder en février dernier ce long entretien dans lequel il expose, en détail, les principaux aspects de son cheminement professionnel depuis 1976, date de son entrée à l'Ina-GRM et début de sa carrière. Un entretien pendant lequel il brosse lui-même le tableau d'une œuvre musicale exemplaire et déjà très conséquente, bien qu'encore relativement mise à l'écart... Il me semblait donc nécessaire d'accorder un temps de parole suffisamment important à une personnalité débordante d'énergie dont les activités s'étendent à de nombreux domaines : de la composition musicale à la pédagogie, en passant par la formation d'ensembles instrumentaux et surtout la direction du festival international d'art acousmatique Futura. Il a consacré la plus grande part de sa vie à un soutien continu de l'art acousmatique. Sa vision de la situation actuelle de la musique contemporaine est à la fois simple, abordable et surtout directe. En marge des habitudes, Denis Dufour est une personnalité forte qui enseigne la musique de notre temps par l'école de la vie plutôt que par la technique, mais c'est surtout un style unique, riche, vivant et mûr que l'on retrouve dans des œuvres « d'une ferveur rigoureuse et iconoclaste », et qui a fait de « l'univers formel de la musique sur support le lieu d'une nouvelle théâtralité ».

Cet entretien a été publié en 3 parties.

Section 1 : de l'incontournable débat sur les appellations du genre acousmatique (toujours d'actualité, cinquante ans après les débuts de la musique concrète) à l'avènement et au devenir du festival Futura.

Section 2 : l'expérience du compositeur dans l'enseignement, depuis 1980, de la composition instrumentale et acousmatique.

Section 3 : l'œuvre musicale de Denis Dufour, plus particulièrement dans le domaine acousmatique, son style et vingt ans d'évolution, depuis Bocalises (1977) jusqu'à Ebene Sieben (1997).

Jonathan PRAGER : Voilà presque cinquante ans que Pierre Schaeffer inventait la musique concrète. Depuis, de nombreuses appellations ont vu le jour pour dénommer ce genre nouveau. Et certaines personnes te disent "chef de file" de l'appellation art acousmatique : d'où vient cette casquette qu'on te fait porter depuis déjà plusieurs années ?

Denis DUFOUR : Elle vient d'une chose relativement simple. J'ai créé, dès la fin de l'année 1980 au C.N.R. de Lyon une classe de composition qui s'intitulait "classe d'acousmatique", la première en France à porter ce nom. Dans cette même ville j'ai organisé des concerts par le biais d'une association que j'avais créée, Acore. Ces concerts ne portaient d'ailleurs pas de nom particulier. Or, comme on pouvait y entendre des œuvres de musiques sur support ainsi que des œuvres instrumentales (mais plus rarement), cela posait problème. Des réflexions et des remarques venaient, car les gens présents pour l'acousmatique n'avaient pas obligatoirement envie d'entendre de l'instrumental, et vice-versa. Ce qui montrait bien que le public n'était pas tout à fait le même dans les deux cas. Membre de l'Ina-GRM, j'avais tout naturellement choisi d'utiliser le terme acousmatique, suivant la tendance de l'époque. Pour moi ce mot désignait un genre à part entière et non une esthétique ou une école, voire la seule musique de François Bayle, comme certains le pensaient. Le Cycle acousmatique du G.R.M. existait depuis 1978, et on parlait déjà beaucoup de "musique acousmatique" au Groupe des Musiques Vivantes de Lyon (G.M.V.L.). "Electroacoustique" était moins employé, et par ailleurs dans un sens plus général. Il n'y avait pas beaucoup de conflits sur les termes à cette époque (d'autre part, l'expression première de "musique concrète" n'avait pas encore été resituée comme pouvant resservir de nom générique). J'envisageais ce terme (et je pense toujours de même maintenant) par rapport au sens premier qu'il revêt, désignant ainsi toute musique composée sur support pour être entendue au travers de ces projecteurs sonores que sont les haut-parleurs. À l'issue de ces concerts, je devais répondre aux habituelles questions : « Qu'est-ce que ça veut dire, acousmatique ? » ou bien « Pourquoi n'y a-t-il rien à voir dans vos concerts ?... » Les réponses

étaient simples et facilement convaincantes. Mais on m'opposait souvent : « Ce n'est pas de la musique, ce que vous faites ! Il n'y a pas d'instruments, pas de hauteurs ni de mélodies reconnaissables, pulsées, etc... ». Las de devoir toujours répliquer à cet argument, pas forcément gênant mais souvent inutile, je me suis demandé comment le détourner et le contourner. J'ai alors décidé de parler de "Concerts d'acousmatique", évitant ainsi le mot "musique", qui d'ailleurs ne me semblait pas toujours approprié, puisque certaines œuvres sortaient un peu du domaine musique pour aller dans le domaine radiophonique, sans être de la radio, ni vraiment de la musique ; finalement en étant de l'acousmatique. Cette nouvelle appellation permettait aussi d'être beaucoup plus clair dans la définition du concert lui-même, de ce qu'il apportait. Néanmoins "acousmatique" seul ne me semblait pas suffisant, peut-être parce que c'est un mot qui apparaissait un peu technologique (la terminaison en ique), mais aussi parce qu'il n'était pas très parlant à l'époque et qu'il manquait encore de poésie pour certains. J'ai donc proposé de lui associer le mot "art", formant l'expression art acousmatique, et programmant alors les Concerts d'art acousmatique. Pour moi c'était évident : c'est de l'acousmatique puisque le mot est dedans, ce n'est pas de la musique si les gens le désirent (même si je pense que ça en est la plupart du temps). De plus, certaines œuvres peuvent aussi s'apparenter à de la musique d'ameublement, ou encore à l'environnement sonore, ce qui permet alors d'intégrer les installations sonores, qui ne jouent pas forcément toujours le jeu de la musique. L'expression réglait un certain nombre de petits problèmes de terminologie élémentaire pour ceux qui sont en dehors du milieu, qui n'ont pas la connaissance et la culture de cette musique concrète, acousmatique. En même temps elle redonnait sa valeur artistique à ce terme un peu obscur d'acousmatique. Le titre Concerts d'art acousmatique montrait qu'on était toujours dans le rite musical, même si ce n'était pas de la musique comme on l'entendait traditionnellement. Pour moi, cet ensemble de mots rassemblait tout ce qu'il fallait pour définir cette nouvelle musique.

J.P. : Comment as-tu alors situé les musiques mixtes par rapport à l'art acousmatique ?

D.D. : J'ai toujours placé ces musiques du côté de la musique instrumentale : elles en étaient donc

théoriquement exclues. Mais, pour des raisons financières et d'organisation, j'avais dû faire jouer quelques musiques mixtes (produites dans ma classe de composition instrumentale du C.N.R. de Lyon) dans le cadre des Concerts d'art acousmatique. Il aurait été difficile et coûteux d'organiser un concert spécifique pour ces quelques rares œuvres-là. Il y avait donc problème et même mécontentement d'une partie du public, puisqu'il y avait tromperie sur le contenu du concert par rapport à son intitulé. À partir de là, j'ai travaillé à organiser d'autres concerts pour faire jouer les pièces instrumentales, en mettant en place sur Lyon une saison de six concerts par an : trois d'art acousmatique et trois de musique instrumentale (jusqu'à ce que la direction du Conservatoire m'interdise en 1994 les concerts instrumentaux). Les musiques mixtes, qu'on pourrait qualifier d' "électroacoustique" (au sens large), trouvaient ainsi leur place. Pour moi, c'est le comportement propre à la musique instrumentale qui est en action dans ces œuvres-là, c'est pourquoi je préfère les appeler " musiques instrumentales ", afin d'éviter un trop grand nombre de définitions et de dénominations pour un seul concert. J'ai par ailleurs intitulé ces concerts-là "Musiques à réaction" : cela permettait d'englober toutes les formes de musiques instrumentales.

J.P. : Voilà donc pour la petite histoire des dénominations. Mais je pense que tu ne devais pas être le seul à y avoir pensé...

D.D. : Bien sûr. Et donc, par la suite, quand j'ai commencé à parler d'art acousmatique, François Bayle est venu me montrer un écrit qu'il avait produit, plusieurs années avant, dans lequel il parlait de l'idée d'un nouvel art qu'il proposait déjà d'appeler "art acousmatique". C'était donc une notion qui existait avant moi, et d'ailleurs je n'avais pas spécialement cherché à innover, ni à me distinguer ou à fonder une école, car c'est beaucoup plus le côté pratique qui m'a guidé vers cette appellation. On peut aussi retrouver celle-ci dans des écrits du G.M.V.L., dont l'un d'eux s'intitule *Vers un art acousmatique* (collection Live, 1990).

J.P. : Pensaistu faire autant de remue-ménage en appelant enfin un chat un chat ?

D.D. : Non, évidemment, c'est en toute innocence que j'ai mis cette appellation en avant, et uniquement pour des concerts que j'organisais. Mais peu de temps après Michel Chion m'a

demandé de me justifier par écrit sur ce terme, dans une revue ou dans un livre. Lui avait plutôt préféré reprendre l'expression "musique concrète" et m'a alors assimilé à l'appellation "art acousmatique". J'ai ainsi été promu chef de file malgré moi, car d'autres personnes ont suivi cette appellation, ne serait-ce que les élèves que j'ai pu avoir au C.N.R. de Lyon et qui ont été forcément formés à cette notion, même si tous ne s'en réclament pas. Certains ont repris le mot de "musique concrète", ou bien "musique électroacoustique", et certains ne veulent même pas faire de différence entre l'acousmatique et les autres musiques.

J.P. : Cet entretien est donc en fait une première réponse à la demande de Michel Chion...

D.D. : En effet. Il est vrai que je n'en ai jamais trop senti jusque là ni l'utilité, ni même tellement les moyens, parce que la motivation de cette démarche, plus naïve que longuement réfléchie, n'était pas d'ordre idéologique, ni esthétique, ni philosophique, mais seulement pratique : trouver un intitulé qui distingue clairement les concerts où il y a présence d'instrumentistes de ceux où on projette les œuvres fixées sur support. Car pour moi, c'est simple, l'acousmatique englobe toutes les musiques faites et fixées sur le support audio, quelles qu'en soient les sources (acoustiques, électroniques, numériques), les moyens et les méthodes. Mon argumentation n'était donc pas d'une richesse suffisante qui justifiait un écrit ! De plus, le mot "acousmatique" désigne la façon dont l'œuvre est projetée en concert, "musique concrète" faisant plutôt référence à la démarche du compositeur. Il est vrai que l'expression "musique concrète" s'est retrouvée dans tous les dictionnaires du monde. Le mot est aussi historique, il a marqué les gens, et il existe vraiment depuis le début. Effectivement, comme le prouve Chion, "acousmatique" n'est pas aussi présent dans les dictionnaires. On pourrait donc le suivre vers l'adoption d'un terme déjà connu, utilisé, inscrit. Pourquoi pas ? D'autre part, Jean-François Minjard, Robert Curtet et moi-même avons intitulé le festival Futura : Festival international d'art acousmatique, auquel nous avons rajouté ensuite les arts de supports : cette question du support nous semble être plus fédératrice que celle de musique. Il y a en réalité plus de liens entre les arts de support (vidéo, cinéma, arts plastiques, etc.) et l'art acousmatique qu'entre ce dernier et la musique. Voilà mon avis,

et je sais que ce n'est pas ce que pensent certains. Mais l'expérience que j'ai eu des gens que j'ai rencontrés et des discussions que j'ai pu avoir m'a montré, et l'histoire même de la musique concrète le montre très bien aussi, que le monde des arts de support semble plus enclin à s'associer et à comprendre ce qu'on fait en acousmatique que le monde musical habituel.

J.P. : Et on commence à entendre parler de plus en plus souvent d'acousmatique, aussi bien par écrit que dans le vocabulaire des gens, et cela un peu partout.

D.D. : Oui, je l'ai moi-même repéré dans des catalogues d'éditeurs qui éditent des compositeurs travaillant en instrumental comme en acousmatique. Mais j'ai aussi vu le mot mentionné dans pas mal de livres, revues, dictionnaires de la musique (ce que l'on doit principalement à Michel Chion)... Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas totalement inconnu. D'autre part il se traduit plutôt bien dans les principales langues étrangères : tous les courriers que nous recevons pour Futura sont sans ambiguïté là-dessus : le mot est utilisé. Lors du premier appel d'œuvres, il y a quatre ans, nous avons inclus dans les envois une définition de l'art acousmatique, et ce dans plusieurs langues. Nous recevons très peu d'œuvres qui ne correspondent pas à la situation acousmatique (sur 150 à 200 pièces reçues chaque année, tout juste 3 ou 4 sont des musiques instrumentales ou mixtes). La chose semble donc bien assimilée, d'autant plus que les habitudes concernant ce genre de festival auraient pu être d'envoyer des musiques mixtes puisque le festival de Bourges en programme. On nous oppose parfois que le mot "acousmatique" est compliqué, difficile à prononcer, qu'on l'orthographe mal (certains disent comprendre musique "acoustique"), etc. Là encore, l'expérience prouve le contraire : la proportion d'erreurs de ce genre dans la masse des documents journalistiques ou autres que nous avons pu recevoir depuis le début du festival est relativement infime. Ce qui me fait penser que le problème n'est pas si épais qu'on veut bien le dire. Dans un département comme la Drôme, où le mot était quasiment inconnu avant que nous commencions le festival, on s'aperçoit qu'il est prononcé sans aucune peine, comme n'importe quel mot nouveau que quelqu'un apprend dans la langue qui est la sienne et qu'il finit par intégrer dans son propre vocabulaire. Ce mot

“acousmatique” n’est d’ailleurs absolument pas écorché par les élus : des conseillers généraux, régionaux, des maires l’ont prononcé dans divers discours, et pas uniquement lors des inaugurations du festival. C’est toujours un faux procès que de penser que les gens ne pourraient pas comprendre, ne pourraient pas prononcer ou se tromperaient toujours : c’est avoir une piètre opinion des gens, (dont, ne l’oublions pas, nous faisons nous-mêmes partie !). Il est évident que lorsque le mot est dit clairement et défini clairement il est ensuite retenu clairement et prononcé clairement. C’est ce que l’on appelle la pédagogie et l’apprentissage, on apprend des choses nouvelles tous les jours. Par conséquent, je ne vois pas pourquoi le mot “acousmatique” n’aurait pas pu être appris comme les autres mots.

J.P. : Parlons maintenant du festival international d’art acousmatique et des arts de support Futura. L’histoire commence en quelque sorte avec le collectif de compositeurs Quark, que tu fondes en 1984 avec la collaboration de Jean-François Minjard et quelques autres. Puis il y aura quelques années plus tard les fameuses Rencontres de Crest sur l’Art Acousmatique (1989-1994). Le festival Futura se présente un peu comme l’aboutissement de ton évolution professionnelle...

D.D. : Un aboutissement, certainement pas ! Certes, il s’agit d’un long cheminement pour arriver à Futura, mais aussi pour arriver à d’autres choses encore qui se créeront : je n’ai pas épuisé mes envies ni mon énergie concernant l’art acousmatique en général. L’histoire débute en fait beaucoup plus tôt. Membre de l’Ina-GRM depuis 1976, j’y travaille dans de nombreux domaines, en commençant bizarrement par la musique instrumentale avec le Trio GRM+ que j’ai fondé à l’initiative de François Bayle en 1977, et qui a pris ensuite l’appellation d’Ensemble instrumental électroacoustique TM+, puis Ensemble TM+ depuis une dizaine d’années. L’ensemble aura eu un parcours allant du plus expérimental au moins expérimental. Je l’ai quitté en 1987, dix années après, à partir du moment où son orientation m’intéressait beaucoup moins, s’éloignant considérablement de ce qui pouvait le rattacher à l’Ina-GRM. Auparavant j’avais aussi été chargé d’un travail d’expérimentation sur les nouvelles machines : j’ai collaboré avec Jean-François Allouis sur les problèmes d’interface de Syter, afin que la machine puisse répondre aux besoins du compositeur. Il fallait se placer constamment non

du côté du technicien qui conçoit mais de celui qui va l’utiliser. J’ai donc été le premier à me servir de Syter en direct, avec *Pli de Perversion/2*¹, une pièce électroacoustique pour violon, synthétiseur et le dispositif (créée à Paris dans le cadre de l’I.C.M.C. le 22 octobre 1984). J’ai aussi beaucoup travaillé sur les accès de jeu, d’une part à l’intérieur du Trio GRM+ mais aussi lors du travail en studio. J’ai assisté quelques compositeurs, notamment Guy Reibel pour *Granulations-Sillages* (1976) et dans une moindre mesure François Bayle pour *Tremblement de terre très doux* (1978). Parallèlement à cette activité, je suis chargé d’un travail sur l’analyse du répertoire par le biais de relevés graphiques.

J.P. : Tu es d’ailleurs à l’origine de partitions d’écoute de quelques classiques du répertoire acousmatique, qu’on a pu voir dans les ouvrages traitant du sujet...

D.D. : Oui, on peut citer *l’Etude aux Objets* de Schaeffer, les *Vibrations Composées* de Bayle, le *Requiem* de Chion, *Luminétudes* de Malec, *Novars* de Dhomont... Tous ces relevés graphiques, je les ai fait chez moi, sans l’aide d’aucune machine. J’ai seulement dessiné les partitions avec un petit logiciel de dessin sur le minuscule ordinateur MSX que je possédais à l’époque ! Seul le relevé de Dhomont a été réalisé sur l’Acousmographe, qui en était encore à ses débuts. Là encore, comme pour Syter, j’ai testé ce nouvel outil, faisant part de mes remarques, dans le but de l’améliorer et de l’adapter davantage à nos besoins. Encore à l’état de prototype, ce fut difficile, voire décourageant de continuer à travailler sur ce logiciel dont les bogues incessants m’avaient parfois fait perdre des journées entières de labeur ! Je n’ai d’ailleurs pu achever que la moitié de *Novars*, préférant attendre une version du logiciel plus performante. Dominique Besson a ensuite poursuivi le travail pratiqué sur l’Acousmographe, reprenant très largement l’ensemble de mes travaux.

J.P. : Cet ensemble d’activités parisiennes te donne alors envie de favoriser le développement de cette réflexion en province, en particulier dans la région Rhône-Alpes où tu enseignais et où tu vis actuellement.

1. Il s’agit de *Ourlé du lac à la première goutte de pluie*. C’est la deuxième pièce de la série des *Plis de perversion*, constituée de huit œuvres, elle-même partie d’un cycle plus important de pièces de musique de chambre qualifiées de Fantaisies romantiques et baroques.

D.D. : Avec des élèves ou d'anciens élèves de la classe qui souhaitent pouvoir se rencontrer et discuter, nous avons fondé une association appelée Quark, qui existe toujours (mais en sommeil pour l'instant). Au début nous avons organisé des concerts sur Lyon, en plus des concerts Acore liés à la classe du Conservatoire. Nous avons d'ailleurs mis en place, à l'image du Trio GRM+, un trio de synthétiseurs, formé de Jean-Marc Duchenne, Jean-François Minjard et Jean-Claude Vitau. Puis le collectif s'est beaucoup plus orienté vers la réflexion, réflexion qui s'est poursuivie avec les Rencontres de Crest sur l'Art Acousmatique. Celles-ci ont réuni, dès 1989, un ensemble de gens que nous convoquons autour d'un sujet donné. Nous avons en fait commencé cette année-là avec une discussion autour de l'appellation du genre. Il y avait entre autres Michel Chion, Christian Zanési, Christine Groult et Francis Dhomont pour mettre en question les dénominations "art acousmatique", "musique acousmatique" et "musique concrète". Sans aboutissement très précis, cette discussion a donc quand même eu lieu.

J.P. : Vous recommencez seulement deux ans plus tard, en 1991, puis 1992, 1993 et 1994. Les rencontres sont alors stoppées : le festival Futura occupe nécessairement une place plus importante, et ce dès 1993...

D.D. : Heureusement cette réflexion est reprise depuis bientôt un an grâce à l'initiative de Philippe Blanchard, qui a organisé dans la région Rhône-Alpes une Loge des compositeurs, prenant en quelque sorte le relais des Rencontres de Crest. Je crois qu'il est nécessaire que la réflexion puisse côtoyer la création et la production qui sinon s'étiole un peu, comme on le voit dans les endroits où il y a peu d'échanges. Ces rencontres, principalement organisées avec J.-F. Minjard, ont ensuite abouti au festival Futura, parce qu'il y avait, sur Crest, un professeur de musique très actif, Robert Curtet, qui trouvait dommage de ne pas profiter sur le plan local de la présence d'un compositeur acousmate vivant et bien réel. C'est un peu sous son impulsion que nous avons mis en place le festival. Mais au départ mon projet était de faire un festival beaucoup plus large, un festival d'art en général, où il y aurait eu théâtre, musique, cinéma, etc.

J.P. : Un projet plutôt ambitieux... Comment en êtes-vous alors arrivé au Festival international d'art acousmatique ?

D.D. : Nous nous sommes plus fixé sur l'idée de l'art acousmatique car l'autre projet demandait énormément de moyens pour s'entourer de compétences réelles dans les différents domaines, et l'art acousmatique est plus le nôtre. Nous avons donc pensé le festival tel qu'il est aujourd'hui dès 1992, et nous l'avons lancé réellement en 1993. Au début nous avons choisi la dénomination de Festival d'art acousmatique, qui venait naturellement après les concerts d'art acousmatique que j'organisais sur Lyon à ce moment-là. Contrairement aux premiers concerts Acore, la création du festival avait quelque chose de pur et dur : c'était de l'acousmatique et rien d'autre. D'autre part l'idée était de proposer de l'acousmatique tous azimuts, donc en dehors de toutes considérations d'écoles, de pays, etc. L'ambition de faire des appels d'œuvres dans le monde entier a conduit à l'appellation "international". C'est vrai que j'étais très heureux de constater qu'on faisait des œuvres acousmatiques dans des styles que je ne connaissais pas trop à l'époque. On sait que la vitrine de l'acousmatique en France n'est pas très ouverte. Il y a peu de concerts en fait : le Son-Mu de l'Ina-GRM est la seule saison de programmation des musiques électroacoustiques vraiment soutenue et ne peut donc pas faire entendre toutes les tendances, toutes les esthétiques. Le G.M.V.L. produit aussi quelques concerts en faisant des choix dans une certaine direction esthétique. Et à part cela, seulement quelques concerts isolés en différents endroits de France...

J.P. : ...ainsi que le festival Synthèse de l'Institut de Bourges...

D.D. : ...Mais c'est un cas à part car ce festival se situe plus par rapport à l'idée, en filigrane, d'un forum de compositeurs où sont jouées toutes les musiques électroacoustiques. Le choix se porte en fait plus sur l'origine, le contexte du compositeur, l'école qu'il représente, etc. que sur l'œuvre elle-même, afin d'avoir une représentation très large de tout ce qui se fait. Avec Futura, nous avons préféré faire une sélection uniquement basée sur les œuvres mêmes, toutes tendances confondues. Nous avons programmé, entre autres, des compositeurs dont nous n'aimons pas les musiques, disons-le, mais auxquels nous reconnaissons un certain talent au niveau du style, de la réalisation, de l'aspect innovant, osé, etc. Ainsi, dès la première édition du festival, qui a eu réellement lieu en 1994 (il n'y a eu qu'une

préfiguration en 1993), nous avons programmé des gens qu'au premier abord nous avons rejetés à l'écoute de leurs œuvres. Je ne les jugeais un peu idiots, je me disais : « Ah non, vraiment, il exagère ! », etc. Mais elles me trottaient dans la tête, elles ne m'avaient pas laissé complètement neutre. Du coup, en les réécoutant, je me suis aperçu que je ne les aimais pas forcément, mais qu'elles avaient quelque chose, un caractère très particulier. Je me suis dit : « Il faut aussi faire entendre ces œuvres. Moi, je n'aime pas, mais ce n'est pas n'importe quoi, c'est quelque chose de sérieux, cela peut intéresser d'autres gens puisque nous sommes tous différents, nous avons tous des sensibilités différentes. Donc n'empêchons pas de faire entendre aux gens certaines musiques que moi-même je n'aurais pas forcément envie d'entendre. » La programmation s'est faite la plus ouverte possible, en éliminant les musiques très élémentaires. Avec Minjard, l'idée de Futura, au départ, était de montrer une ample vitrine des goûts, des styles et des tendances de l'art acousmatique dans le monde, tout en conservant selon nous une certaine qualité, quitte à ce que cela fasse réagir. Nous n'avons pas du tout joué la carte du confort en ne prenant que les gens bien connus et bien installés, reconnus dans le milieu acousmatique. Nous avons plutôt souhaité faire entendre et faire venir dans ce festival, à côté de personnalités reconnues, celles dont on sentait qu'en venant là et écoutant d'autres musiques, cela pourrait peut-être leur ouvrir d'autres horizons... L'idée du brassage pédagogique vis-à-vis des compositeurs nous semble important. Mais cela n'est pas allé sans risques lorsque nous avons donné carte blanche, sur ce critère, à certains compositeurs.

J.P. : Il y a ensuite trois aspects dont j'aimerais t'entendre parler. Tout d'abord, le festival étant basé à Crest (Drôme), quelles ont été les raisons du choix d'un tel emplacement, et quels sont les projets futurs sur ce plan là ? Ensuite, l'image qu'on retient des dernières éditions de Futura, c'est plutôt un foisonnement d'univers très différents qu'est venu enrichir l'adjonction des arts de support (par rapport au projet original), la dimension internationale du festival s'ajoutant à cette richesse. Et enfin le plus évident à mon avis, ce qui fait le clou du festival c'est évidemment la fameuse "Nuit Blanche", cet événement qui est devenu l'emblème, le symbole de Futura, une expérience qu'on ne retrouve pas ailleurs, qui est réellement unique.

D.D. : Futura à Crest, on pourrait presque dire que c'est un malentendu, vu le maigre soutien (16 000 Fr !) de la ville et l'absence du Conseil Général. Nous avons choisi ce lieu pour plusieurs raisons. Bien sûr parce que j'y habitais moi-même. Mais principalement parce que, Crest étant une ville de petite taille, on pouvait y envisager un festival pas trop éclaté, permettant aux festivaliers de se déplacer d'un lieu à un autre à pied. La ville possède un nombre suffisant de monuments et des salles très diversifiées. Par contre, concernant le suivi et l'accueil, j'avoue que cela a été très décevant. La préfiguration que nous avons faite en octobre 1993 a été un très grand succès, beaucoup de gens s'en souviennent, ça a bien marqué, mais apparemment cela n'a pas servi de tremplin pour la suite. C'est même allé plutôt en diminuant au fur et à mesure. Malgré une préfiguration et deux éditions (1994 et 1995) où nous avons donné énormément de nous-mêmes, et pour lesquelles nous avons obtenu des coproductions de tous les groupes électroacoustiques de la région ainsi que de l'Ina-GRM ; et malgré le soutien moral de la nouvelle mairie qui est déjà beaucoup plus fort qu'avant : nous avons dû amorcer une forte réduction du projet. Certes, l'édition de 94 était quelque peu austère dans sa présentation, mais très foisonnante ! Il y avait concert sur concert, c'était comme une sorte de grande démonstration sur la vitalité du genre. En 95 nous avons rajouté la vidéo au cinéma déjà présent l'année d'avant : c'était la version idéale (dans un premier temps), en fait la bonne version de ce que nous aurions voulu faire du festival. Mais avec un budget déjà très faible. Et puis en 96, nous avons dû réduire car 95 avait sollicité une énergie et une bonne volonté considérables, ainsi qu'un bénévolat conséquent de la part de beaucoup de groupes et de personnes. D'autre part mobilisant plus d'argent que prévu, il a fallu régler un déficit qui s'est reporté sur 96...

J.P. : Ce qui n'empêche pas de dire que Futura est loin d'être le festival le plus coûteux de France...

D.D. : Certainement. Nous sommes arrivés à le faire "pour pas cher", mais au prix de quels efforts, aussi ! Comment atteindre nos ambitions premières et la dimension d'un festival international avec seulement 150 à 200 000 Fr selon les années, là où il faudrait plus d'un million ? C'est grâce à la confiance immédiate de la Drac Rhône-Alpes et de la Sacem que nous

avons pu mettre en place Futura, et nous espérons que la dynamique engagée et le travail en réseau, national comme international, convaincront davantage les collectivités locales (ville, département et région)... Hélas, malgré une image de Futura rapidement reconnue (envoi de l'information à un fichier de près de 10 000 adresses), une reconnaissance médiatique conséquente (et notamment européenne grâce aux reportages de EuroNews en 5 langues), les élus locaux n'ont pas dû trouver d'intérêt électoral majeur à une manifestation de ce genre ! Il faut aussi savoir que personne n'est payé dans l'organisation. Et non seulement personne n'est payé, mais on y dépense de l'argent personnel. Depuis le début, j'ai moi-même mis plusieurs dizaines de milliers de francs dans l'aventure. La version 96 a dû éponger le déficit de 95 : suppression du cinéma et de la vidéo, durée resserrée, etc. En plus des concerts nous avons tout de même conservé la Nuit Blanche, qui prend place dans un lieu un peu magique, étrange et grandiose, la Tour de Crest. Il est vrai que c'est peut-être un peu l'emblème, à Crest, de ce festival : s'il ne devait rester qu'une seule chose, ce serait certainement ça. Ce n'est d'ailleurs pas une expérience totalement unique puisque j'ai souvenir d'une nuit organisée par Michel Redolfi aux Thermes de Strasbourg, dans le cadre du festival Musica, et que d'autres nuits ont émaillé divers festivals et manifestations depuis longtemps.

J.P. : Mais Futura va plus loin en renouvelant le concept tous les ans : du coup, ce n'est plus un concert lié à un compositeur, mais un concert de toutes les musiques acousmatiques du monde...

D.D. : Oui, c'est effectivement toutes les musiques acousmatiques, car on avait confié à chaque fois à un compositeur la programmation de cette Nuit Blanche afin qu'il programme non pas ses propres œuvres mais celles qu'il connaît. L'intérêt de cette démarche fût de permettre à tout le monde de découvrir des œuvres dont on n'avait pas connaissance. La programmation de Dieter Kaufmann en 95 fut assez exemplaire, on put y entendre de nombreux compositeurs autrichiens avec qui nous avons pu établir des contacts. La sensibilité du compositeur guide sa programmation, et le thème de la Nuit Blanche est suffisamment serré pour éviter d'être trop systématiquement tous azimuts, cela oblige à chercher une bonne cohérence par rapport à une situation un peu extrême comme celle-ci.

J.P. : Peux-tu justement détailler le déroulement de ce véritable marathon de dix heures ?

D.D. : La Nuit Blanche, c'est une projection continue d'œuvres acousmatiques qui démarre à 9 heures du soir et se termine à 7 heures du matin. Elle a lieu en haut de la Tour de Crest, c'est-à-dire dans une immense salle en pierre et en charpente, donc sous les toits. Celle-ci possède une architecture particulière, du fait qu'il s'agit des anciennes terrasses qui recueillaient les eaux de pluie : le sol est en pente, incliné vers une rigole. Il y a en fait plusieurs pentes, et tout cela fait de cette salle un lieu multiforme, très différent des grands rectangles des salles de concert traditionnelles, et qui confère à cette expérience, qui a lieu à environ 50 mètres de haut (c'est la plus haute tour médiévale de France), un charme unique et étrange. Puis nous y installons des matelas et des chaises, et les gens viennent soit pour la nuit entière soit pour le début. Certains écoutent plutôt assis, comme à un concert, pendant une heure ou deux puis s'en vont, les autres passent la nuit, somnolent, sont réveillés, se rendorment, etc. le tout dans une atmosphère très calme. On peut bien sûr se lever, se promener, sortir, revenir, discuter. Il y a aussi à boire et à manger... C'est un événement : certains se font la nuit complète, sans bouger, dans leur duvet, comme une espèce de rite. Il est vrai que cette formule, telle que nous la proposons, fonctionne très bien. J'ai toujours pensé qu'il y avait, dans l'art acousmatique, des musiques à somnoler, c'est-à-dire des musiques qui portent, dans une petite somnolence, au rêve et à l'imagination, et dans laquelle on est bien. Il y a toute une partie du répertoire acousmatique qui ne joue pas sur les ruptures fortes, sur des à-coups, des surprises tonitruantes, ce sont des musiques qui se prêtent très bien à cette situation d'écoute. Mais cela ne veut pas dire que la Nuit Blanche n'est faite que de musiques sans reliefs. Cela permet dans la programmation d'avoir des moments très diversifiés. On peut ainsi composer des Nuits Blanches en usant bien du répertoire, et aussi faire entendre des musiques qu'on écoute rarement en concert car très distendues, mais qui ont quand même un petit quelque chose, un intérêt. On en accepte d'autant mieux la durée qu'on sait qu'on est là jusqu'au petit matin.

J.P. : Concernant l'implantation du festival à Crest ?

D.D. : Je ne vais pas dire que c'est un échec, mais c'est une déception quand au soutien. Même si on a pu accroître très légèrement les aides (notamment du côté du Conseil Régional en 1996), ce n'est pas vraiment gagné ni très facile car le budget total reste faible. Il ne tient qu'à notre énergie de vouloir continuer ou non, car faire un tel travail sans contrepartie financière, c'est quand même difficile. De plus, le bénévolat et l'enthousiasme de certains collaborateurs des débuts se sont progressivement dissipés.

J.P. : Futura 97, alors ?

D.D. : Les appels d'œuvres ont eu lieu à la fin de l'année dernière en indiquant différents endroits. Depuis deux ans que j'enseigne à Perpignan, il m'avait été demandé par Daniel Tosi, directeur du Conservatoire, d'y transférer le festival Futura, en même temps que ma classe de composition. Malheureusement, la mairie a changé à ce moment là, et elle a voulu remettre tous les compteurs à zéro. Il y a eu dès lors moins de facilités pour ce que faisait déjà Tosi, et donc encore moins pour lancer une nouvelle action. Par contre, j'ai pu apprécier un accueil très chaleureux envers l'art acousmatique, que Tosi programmat déjà dans son festival Aujourd'hui Musiques avec le concours de l'Institut de Bourges ou de l'Ina-GRM. L'acousmatique y est donc bien présente. Futura est un peu plus présent à Perpignan depuis que j'y enseigne, par le biais de concerts que l'on a appelé "Futura en saison", c'est-à-dire hors festival. Il y en a eu trois la première année, et six pour la saison actuelle. Pour Futura 97, il va y avoir quelques journées de concerts à Crest. Nous n'appelons plus trop cela "festival" pour le moment car il faudrait une certaine envergure, selon moi. Il est vrai qu'il y a des festivals qui se font avec trois journées de concerts bien traditionnels et des compositeurs bien reconnus... Mais je ne trouve pas que ce soit vraiment des festivals. Toujours est-il que nous avons prévu des programmations acousmatiques et nous souhaitons réintégrer cette année vidéo et cinéma. Comme les diminutions de budgets continuent depuis l'année dernière, nous avons préféré, plutôt que d'éliminer des catégories artistiques, restreindre les lieux et dispositifs de projections acousmatiques (comme cela avait déjà été fait en 96) et aussi limiter l'équipe d'organisation. Nous avons décidé de nous rabattre sur la Tour de Crest pour toutes les

journées Futura 97 qui se dérouleront du 24 au 28 septembre.

J.P. : Dans laquelle on retrouvera la fameuse Nuit Blanche...

D.D. : Oui, bien sûr. À Perpignan, nous tentons une autre expérience du même genre qui ne sera pas une deuxième Nuit Blanche et que, pour le moment, nous avons appelé Acousma-Rave, en référence aux soirées rave que l'on rencontre dans le monde de la techno. On voit d'ailleurs en ce moment que la techno et l'acousmatique font bon ménage par l'intermédiaire de Pierre Henry et aussi de Pierre Schaeffer (souvent qualifiés de pères de la techno ou de premiers DJ's !...). L'idée de cette soirée que nous allons lancer modestement en ballon d'essai le 30 avril (à l'auditorium John Cage du C.N.R. de Perpignan) serait de projeter des œuvres acousmatiques dans une situation où on s'immergerait dans un bain sonore, plutôt que la situation de concert où on se concentre sur l'écriture de l'œuvre elle-même. Nous cherchons dans le répertoire acousmatique des œuvres qui mettent évidemment plus en avant le processus sonore que le processus d'écriture, au sens traditionnel, qui ne demandent pas obligatoirement une écoute attentive. D'autre part le public sera debout et libre de bouger, comme on le fait dans les soirées raves ou space... Le but étant d'essayer de voir si le répertoire acousmatique, qui est bel et bien vivant et qui possède des musiques rythmées, pulsées, planantes et dont le son est très présent, très soutenu pendant longtemps, proposant donc une expérience sonore, s'il peut fonctionner avec un public qui sera vraisemblablement intermédiaire entre le public techno et le public de l'acousmatique.

J.P. : L'autre but étant de susciter un répertoire particulier, adapté à cette occasion.

D.D. : Oui. Nous avons lancé l'an dernier, à cet effet, l'Acousma-Dance. Nous avons reçu quelques œuvres, mais dans l'ensemble, cela n'a pas été très concluant, bien que certaines pourront être données dans l'Acousma-Rave. Nous n'avons pas reçu d'œuvres qui aient vraiment la pêche, ce qui nous a un peu déçu, vu que le répertoire comporte nombre d'œuvres qui n'ont rien à apprendre de la musique techno ou de la musique pulsée, en général. Il y a vraiment des acousmates qui ont un sens du rythme indéniable, et pas forcément chez les plus jeunes... Nous avons donc pensé recevoir des

musiques dance très rythmées, vraiment pleines de son en force, de beaux sons comme on sait les faire dans l'acousmatique, des sons pleins, entiers et vivants. On s'est alors retrouvé avec des choses souvent très maigrichonnes, bizarrement. Nous pensions tout de même chercher dans le répertoire existant, mais si le projet n'a pu être réalisé c'est surtout à cause des restrictions budgétaires de 96. Ce qui était finalement une bonne chose quand on a appris que la ville de Crest avait été soulagée de savoir que cet événement n'aurait pas lieu : ils en avaient une crainte énorme ! Alors qu'à Perpignan la soirée est très attendue (y compris par les élus et la mairie qui trouvent l'idée très originale et très intéressante), on nous a demandé des renseignements à passer dans la revue de la ville, distribuée dans toutes les boîtes aux lettres ! Cela permet de voir un peu les différences d'état d'esprit...

J.P. : Les perspectives de Futura ?

D.D. : Futura continue. Ce ne sera peut-être plus sous la forme, que nous avons imaginée avec Jean-François, d'un grand festival international sur dix jours où on brasserait beaucoup sur les arts de support, où il y aurait aussi des rencontres... Peut-être que ce sera Futura présent dans plusieurs endroits avec un savoir-faire, une programmation et un dispositif qui pourra tourner, peut-être dans plusieurs lieux, dans plusieurs villes, dans plusieurs pays... Je ne sais pas encore quelle allure prendra le festival pour les éditions à venir. Pour le moment nous continuons. Nous allons même associer aux Journées Futura des jours de colloques, séminaires et rencontres autour de sujets touchant à l'art acousmatique pour essayer, avec des penseurs et des philosophes, de développer la réflexion autour de ce qu'apporte la perception acousmatique, ce jeu sur le virtuel et les métaphores, d'une part, et le répertoire d'autre part. Une précision : Futura a toujours été conçu pour faire entendre des œuvres et non pas mettre en avant des esthétiques ou des écoles. De plus, Futura n'a jamais joué la carte du technologique. Il est vrai qu'il existe quelques festivals des arts électroniques ou bien des arts virtuels, etc. qui mettent en avant cette donnée. Si nous avons joué sur l'idée d'arts de support, ce n'est pas tant pour faire entendre des œuvres qui utilisent la modernité absolue, le dernier cri de la technologie, que pour réunir des arts aux

pratiques voisines : art vidéo, cinéma, photo et même art plastique. Nous voulions mettre en avant l'idée de fixation : fixation du son, fixation de l'image, fixation de la matière pour des œuvres n'existant que par et avec leur support.

J.P. : Tu as fondé le festival Futura en 1992 avec la collaboration de Jean-François Minjard, qui est aussi à la base du collectif Quark en 1984, dans lequel on retrouve Jean-Marc Duchenne. Ce n'est certainement pas un hasard si ces compositeurs sont deux des anciens élèves de ta classe du C.N.R. de Lyon : j'aimerais maintenant me concentrer sur cette partie de ta carrière, qui occupe plus de quinze ans de ta vie, et qui s'étend de fin 1980, au moment où tu crées, avec le soutien du GRM, la première classe de France qui revêt l'appellation de « classe de composition acousmatique » ; jusqu'à aujourd'hui, alors que tu diriges de façon très vivante celle du Conservatoire de Perpignan...

D.D. : J'ai vu passer beaucoup de monde avec la classe de Lyon, quatre vingt élèves environ, j'y ai formé de nombreux professionnels de la composition, c'est-à-dire des gens qui continuent à être actifs depuis le début. J'ai d'ailleurs fait des statistiques concernant le nombre d'élèves encore en activité dans le milieu musical et, sur la totalité des inscrits de la classe, j'en suis arrivé à près de trente sept pour cent, ce qui représente un chiffre assez conséquent avec le recul... Par contre j'ai menée cette classe de Lyon comme je mène Futura, c'est-à-dire avec une énergie phénoménale parce que, maintenant que je suis à Perpignan je vois qu'il existe des endroits où il est plus facile d'enseigner, où on ne vous met pas des bâtons dans les roues toutes les minutes... À Lyon cela a été très dur car il a fallu se battre continuellement contre une direction qui était peu encline à soutenir ce genre de travail.

J.P. : Ce qu'on remarque aussi quand on regarde la liste de tes anciens et actuels élèves, c'est l'éclectisme de leurs origines...

D.D. : ...Oui, mais c'est une chose assez commune à toutes les classes d'électroacoustique. À partir du moment où il n'y avait plus les barrières du solfège et de l'harmonie pour rentrer dans la classe, j'y ai effectivement vu défiler des gens qui ne viennent pas de la filière classique la plupart du temps : musiques improvisées, jazz, rock, voire

de rien du tout de spécial, des amateurs de musique tout simplement, des arts plastiques aussi (ce qui est beaucoup le cas à Perpignan), etc. Pendant longtemps, très peu venaient de la filière traditionnelle de la musique. Ce genre de profils a d'ailleurs toujours posé problème dans les conservatoires, car ils ne sont pas du tout assimilés et cernés par les directions et les administrations. On les craint un peu parce qu'ils n'ont pas le « look » du musicien traditionnel ! Mais c'est un peu anecdotique et secondaire. En règle générale il est très difficile d'installer une classe de composition, c'est-à-dire de création, dans les conservatoires. Tout simplement parce que ceux-ci sont fait avant tout pour apprendre un métier de reproduction du répertoire, ce ne sont pas des établissements de création. On est donc toujours un peu marginal par rapport à ça. J'ai dû dépenser beaucoup de mon énergie pour faire cette classe, pour faire ces concerts que pendant longtemps j'ai organisé totalement seul : j'en faisais la publicité seul, j'envoyais moi-même les tracts avec mes propres adresses et mes propres timbres ! J'amenais ma propre sono de Crest (dans la Drôme), à mes frais, et ainsi de suite... Vu de l'extérieur, on pouvait avoir l'impression que tout tournait parfaitement bien, mais ce n'était pas si simple. Ce qui a été très heureux au début c'était le précédent directeur du C.N.R., qui a accepté qu'on monte cette classe et qu'on la monte bien, c'est-à-dire avec un dispositif conséquent, des studios (analogiques) qui étaient très confortables pour l'époque. On disposait de trois studios, un par année de cours, c'est-à-dire suffisamment de confort de travail. Pendant deux à trois ans j'ai donc eu beaucoup de facilités à mettre tout cela en place. Les concerts étaient à ma charge mais tout se faisait dans une ambiance plutôt sympathique. C'est après que les choses ont empiré un peu plus chaque année. En fait, quand Daniel Tosi m'a proposé de venir à Perpignan, il y a deux ans, je n'ai pas hésité une seule seconde, même si il y a moins de prestige à enseigner dans une E.N.M. que dans un C.N.R.. Je me suis toujours plus attaché à la qualité de ce que je faisais plutôt qu'à l'étiquette et la carrière, donc ça ne m'a jamais gêné d'être dans les endroits qui ne sont pas forcément les plus prisés. Le fait d'aller à Perpignan ne simplifie pas pour autant totalement les choses puisque la mairie ne veut plus débloquer les budgets nécessaires pour acquérir un matériel suffisant pour le moment. À ce niveau, la

situation est très difficile, mais l'ambiance là-bas y est incomparablement plus agréable et plus sympathique. L'organisation des concerts se fait très facilement, sans brimades et sans barrages incessants comme c'était le cas à Lyon depuis le changement de directeur. D'autre part la demande est très forte, la curiosité et le public sont là. Il faut savoir qu'à Lyon, lorsque nous avons commencé les premiers concerts Acore (1982-83), le public oscillait entre moins d'une dizaine et cinquante personnes. Quand j'ai quitté la classe nous étions arrivé à attirer une moyenne de cent cinquante personnes, allant parfois jusqu'à deux cents cinquante personnes ! Ce qui me semble une performance pour des concerts de classes de composition qui faisaient entendre principalement les œuvres des étudiants. Quand je suis arrivé à Perpignan, j'ai eu d'emblée une centaine de personnes en moyenne aux concerts. Cela montre bien les différences d'état d'esprit. Au début cela m'a semblé extraordinaire de ne pas se sentir nié à l'intérieur du conservatoire, voire même d'être utilisé pour ce qu'on sait faire, c'est-à-dire d'être reconnu comme compositeur, ce qui à Lyon n'était évidemment pas du tout le cas. Au début ce grand changement m'a épaté, et puis je me suis dit que ce que je vivais à Perpignan était finalement la situation normale. À Lyon la situation n'était ni normale ni enviable.

Un des arguments pour expliquer la fréquentation de ma classe était de dire que Lyon est une plus grande ville. Mais j'ai pu prouver, et je continuerai à le prouver, où que j'aille pour enseigner, que, en restant modeste quand même, c'est la qualité de l'enseignement qui fait venir les gens. Quand je suis arrivé dans la classe de Perpignan il y a deux ans à peine, il y avait un seul élève, l'année suivante il y en avait huit, maintenant j'en ai vingt et à la rentrée 1997-98 nous approcherons la trentaine... J'ai donc retrouvé les effectifs que j'avais à Lyon sans aucun problème. Ce qui me permet de dire que, quelque soit l'endroit où on va, on peut enseigner ce qui pourtant est considéré comme marginal ou très accessoire ou très élitiste. Je suis finalement content d'avoir pu le montrer aussi rapidement !

J.P. : En quinze ans d'enseignement tu as forcément acquis une expérience de la pédagogie qui t'es propre : peux-tu maintenant nous détailler ta (ou tes) méthode(s) ?

D.D. : J'enseigne effectivement la composition acousmatique et instrumentale, mais je pense

que j'aurais pu enseigner n'importe quoi d'autre car en fait je n'enseigne pas une technique mais un comportement. C'est-à-dire une façon d'être, ce que veut dire être créateur, ce que veut dire être compositeur, pourquoi le faire. Je ne montre quasiment jamais comment marche les machines, je ne fait pas de démonstrations techniques, ou tellement peu... Mais j'essaye plutôt d'inscrire ce travail dans la vie de tous les jours, dans la réalité du monde dans lequel on est. C'est aussi vraisemblablement ça qui fait que j'arrive à avoir beaucoup d'élèves : on y trouve son compte pas uniquement forcément pour composer. Mais ceux qui veulent composer sont armés pour un moment, ils acquièrent un bagage intérieur qui est assez fort. Alors sur le plan technique il y a certainement des lacunes, puisque cela m'intéresse tellement peu, mais je pense montrer suffisamment comment les choses marchent, et surtout comment se comporter devant une machine plutôt que de connaître son mode d'emploi. Quand on pratique la composition acousmatique, on est amené à passer devant toutes sortes de machines nouvelles, la technologie étant en perpétuelle évolution. Quand on est invité dans un studio qu'on ne connaît pas, ou lorsqu'on achète du matériel pour soi, ce n'est pas forcément le même que celui sur lequel on a appris. Je répugne à apprendre les machines de façon précise et je préfère donc apprendre un comportement : c'est-à-dire quand on a des boutons devant soi, avoir l'idée de les tourner pour voir ce que ça donne plutôt que de se creuser la tête en se demandant comment ça marche. Ce comportement c'est tout simplement savoir s'adapter, ce qui est aussi utile pour le reste de la vie. Ensuite, au niveau de la création, j'essaye de faire toucher du doigt le sens qu'on donne aux choses qu'on fait, leur donner un peu de matière, afin de ne pas faire de l'œuvre pour l'œuvre. L'art n'existe qu'en fonction d'un contexte, et il faut apprendre ce contexte, prendre conscience de celui-ci ainsi que de soi-même. C'est aussi une des raisons pour lesquelles ma pédagogie ne dure pas plus de trois ans, car j'estime qu'il n'y a pas besoin de plus pour décrire tout cela en long et en large. Il faut bien trois années pour l'assimiler : quand je dis une chose la première année, on n'y comprend peut-être rien, mais quand je la redis ensuite les deux années qui suivent, cette idée d'un comportement particulier au créateur commence à rentrer. Et puis il y a aussi toute cette réflexion qu'on peut

avoir sur l'art acousmatique en général et qui n'est pas anodine : l'acousmatique, ce n'est pas simplement prendre un synthétiseur et un ordinateur et faire des sons... Ça, c'est l'acousmatique amusante, comme on trouve dans le commerce des coffrets de chimie amusante ! C'est vrai que parfois je reçois des œuvres pour Futura où il n'y a rien d'autre que le fait d'avoir empilé des sons les uns sur les autres : ce n'est pas suffisant...

J.P. : Et ta méthode pédagogique est forcément issue de tes propres années au Conservatoire de Paris dans la classe de Guy Reibel et Pierre Schaeffer.

D.D. : Oui, de toute manière l'idée que je viens de développer vient de Schaeffer, c'est d'une certaine façon la démarche concrète tout simplement. C'est-à-dire trouver comment se comporter en fonction des circonstances.

J.P. : Et de façon plus pragmatique ?

D.D. : De façon plus pragmatique... Quand j'ai commencé la classe de Lyon fin 1980 (réellement en janvier 1981, parce que les installations n'étaient pas tout à fait terminées), c'était sur le modèle de la classe de Guy Reibel, orienté principalement sur la séquence-jeu. J'ai ensuite assez vite enrichi ce modèle parce que je me suis aperçu que cette notion de séquence-jeu, pourtant riche sur le plan pédagogique et sur celui de l'invention et du détail, était appauvrissante et stérile sur le plan de la composition. Très peu de compositeurs, formés uniquement à cet apprentissage-là, sont arrivés à s'en sortir... J'ai donc très vite rajouté des énoncés d'exercices utilisant aussi la notion d'objet sonore. C'est-à-dire que pour moi il fallait, avant de faire des séquences, prendre conscience de ce qu'est l'objet, de ce qu'est un son dont on définit très précisément, à l'aide de sa morphologie propre, le début, le milieu et la fin. Quelque chose qu'on puisse assumer d'un bout à l'autre. Mais la séquence-jeu suit tout de même ces exercices. Puis, plus tard, j'ai rajouté une troisième notion, toujours sur la base d'exercices hebdomadaires, celle des sons acoustiques évocateurs, réalistes, figuratifs. Ceux dont on reconnaît justement les causes puisque l'art acousmatique utilise des sons dont on ne voit pas les causes mais qu'on peut reconnaître. Même si certaines œuvres abstraites du début sont censées cacher les causes, quand on entend un son de violon dans *l'Etude aux Objets* c'est bien d'un son de violon qu'il s'agit, la cause est bien reconnue. Une tôle

est aussi une cause reconnaissable, même si ce n'est pas un objet manufacturé pour un usage précis. Donc un parcours d'exercices qui se fait pendant toute la première année sur ces trois domaines, à raison d'un parcours par trimestre : objets sonores, puis séquences-jeu puis sons réalistes. Associé à cela, et pour combler une lacune que je trouve là encore phénoménale chez certains, c'est l'écoute et l'analyse d'œuvres du répertoire. Toutes les semaines je fais écouter une œuvre que je fais ensuite analyser par les élèves ou bien j'en parle moi-même. Bien sûr j'essaie de varier le plus possible ce répertoire afin de donner un aperçu de tout ce qui se fait, de tout ce qui existe, afin de susciter la curiosité et donner des idées, et ainsi nourrir l'invention chez les élèves. Forcément je ne fais pas entendre que ce que j'aime mais aussi des œuvres que je n'aime pas mais qui représentent des esthétiques, des directions particulières. J'essaie donc de faire le moins d'impasses possible, comme c'est le cas dans certaines classes où l'on écoute jamais la Symphonie pour un homme seul de Schaeffer parce que c'est une œuvre jugée pas intéressante ou trop expressionniste ! Je trouve ce comportement pédagogique un peu étrange... Associée à cela, une autre partie du cours est d'ordre plus théorique : on y parle des notions de l'acousmatique, pour la plupart issues du *Traité des Objets Musicaux* de Schaeffer ou encore du *Guide des Objets Sonores* de Chion... Il s'agit d'expliquer ces notions ainsi que d'exposer l'histoire de l'art acousmatique : d'où vient-on, où en sommes-nous et où va-t-on. Là encore je me suis aperçu qu'il y a certaines classes qui produisent des œuvres dont on sent très bien qu'elles sont le travail de compositeurs instrumentaux qui n'ont pas les moyens d'avoir les instruments sous la main et qui font par conséquent des œuvres instrumentales sur bande. Avec un peu de transformations certes, mais toute la conception est terriblement instrumentale, et je trouve dommage de n'avoir que cette vision-là des possibilités de cet art. Un peu comme un cinéaste qui n'aurait été formé qu'au théâtre et qui ne nous ferait que du théâtre filmé avec l'utilisation de quelques transformations visuelles propres à ce que permet le cinéma. Ceci dit, il est vrai qu'on peut faire sa carrière sur une chose très délimitée et très précise, mais ayant moi-même tendance à aller vers l'ouverture large, le foisonnement et la multiplicité, je l'enseigne aussi.

J.P. : Y-a-t-il quand même dans tes cours une partie technique ?

D.D. : Oui, minime certes, mais obligatoire : tout simplement au moins montrer les bases des machines dont on dispose, mais sans du tout les apprendre sous l'angle du mode d'emploi et de la connaissance parfaite et absolue avant de pouvoir commencer à s'en servir. Je montre plutôt comment arriver à sortir du son facilement et ensuite chacun se débrouille selon son tempérament. Certains vont lire le mode d'emploi à fond, vont préférer tout savoir et puis d'autres seront très contents d'utiliser sauvagement les machines. C'est la technique habituelle des musiciens de studio de l'école Schaeffer qui ont détourné ces machines vers un usage qui n'était pas prévu à l'avance. À ce niveau-là, je crois que je suis totalement à l'opposé de certains cours qui enseignent toute la technique dans les moindres détails pour former des gens qui sont très au fait du fonctionnement des machines.

Et d'autre part, avec un enseignement théorique axé sur le *Traité*, on va étudier chaque notion, chaque terme, etc., dans le détail. J'ai plutôt tendance à utiliser le *Traité* pour ce qu'il a d'acquis, c'est-à-dire pour les termes qu'on emploie maintenant de façon presque naturelle, mais je ne cherche pas du tout à entrer dans le détail du solfège de l'objet sonore. Je trouve cette partie théorique aujourd'hui trop détachée de la réalité de la composition. Je préfère parler beaucoup plus de la perception (et de son fonctionnement) qu'on a de l'écoute, du son et de la situation acousmatique.

J.P. : Peux-tu préciser le déroulement du cursus ?

D.D. : Le cours se déroule sur trois années. La première année est consacrée à l'apprentissage de la musicalité propre au travail des sons fixés et du studio. On ne compose pas encore mais une série d'exercices obligatoires permet d'apprendre à écrire, à se servir du matériel, à se comporter, à avoir des idées, à trouver ses sons et à se forger un style dans sa gestique, son phrasé et sa morphologie. Pendant la deuxième année seulement on aborde la composition, sous l'angle de l'étude de composition. Mais ce sont des études où il n'y a pas un énoncé précis qui est donné, seulement des méthodes. « Etude » signifie ici que je demande aux étudiants de définir leurs projets, de m'en décrire l'idée, pour faire en sorte de savoir où ils vont quand ils commencent à composer. Cela peut paraître un

peu fastidieux, mais je crois que cette étape oblige réellement les étudiants à se définir. Enfin la troisième année est une année de composition libre, une année de studio pendant laquelle on va débattre plus de la forme générale et du projet du compositeur. Alors que les élèves sont à la fois compositeurs et étudiants en seconde année, je les considère dès la troisième année comme des compositeurs qui veulent certaines choses et vont les défendre jusqu'au bout, qu'elles soient réussies ou non, que les idées soient bonnes ou non. Cet apprentissage en trois étapes semble d'ailleurs assez rapide par rapport à la plupart des pédagogies qui se font maintenant en beaucoup plus d'années pour certaines.

J.P. : Ayant moi-même été un de tes élèves, je crois que deux aspects de ta méthode pédagogique me semblent primordiaux. Premièrement la mise en avant du principe de l'écoute collective, et ce pendant tout le cursus : c'est un peu le carburant sans lequel le moteur ne tournerait pas et la voiture n'avancerai plus...

D.D. : ...Il me vient de la pédagogie de Reibel où on créait une dynamique de groupe. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de cours individuel, tout se fait en groupe, et je ne suis pas le seul à parler, les élèves discutent aussi sur les travaux des autres. Parfois même j'attends qu'ils parlent, qu'ils se forcent finalement à trouver quelque chose à dire. Quand on est capable de dire quelque chose sur les autres cela veut dire qu'après on sait dire quelque chose sur ce qu'on fait soi-même. Ce qui signifie qu'on va être en mesure de réfléchir avant de se lancer uniquement dans une intuition sur le sonore et de sortir des œuvres spontanées, comme on le prétend parfois, mais qui peuvent assez vite tourner en rond.

J.P. : Deuxièmement, bien que tu n'aies pas continué cette pratique à Perpignan, tu avais pris l'habitude depuis quelque temps d'inviter systématiquement chaque année plusieurs personnalités du milieu artistique (voire para-artistique) contemporain, et pas seulement des acousmates.

D.D. : C'est aussi une pratique qu'on avait au Conservatoire de Paris, et que gardent d'autres classes. En fait, je faisais venir six invités extérieurs par année, deux par trimestre : musiciens, musicologues, journalistes et producteurs du milieu musical, mais aussi peintres, cinéastes, sculpteurs... En gros tout ce qui touche le milieu musical, y compris parfois des secteurs para-musicaux comme les

institutions qui subventionnent, etc. D'une part pour apprendre le métier de compositeur : j'insiste beaucoup sur le fait de savoir ce qu'est la SACEM, ce que veut dire le droit d'auteur, ce qu'est le métier de compositeur, comment vit-on de la composition, quelles sont les filières, etc. Je fais des cours là-dessus au fur et à mesure des besoins et des demandes. Je crois qu'on est pas simplement compositeur en créant dans sa tour d'ivoire, mais aussi en s'inscrivant dans une société qui possède un certain fonctionnement, qui considère ses créateurs d'une certaine façon. Il est donc nécessaire de savoir comment s'en sortir à partir de là. Effectivement je n'ai pas encore eu le loisir de faire venir des invités à Perpignan, et ce pour deux raisons. D'une part pour des questions de budget (mais j'espère pouvoir les trouver assez rapidement). D'autre part il se trouve que je suis seul à faire les cours alors qu'à Lyon j'avais un assistant, Jean-Marc Duchenne. Du coup, devoir diriger une classe de composition acousmatique d'une vingtaine d'élèves (pour l'instant) et une classe de composition instrumentale (de six à sept élèves), en seize heures d'enseignement par semaine seulement, impose des journées de travail tellement remplies qu'il n'y a pas de place pour dégager encore trois heures pour faire venir un invité. C'est un peu délicat et difficile, mais je pense rétablir ce fonctionnement petit à petit, car je crois très utile de faire entendre d'autres sons de cloche, ainsi que de faire voir et entendre des gens dont je parle d'une certaine façon et qui se montreront donc sous leur angle réel, ce qui permettra aux élèves de se faire leur propre idée. Il est aussi très formateur et très intéressant de voir comment vivent ces gens, de pouvoir leur poser toutes sortes de questions, etc.

J.P. : Tu as d'ailleurs introduit, par le biais de ces rencontres, la notion d'« arts de support » dans ta propre pédagogie, et ce, parallèlement aux débuts de Futura...

D.D. : Oui, j'ai effectivement fait venir à ce moment-là des gens de la vidéo et du cinéma expérimental. Depuis ce moment je parle plus fréquemment de ces arts de support : j'ai même fait projeter toutes les semaines une œuvre expérimentale cinéma ou vidéo à mes étudiants lorsque je suis arrivé à Perpignan l'année dernière. Je fais forcément allusion aux autres arts de support parce qu'ils nous renseignent sur certaines façons de faire. Comme je n'avais

encore que huit élèves, il y avait plus de disponibilités que cette année, où j'ai été obligé de réduire.

J.P. : Tu diriges deux classes de composition à la fois depuis plus de dix ans : l'acousmatique depuis 1980 et l'instrumental depuis 1985. Comment fais-tu la part des choses entre ces deux enseignements, sachant qu'ils sont assez souvent confondus (au niveau de la méthode pédagogique) dans les autres établissements, et qu'il y a finalement très peu de classes en France où l'acousmatique soit une discipline enseignée à part entière ?

D.D. : Je les ai dissociées pour plusieurs raisons. Pour moi ce sont deux disciplines totalement différentes : on ne fait pas faire du dessin à quelqu'un qui est photographe, donc je ne ferais pas faire de l'instrumental à quelqu'un qui est acousmate. J'ai des gens qui rentrent dans cette classe sans savoir une seule note de musique et qui n'ont pas envie de l'apprendre. J'en ai eu d'autres qui ne savait pas non plus mais qui ont appris et qui sont maintenant des compositeurs instrumentaux. Il faut donc imaginer toutes les configurations. Mais pour qui ne veut faire que de l'acousmatique, je me refuse de l'obliger à écrire des œuvres mixtes, médiocres la plupart du temps : une partie instrumentale souvent mal gérée avec une musique sur bande qui fait ce qu'elle peut, suivant que les gens sont plus dans l'un ou dans l'autre. J'ai dissocié ces deux enseignements parce que je crois aussi qu'on n'envisage pas la création en instrumental de la même façon qu'en acousmatique. Disons qu'en acousmatique la création va de soi, on est dans la modernité, dans l'utilisation des machines liées à cette modernité, au virtuel, à la fixation du son, etc. Tout un ensemble de choses qui sont propres à notre époque, très directement. Alors qu'en instrumental, on continue d'œuvrer avec des instruments qui datent pour la plupart des XVIIIème et XIXème siècles, ainsi qu'avec des instrumentistes qui sont formés essentiellement à la musique de ces époques-là. Il y a aussi tout un consensus social liée à la musique instrumentale qui, là encore, date d'une autre période. Par conséquent s'il y a création en matière de musique instrumentale, elle se situe moins au niveau du produit lui-même que de l'impact de ce produit sur un certain type de public. C'est-à-dire qu'il y a une sorte de jeu essentiellement social, et plus tellement d'innovation. Quand on prétend, en instrumental,

travailler sur le son, cela fait toujours un peu rire les acousmates : si on veut vraiment travailler sur le son, il faut faire de l'acousmatique. Tirer d'un violon un son un peu particulier, d'accord, mais c'est plus travailler sur le violon et son passé que sur le son véritablement. De toute manière ce n'est pas la même façon de penser, de faire et d'écouter, ce n'est pas le même public, ni la même économie : tout me semble différencier ces deux techniques de création sonore, c'est pourquoi je préfère les séparer. Ceci dit, je préférerais que les étudiants qui ne font que de l'instrumental s'intéressent aussi à l'acousmatique, sinon ils me semblent assez bloqués sur l'invention. Mais ceux qui font de l'acousmatique n'ont aucune obligation de savoir lire une partition instrumentale ni même d'écouter ce genre de musique. Ce serait bien dommage de se priver de ces personnes qui viennent à l'acousmatique issus d'autres milieux, artistiques ou non, et qui ont vraiment, eux aussi, des choses très intéressantes à faire dans ce domaine. Et n'oublions pas que parmi les pionniers de l'art acousmatique, certains n'étaient pas vraiment des professionnels de la musique traditionnelle... On peut donc continuer de penser que c'est toujours valable aujourd'hui. À entendre les essais acousmatiques des compositeurs instrumentaux, à part quelques rares exceptions, on sent que ce n'est pas assez travaillé, qu'ils ne sont pas dans le studio en permanence, qu'ils font cela parce que c'est moderne ou bien parce qu'ils sont intéressés par les machines, mais les œuvres ne sont pas d'une richesse bien marquante.

J.P. : Tu as parlé plus haut du taux de réussite de ta classe, somme toute relativement exceptionnel en France (environ 37% depuis le début). Pour finir cette partie consacrée à ta carrière d'enseignant, et peut-être aussi à titre de renseignement, peux-tu me dresser une liste des anciens élèves maintenant implantés dans le milieu artistique contemporain ?

D.D. : Chronologiquement, il y a eu Gilles Grand, Philippe LeGoff, Jean-François Minjard, Jean-Marc Duchenne, Alain Lamarche (qui est plus spécialisé dans les musiques de scène), Carole Rieussec et Jean-Christophe Camps (qui travaillent ensemble sous le nom de Kristoff K. Roll), François Roux, Jean-François Cavro, Olivier Fontaine (qui s'est orienté du côté des arts plastiques), Jean-Christophe Désert (qui travaille avec une troupe de danse sur Lyon), Georges Gabriele, Laurent Grappe, Geoffroy Dadier, Ermeline Le Mézo (qui a orienté tout son travail vidéo en fonction de la

pédagogie qu'elle a eu à la classe, et qui a composé elle-même la musique acousmatique de sa dernière création vidéo), Benjamin Hertz, Bertrand Merlier, Sylvette Vezin, Frédéric Kahn qui a fondé, avec cinq autres anciens élèves, un collectif nommé Hameçon dans lequel on retrouve Jean Millot, Sandrine Lopez, Guilhem Lacroux, Vincent Laubeuf et Hervé Castellani, Franck Christoph Yeznikian (qui s'oriente plus vers la composition instrumentale et qui commence à avoir un début de carrière assez correct), Fabien Saillard, Jonathan Prager (qui, de plus, se spécialise dans la projection et l'interprétation des œuvres du répertoire acousmatique), Gérard Torres... J'ai eu aussi Jacques Tremblay (qui continue de composer au Canada), Michel Pozmanter (qui a monté un ensemble instrumental)... J'ai cité ceux dont on entend le plus parler, mais d'autres travaillent dans d'autres domaines, souvent proches de l'acousmatique.

J.P. : Tu continues d'agir de façon très soutenue pour faire vivre la musique de notre temps, qu'elle soit instrumentale ou sur support. Tu as mis en place un certain nombre d'organisations en ce sens. Et tu es professeur de composition depuis 1980, nous avons d'ailleurs cité un nombre impressionnant de compositeurs issus de ta classe et qui sont maintenant dans le métier ou qui débutent dans le milieu. Pour finir, parlons un peu de toi et de ta propre carrière, du commencement jusqu'à Motus, la maison d'éditions musicales que tu viens de mettre en place...

D.D. : Soit. Je me suis intéressé à la musique classique relativement tôt dans mon milieu familial. J'ai été celui qui a été le plus attiré par la musique savante et son côté un peu complexe, par sa richesse. J'ai donc assisté à des concerts de musique symphonique à partir de l'âge de 13-14 ans. À la même période j'ai commencé à apprendre le violon, ce qui est relativement tard pour apprendre un instrument. Dès cet âge-là, je me suis trouvé des accointances avec la composition musicale. Je voulais être compositeur. Je ne sais pas à quoi ça tient ni d'où ça vient mais je l'ai voulu à ce moment-là et j'ai commencé à écrire vaguement des petites partitions, mal écrites, certainement pleines de fautes puisque je savais tout juste lire la clé de sol. Quand on a envie de faire des choses il semble qu'on possède

une sorte d'intuition, de cognition étrange. Ce parcours a donc commencé ainsi. J'ai pris des cours de violon et ensuite des cours d'alto. J'ai eu du mal à convaincre mes parents, comme c'est souvent le cas, que je voulais être compositeur. C'est pourquoi je suis rentré au conservatoire en parallèle à des études universitaires de mathématiques. Il avait d'abord fallu que je passe le bac, je ne suis donc arrivé au conservatoire qu'à l'âge de 19 ans. En 2 ans, de 1971-72 à 1973, je me suis plongé dans une espèce de frénésie, de boulimie, j'ai appris toute la musique, le solfège, l'harmonie, le contrepoint, l'histoire de la musique, l'analyse, l'histoire de l'art... J'ai continué d'étudier le violon mais je plafonnais car j'avais commencé trop tard. D'ailleurs, je ne suis pas tellement instrumentiste dans l'âme. Tout ça je l'ai appris très vite. J'ai passé mes prix, mes médailles, tout ce que je pouvais passer le mieux possible dans ce laps de temps.

Très vite je me suis dirigé vers Paris sur les conseils de personnalités lyonnaises qui m'avaient dit qu'il ne fallait pas que je traîne là, que je n'apprendrai pas grand-chose vu ce que je voulais faire... J'ai donc été présenté à Ivo Malec. Je l'ai rencontré en 1974 et il m'a dit de m'inscrire à une classe qui s'appelait "classe d'électroacoustique", musique que je ne connaissais pas du tout. J'avais alors une culture très sommaire de la musique contemporaine, même si j'avais commencé à acheter quelques partitions à Lyon après avoir entendu en concert une ou deux œuvres, ce qui était rare. Pour l'anecdote, cette musique a commencé à m'intéresser et à me passionner à partir du moment où j'ai entendu une pièce symphonique de Penderecki en concert. Au début, ce n'était pour moi que du bruit, un peu n'importe quoi, ça me faisait sourire. Puis un jour, sur France-Musique, j'ai eu le sentiment que j'avais déjà entendu le morceau qui passait. Il sonnait toujours bizarre, mais ce qui m'étonnait c'était que je reconnaissais l'œuvre entendue au concert. Et quand l'annonce a été faite il s'agissait bien de cette œuvre-là. Ça m'a mis la puce à l'oreille : de ce que je croyais être n'importe quoi, un travail de fumiste, comme beaucoup de gens pensent à propos de la création contemporaine en général, c'était devenu quelque chose de reconnaissable. Et si c'était reconnaissable pour moi cela voulait dire que ce n'était pas "n'importe quoi", parce qu'on ne reconnaît pas le "n'importe quoi"... À partir de là, je me suis documenté, j'ai acheté la partition... Ça m'a passionné de voir que

l'on pouvait faire cette musique étrange sans faire "n'importe quoi". C'est certes un peu naïf mais c'est comme ça que les choses se sont amorcées ; je ne sais pas pourquoi j'ai aimé cette musique tout de suite sans qu'on m'y ait spécialement forcé.

Je suis donc arrivé à Paris en 1974. "Classe d'électroacoustique", je ne savais même pas ce que cela voulait dire, j'ai même fait répéter le mot à Malec ! Puis je me suis renseigné, j'ai acheté le *Traité des objets musicaux* que j'ai lu sans rien comprendre et j'ai écouté un disque ou deux de Pierre Henry que mon frère possédait. Tout de suite j'ai essayé de bricoler quelques sons avec son magnétophone (c'était un Philips grand public) pour me préparer un peu, pour essayer de voir ce qu'on pouvait faire : j'ai alors enregistré des sons à la maison de campagne, la scie électrique, des choses comme ça que j'ai ralenti ou accéléré et coupé... J'ai fait ainsi quelques petits essais. Et puis je me suis inscrit à cette classe. Et à ma grande surprise j'ai été admis à la classe d'électroacoustique de Guy Reibel et Pierre Schaeffer au CNSM de Paris, ce qui est étrange vu la culture que j'avais et mon niveau général de solfège et de connaissance musicale !

J.P. : Suivais-tu les cours de composition instrumentale d'Ivo Malec en même temps ?

D.D. : En auditeur seulement car je ne pouvais accéder à cette classe dont le niveau d'entrée était bien trop élevé pour moi. Pendant les deux ans de la classe de musique électroacoustique, j'ai également continué de suivre des cours de solfège et d'harmonie afin d'essayer de me mettre au niveau. J'ai échoué deux années de suite au concours et je suis finalement rentré en composition, par chance, juste après la classe d'électroacoustique, ce qui fait que je n'ai pas eu de temps mort. La troisième fois était donc la bonne. La classe de Reibel et Schaeffer m'a complètement ouvert et m'a enseigné en même temps quelque chose qui était dans ma nature. Je n'ai eu aucune difficulté à rentrer dans cette façon de travailler qu'est la démarche concrète. Je me suis aperçu à ce moment-là que j'avais toujours fonctionné inconsciemment de cette façon dans ma propre vie. Je pouvais enfin faire ce que je savais pouvoir faire et non plus apprendre des choses qui m'étaient totalement étrangères ou impossibles, en bachotant jusqu'à ce que j'y arrive. La démarche concrète m'était totalement adaptée : aller dans la direction qui est la mienne, là où je sais construire, travailler

avec mes propres moyens, ma propre morphologie, ma propre esthétique, tout en étant complètement dans le musical. Je n'avais pas à passer par le filtre d'une technique, d'une technologie trop marquée, trop codée. Et il n'y avait pas non plus de culture requise : en somme cela correspondait exactement à tout ce que je voulais. Je m'étais toujours dit, depuis tout petit, que je ne travaillerais jamais dans un bureau, ni à des horaires fixes comme tant d'autres que je voyais autour de moi. J'étais très heureux de ça.

Ensuite j'ai suivi la composition instrumentale avec Malec pendant trois ans. Et les choses se sont enchaînées assez facilement : pendant ma première année de composition instrumentale j'ai été assistant de la classe de Reibel et Schaeffer pendant un an au CNSM, dès ma sortie en 1976. C'est d'abord pour assumer ce poste que j'ai été admis au sein du Groupe de Recherches Musicales. En effet, j'avais été remarqué par François Bayle grâce à mes productions réalisées pendant la classe, vraisemblablement pour une certaine poésie qui se dégageait de quelques exercices que j'avais fait en première année. La classe était très liée au GRM, elle se déroulait dans ses locaux et ses studios, et les compositeurs du groupe venaient écouter de temps en temps les réalisations des élèves. Il y avait un lien très direct.

Lors de ma première année d'électroacoustique on travaillait encore sur l'objet sonore, c'était l'ancienne pédagogie, pourrait-on dire. Mais pendant ma deuxième année, Guy Reibel a commencé à instaurer la notion de séquence-jeu ; et quand j'ai été assistant, nous avons solidement mis au point cette notion avec lui et quelques autres. J'étais totalement impliqué à ce moment-là. Et c'est parce que j'ai reçu les deux apprentissages que j'ai introduit plus tard, dans ma propre pédagogie, des énoncés d'exercices sur les objets sonores comme sur les séquences-jeu. Il m'a semblé plus riche de faire bénéficier de ces deux méthodes, car cela montrait deux facettes possibles de la composition et de l'écriture acousmatiques.

Après cette année d'assistantat au CNSM, François Bayle me propose ensuite de créer un ensemble instrumental, un trio de synthétiseurs qui s'appellera le Trio GRM Plus, créé en octobre 1977, avec Laurent Cuniot et Yann Geslin. Cette formation s'est développée pendant plusieurs années dans le cadre du GRM. Nous disposions

d'un certain confort puisqu'il ne s'agissait pas d'un ensemble instrumental indépendant : au début nous avons des locaux ainsi qu'un soutien matériel qui n'était pas négligeable. J'ai fait partie de cet ensemble jusqu'en 1987, peu de temps après avoir changé sa dénomination en 1984, date à laquelle d'autres instrumentistes nous ont rejoints : dès lors le Trio GRM Plus devient Ensemble instrumental électroacoustique TM+. Lorsque nous avons complètement abandonné l'aspect expérimental, j'ai quitté l'ensemble, laissant la totale direction à Laurent. J'étais beaucoup moins intéressé par l'interprétation des œuvres du répertoire ou des œuvres de compositeurs instrumentaux peu ou pas du tout formés au sons électroniques et à l'électroacoustique en général. Je me retrouvais devant des partitions trop traditionnelles, et je ne me sentais pas l'âme d'un instrumentiste traditionnel.

J.P. : Grâce à TM+ tu auras tout de même suscité un répertoire d'œuvres live electronic spécialement composées pour l'ensemble.

D.D. : Assurément. On a suscité un répertoire, on a même suscité une stylistique qui n'a pas été très appréciée au début. Mais le problème venait plus du fait que le trio était fondé dans le cadre d'un groupe plutôt orienté musique acousmatique et qui n'aimait finalement pas trop nos élucubrations instrumentales à base de sons de synthé un peu pauvres à l'époque : nos réalisations étaient par conséquent très minces, très pauvres en sons... Mais riches en modalités de jeu parce que nous inventions à ce moment-là le jeu sur synthétiseur. Nous essayions de trouver comment en jouer, car il n'y avait pas de claviers sur les synthés de recherche, il n'y avait rien, et tout cela nous a forcé à fabriquer des accès de jeu diversifiés. Cela formait un tout, du travail de recherche expérimentale à l'élaboration d'œuvres adaptées à cette situation. Nous étions donc entre deux eaux : d'un côté le milieu de l'acousmatique qui n'appréciait que modérément ce genre de chose, tellement moins riche en sonorités qu'une œuvre sur bande, et d'un autre le milieu de la musique instrumentale était tellement accroché à l'instrument traditionnel, aux notes etc., qu'il ne savait ni écrire pour nous, ni concevoir des sons de synthé qui ne fassent pas les rythmes et les notes habituels. Nous étions un petit peu en porte-à-faux et ça n'a pas été commode. Le répertoire n'a pas été immense,

par contre le travail a été très soutenu. Nous avons vraiment beaucoup recherché, avec sérieux, persévérance et concentration. Nous sommes finalement arrivés à susciter un style, des musicalités... et quelques suiveurs : il y a eu un groupe à Lyon pendant deux ou trois ans, un autre à Paris ainsi qu'un ensemble toujours en activité, celui de Pascal Gobin et Michel Pascal à Nice qui continue de travailler en partie dans cette optique-là. Je pense que le peu de répercussions pourrait s'expliquer par une musicalité trop particulière, qui demandait trop de travail pour ceux qui voulaient écrire. Les œuvres devaient se situer entre l'improvisation et l'écriture, il fallait déterminer des modes de jeu, définir des sonorités, etc. En fait c'était un comportement général que les compositeurs n'avaient finalement pas trop envie d'adopter.

J.P. : L'époque du Trio GRM Plus, c'est bien sûr l'époque de ton premier succès acousmatique, Bocalises...

D.D. : *Bocalises* est en fait ma première pièce après être sortie de la classe du conservatoire en 1976. Cette première œuvre a fait une jolie petite carrière, elle a marqué. C'est une pièce que je trouve un peu austère et un peu trop démonstrative des possibilités de travail en studio. Elle se situe dans la lignée des pièces un peu "pures" de la musique acousmatique de ces années-là, les années 70. *Bocalises* m'a mis sur les rails. Ensuite d'autres œuvres ont suivi, j'ai pris des tournants qui ont fait que certains ont été un peu désolé de voir que je ne faisais plus *Bocalises* éternellement. Mais de toute façon, je pense qu'on retrouve complètement dans mes œuvres récentes ce qui était déjà dans celle-là. On retrouve une façon de faire, une stylistique beaucoup plus enrichie, plus orchestrée qui donne parfois l'impression d'une confusion ou d'une nonchalance, comme j'ai pu l'entendre dire, mais qui relève en fait d'un même type d'écriture toujours aussi serrée, toujours aussi travaillée à laquelle j'ai rajouté d'autres couches de sons et de sens, de symboles, de logique, de structure. J'ai souhaité augmenter les niveaux d'écoute, de lecture. Ce qui fait que *Bocalises* apparaît aux oreilles comme quelque chose de réussi, c'est qu'elle est en fait très directe, on entend tout tout de suite... Pour moi c'est un peu premier degré, un premier degré qui marche, certes, mais cela ne m'a plus suffi. J'ai voulu rajouter quelques étages à l'édifice...

J.P. : Et tu crées la classe de composition du CNR de Lyon au début des années 80.

D.D. : Oui, je la crée très naturellement et très naïvement dans la suite de ce que j'avais fait à Paris quand j'étais assistant de Reibel. Originaire de Lyon, il me semblait normal qu'il y ait une classe d'électroacoustique dans cette ville. Il est vrai que je ne me suis jamais posé la question des difficultés éventuelles ; j'ai mis cette classe sur pied très simplement, avec l'appui logistique et moral du GRM. Et également grâce à un directeur plutôt "à l'ancienne", pas forcément porté sur la création contemporaine mais assez intéressé par le prestige de ce genre de classe et qui savait donner sa confiance. Il faut dire que le Ministère de la Culture soutenait beaucoup ces initiatives à cette époque. Michel Decoust, alors inspecteur de la musique, a favorisé beaucoup la création de studios en France, de groupes de musique électroacoustique et de classes dans les conservatoires. C'est apparemment un heureux concours de circonstances qui fait que j'ai pu créer cette classe sans trop de difficultés, même si ça a pris un peu de temps (nous avons monté les dossiers dès 1978-79). Mais une fois les aides du Ministère, de la Ville et de la Région réunies, la classe s'est mise en route très rapidement et j'y ai enseigné de 1980 à 1995, année où j'ai pris la direction de la classe de composition du conservatoire de Perpignan.

J.P. : Pendant tout ce temps, tu composes un grand nombre d'œuvres acousmatiques et instrumentales.

D.D. : Oui, d'ailleurs beaucoup plus d'œuvres instrumentales car il y a une reconnaissance sociale et officielle beaucoup plus importante que pour la musique acousmatique. Ce qui veut dire plus de demandes, plus de commandes et plus de possibilités d'être joué. En somme on pourrait dire que je suis la loi du marché, c'est-à-dire que je compose en fonction de la demande. Il y a un fort pourcentage de musiques instrumentales ou mixtes à mon catalogue, environ deux tiers, bien que j'ai composé énormément d'œuvres acousmatiques ces derniers temps, car il semble que la demande dans ce domaine commence enfin à s'accroître, et je trouve davantage d'occasions de concerts.

J.P. : Après Bocalises, la Messe à l'usage des vieillards (1987) est ton second succès, dix ans plus tard. On connaît paradoxalement plus Dufour pour ses tubes acousmatiques alors que sa production instrumentale est plus importante.

D.D. : Il y a deux raisons à cela. Je suis étiqueté acousmatique ou électroacoustique et non instrumental. Plusieurs fois il m'est arrivé qu'une personnalité du milieu de la musique instrumentale, entendant une de mes œuvres (instrumentale) en concert, me félicite et m'encourage à continuer de composer pour les instruments croyant qu'elle entendait là ma première tentative dans ce domaine ! D'autre part, j'ai peut-être une personnalité acousmatique plus lisible tout de suite, car plus libre, moins codée. Concernant la *Messe*, on a pu dire que c'est un tube, mais c'est vraisemblablement surtout parce qu'elle est sur disque. Je crois que si cette pièce a eu du succès, c'est grâce au premier mouvement qui a quelque chose de poétique et de touchant psychologiquement. C'est peut-être dû à cette utilisation des voix de personnes âgées, de leur fragilité, de leur mise en scène...

J.P. : ...ce qui n'était pas très courant jusque là.

D.D. : J'avais toujours pensé que l'acousmatique pouvait donner la parole à ceux qu'on ne peut pas voir et entendre sur scène, les bébés, les vieillards, ceux qui sont justement trop jeunes, à la retraite, trop vieux, ou encore trop fragiles. L'acousmatique peut se déplacer vers ces gens-là. Cette *Messe à l'usage des vieillards* a vraiment quelque chose d'innovant pour mon style, d'innovant dans la simplicité. J'ai voulu rendre hommage à des gens qui sont un peu ignorés. Mais cette idée, qui n'est qu'une idée de départ, n'est évidemment pas au centre de l'œuvre. Par la suite ce que j'en ai fait correspond aussi vraisemblablement au goût du moment, on y retrouve quelques citations de musiques de tous les jours, quelques éléments naturalistes, quelques sons évocateurs, figuratifs... En somme un aspect un peu radiophonique, plutôt dans la tendance actuelle.

J.P. : Cette pièce semble d'ailleurs avoir influencé pas mal de compositeurs depuis. J'irais même jusqu'à dire qu'elle a lancé un style.

D.D. : Peut-être. Il est vrai qu'on entend pas mal de grand-mères dans les musiques acousmatiques, depuis. Des grand-mères qui racontent leurs souvenirs. Seulement dans la *Messe*, les vieillards ne racontent pas leurs souvenirs, puisque c'est un texte écrit par Tom Aconito, mais j'ai joué le jeu un peu réaliste des souvenirs. Si c'est une pièce qui a vraiment marqué, j'attends vraiment d'avoir sorti d'autres

disques pour connaître les réactions, car j'ai une production tout de même assez multiforme, avec des styles et des approches de l'art acousmatique très divers.

Mon style en musique instrumentale est moins connu parce que, étiqueté acousmatique très longtemps, j'ai eu un mal fou à faire admettre au milieu musical en général que je faisais de l'instrumental. À Paris les ensembles spécialisés pour la musique contemporaine jouent très peu ma musique, qui l'est davantage à d'autres endroits où elle passe plutôt bien, où elle est entendue et considérée.

J.P. : Et un an plus tard tu remets ça en 1988 avec les Douze mélodies acousmatiques, qui sont dédiées à Michel Chion. Ces mélodies sont devenues depuis une pièce phare du catalogue Dufour. Mais ce qui m'intéresse plus, c'est l'année suivante, 1989, car elle marque selon moi un tournant dans l'évolution de ton style et dans les directions que tu as explorées jusque là. En effet, tu abordes, avec Notre besoin est impossible à rassasier (sur un texte de Stig Dagerman) à la fois la longue durée (plus d'une heure) et cet usage de la voix qui t'est devenu si particulier depuis...

D.D. : J'ai fait un certain nombre d'œuvres relativement longues, j'estime savoir manier la forme longue. Il s'agit ici de ma première pièce de cette durée qui soit d'un seul tenant, et basée sur un texte. L'idée du texte vient de Tom Aconito avec qui je travaille très souvent. Cet écrivain m'avait suggéré de mettre cette œuvre de Stig Dagerman en musique. Le projet ne m'a pas réjoui tout de suite, car au début ça me semblait très difficile de garder compréhensible d'un bout à l'autre un texte aussi long, et dont le contenu ne m'était pas très familier... C'est une œuvre que j'ai mis beaucoup de temps à composer, trois années exactement, je reportais le concert prévu à chaque fois. Du coup, entre temps, j'ai composé les *Douze mélodies acousmatiques*.

Cela faisait déjà plusieurs pièces que je travaillais avec la voix, comme *Psaume d'Adam*, *Messe à l'usage des enfants*, *Messe à l'usage des vieillards*, sans parler d'une petite dizaine d'œuvres instrumentales avec voix.

Mais les deux messes sont basées sur des textes plutôt poétiques. Alors que *Notre besoin...* marque le début d'une période de théâtralisation de textes mis en musique...

Effectivement, les textes de la *Messe à l'usage des vieillards* sont des poèmes en prose. Il s'agit bien

d'un texte littéraire qui n'est pas poétique au sens traditionnel. Il y a une poésie du sens, une poésie sur les sonorités, sur chaque mot... Plus tard il y a donc eu les *Douze mélodies acousmatiques* qui utilisent un peu de voix. *Notre besoin...* est évidemment l'œuvre où la voix est la plus présente, la plus travaillée, parce que le pari était de durer une heure et dix minutes avec une voix unique, celle de Tom Aconito lisant le texte. Il m'a fallu réellement développer nombre de ressources pour arriver à faire une œuvre qui soit variée pendant toute cette durée.

En général, lors des prises de sons de voix, j'enregistre tout ce qui est avant et après la lecture du texte, c'est-à-dire tous les défauts, les fragilités, les faiblesses qu'ensuite je recycle, que je réutilise, que j'incorpore au texte. Par ailleurs, j'ai toujours tenté d'expérimenter de nouvelles façons de travailler avec le support qu'est la bande magnétique (*Notre besoin...* a été composée entièrement sur magnétophones). J'ai cherché des astuces, des choses un peu inhabituelles, un peu étranges. J'ai inventé des façons de faire assez nombreuses dans cette pièce. Comme le fait d'enregistrer la voix du récitant en lui demandant de varier sa vitesse d'élocution en même temps que son registre : en partant de l'aigu avec une lecture rapide pour descendre progressivement la voix dans le grave tout en ralentissant la lecture. Une fois captée sur la bande, je faisais subir à cette voix une variation de vitesse, mécanique cette fois-ci, allant du plus lent au plus rapide. L'inversion du processus permettait d'obtenir une étrange mutation de la voix dont l'élocution redevenait régulière, mais dont le timbre se modifiait de façon continue. *Flèches* aussi, mais avec les moyens numériques cette fois-ci, utilise les ressources du jeu entre le direct et le différé, où la voix est produite en fonction des transformations qui lui seront appliquées. Il y a aussi la bande froissée en petites boulettes que je redéplie devant les têtes du magnétophone pour créer des sonorités un peu effritées, érodées. Je joue évidemment aussi sur diverses saturations, sur différentes sortes de micros, différentes sortes de qualités de prises de son...

J.P. : Différentes qualités d'espace aussi...

D.D. : ...Oui, j'ai repris par des micros le son original reprojété dans une ou plusieurs salles, en jouant bien sûr sur la qualité des projecteurs, sur les types de haut-parleurs. Il y a donc eu tout un

travail très expérimental de production des sons qui était très présent, très marqué, dans cette œuvre là. C'est une pièce que j'aime particulièrement. Elle n'a pas eu un franc succès parce que c'est une pièce qui prend des partis pris trop entiers, autant sur le plan de la diction que sur le plan même du travail des sons, et parce qu'elle est peut-être trop complexe. Par conséquent elle a eu des difficultés à se faire admettre lorsqu'elle est sortie en disque et a plutôt été descendue par la critique. Laissons passer du temps et reparlons-en dans quelques années ! C'est vrai qu'elle a quelque chose de particulier...

J.P. : Pour moi ,c'est cet aspect un peu monumental. Mais le choix du texte est aussi un facteur important, tout comme le choix dans la manière de le dire, le rapport entre les deux.

D.D. : C'est finalement ça qui a dû créer la gêne. J'ai une musicalité et une façon de procéder un peu jusqu'au-boutiste. Jean-Christophe Thomas a caractérisé cette manière par sa formule du « Pourquoi pas », c'est-à-dire que je mets ensemble des choses qui ne sont pas faites pour aller ensemble, un peu comme si je me disais : « Pourquoi pas ça avec ça ? ». La première fois que Thomas a évoqué cette manière, je n'en étais pas vraiment conscient, mais c'est vrai que c'est ainsi que je fonctionne, ça m'a mis en phase avec la façon dont je procédais : faire une œuvre non pas comme je l'entendrais dans ma tête avec des sons que je tenterais de reproduire, de retrouver, à force de prises de sons, de transformations, de recherches sur le synthé, mais plutôt composer avec des sons que je trouve comme ça, là, sous la main, qu'ils soient faits par moi-même ou non... Ensuite je tente par tous les moyens de les raccorder au projet que j'ai préalablement élaboré. Et je me dis alors : « Pourquoi pas ces sons-là dans ce projet-là ? » Puis je vais trouver un autre son qui n'ira pas du tout avec ce que je viens de réaliser et je vais alors orienter tout mon travail pour qu'il s'articule avec les autres. La plus grande part de mon énergie consistera à trouver des solutions pour faire aller ensemble des choses non forcément prévues pour cela, bien que le projet soit très défini à l'avance et que le résultat final lui corresponde.

J.P. : À partir de la deuxième moitié des années 80, tu entames une collaboration avec l'écrivain Tom Aconito. Un rapport très étroit qui se révélera très fructueux. Car c'est bien Aconito qui va te suggérer

un grand nombre d'œuvres avec texte ou d'après un texte, quand ce n'est pas lui qui en est l'auteur, voire le récitant ! Cette collaboration est devenue systématique...

D.D. : Elle est même plus que systématique. Elle va bien plus loin que le fait de m'écrire des textes que je mets en musique. En fait, depuis quelques années déjà il m'écrit la conception des œuvres. C'est-à-dire que je lui expose globalement le cadre de la demande, la thématique générale, la durée approximative, le calibre de l'œuvre. Alors je lui demande de me trouver le titre et le concept, et il écrit une ou deux pages sur l'œuvre à venir. Ce texte ressemble d'ailleurs souvent à un article d'un critique virtuel qui aurait entendu l'œuvre. Et je me base donc sur ce texte pour composer la pièce. Je pourrais presque dire que c'est lui qui compose sur le papier, et moi qui réalise ! Parfois, il me décrit même les sons ou les matériaux sonores. Avec la structure, il lui arrive éventuellement de définir précisément les différents mouvements. Ce qui est intéressant c'est qu'il connaît très bien ce que je fais et écrit en connaissance de cause. De temps à autre il imagine des projets très éloignés de ce que je compose "naturellement" afin de me forcer à aller dans des directions où je ne vais pas d'emblée, qui ne sont pas mon style habituel. J'aime beaucoup cette contrainte-là et depuis nous travaillons ainsi quasiment systématiquement. Le résultat reste évidemment mon œuvre, mon style, mon écriture... Cette méthode de travail a dû commencer en 1989-90.

J.P. : Et concernant les pièces précédentes ?

D.D. : Avant, nous avons travaillé ensemble sur quelques œuvres. Par exemple il m'avait aidé sur la réalisation technique des *Douze mélodies acousmatiques* et de *Notre besoin...* . Il était aussi intervenu pour des enregistrements de *L'Apocalypse d'Angers* et pour la mise en forme générale de la *Suite en trois mouvements*.

J.P. : Faisant partie de cette collaboration il y a Flèches, composée en 1993, sur un poème éponyme de Tom Aconito, et dont tu es toi-même le récitant. Cette pièce est pour moi comme un morceau de musique pop, non pas tant au niveau de la forme mais plutôt au niveau littéraire, dans son apparente naïveté et dans son aspect très direct, comme le sont souvent les paroles des chansons pop. Cette pièce est intéressante car elle marque le début de l'ère du Dufour numérique. Tu commences alors à composer essentiellement avec les ressources de l'ordinateur. Il

s'opère alors dans ton écriture acousmatique un changement de sonorité qui, là encore, influe sur ton style.

D.D. : J'avais déjà produit deux œuvres avec les moyens numériques du studio 123 de l'Ina-GRM : *Le Lis vert* (1983) et *Le Labyrinthe de l'amour* (1984). Cette même année, j'avais aussi composée *Pli de perversion/2²*, la première pièce instrumentale utilisant les diverses transformations numériques en temps réel de Syter. J'ai commencé à travailler chez moi dès 1984 et je n'ai d'ailleurs pas cessé depuis. Avant je composais dans les studios du GRM. J'ai créé mon propre studio en venant sur Crest, et en 1992, j'ai acquis du matériel informatique. *Flèches* est la première pièce qui m'a permis d'apprendre l'ordinateur, dont je ne savais qu'à peine me servir. Quant aux logiciels !...

J.P. : Auparavant tu travaillais traditionnellement...

D.D. : Je travaillais sur des magnétos, en effet. J'ai toujours travaillé avec du matériel relativement réduit, c'est-à-dire que j'ai longtemps travaillé sans réverbération, sans boîte d'effets. En fait lorsque j'avais besoin de réverbération, je la travaillais dès la prise de son, en enregistrant mes sons dans une pièce réverbérante, en cherchant des endroits qui aient des espaces particuliers. Les réverbérations artificielles je les ai eues beaucoup plus tard. Le nombre de magnétophones a également augmenté petit à petit. Au début, j'en avais trois ou quatre, un synthé ou deux... Progressivement, le parc de matériel s'est étoffé, mais avec toujours peu de moyens de transformation. En 1992, j'ai acquis un système Sound Tools que j'ai appris à faire fonctionner en composant *Flèches*. Je n'ai pas évité les erreurs de connections et de fréquences d'échantillonnage qui on aboutit à des transpositions qu'il a bien fallu intégrer ensuite dans l'œuvre ! Est-ce que le style change, je ne sais pas, en tout cas la sonorité a certainement changé. Ce qui en fait une pièce un peu particulière c'est qu'elle sonne avec cette couleur numérique caractéristique due aux transformations et que je n'ai pas cachée. Ce fut donc mon apprentissage de l'ordinateur : je n'ai pas vraiment lu le mode d'emploi, j'ai avancé, tâtonné et j'ai appris. Mais mes pièces suivantes se séparent progressivement de cette couleur, parce que d'une part je sais mieux me servir de l'ordinateur que je maîtrise mieux, et que d'autre

part je réintègre de temps à autre les magnétophones.

J.P. : Après Flèches, Chrysalide et Où est maintenant la forêt ? (trois pièces composées en 1993), tu abandonnes presque totalement la composition en 1994, avec l'avènement de Futura et avec toutes les autres activités que tu mets en place. Offrande ou l'être achevé (là encore sur une idée et un texte de Aconito) est la seule pièce millésimée 1994 de ton catalogue. C'est dire si tu es absorbé... Puis, tu te remets à travailler petit à petit en 1995 : Golgotha, Allégorie, et le triptyque Exil, Hélice, Elixir. En 1996, c'est Bazar punaise, qui est en quelque sorte un Notre besoin... n° 2, sur un texte de Aconito lu par Robert Curtet et plusieurs autres personnes. Je considère cette pièce comme le deuxième monument de ton œuvre acousmatique.

D.D. : *Bazar punaise* dure plus de 40 minutes. J'ai arrêté de composer en 1994, non pas par volonté, mais parce qu'il a fallu s'occuper du festival Futura qu'on avait monté un an plus tôt. La mise en place d'un festival d'art acousmatique était passionnante. Peut-être que j'y ai dépensé trop d'énergie... De plus, je co-créais dès 1992 un ensemble instrumental sur Lyon, nommé Les Temps Modernes. Après l'avoir administré et coordonné pendant plusieurs années, je compte passer prochainement la main. Les œuvres que je compose à ce moment-là sont plus empreintes d'expression. Celle de *Notre besoin...* est indéniablement forte mais surtout liée à l'écrit de Dagerman, alors que les œuvres de 1995 représentent une expression qui m'est peut-être plus personnelle, c'est-à-dire à la fois plus abstraite et plus marquée. J'y mets encore plus de moi-même et joue davantage sur les sentiments et l'émotion.

J.P. : Ce n'est certainement pas un hasard si toutes les musiques composées cette année-là ne sont plus basées sur des textes.

D.D. : Je tiens à rompre de temps en temps avec les œuvres avec texte, parce que je ne voudrais pas m'enfermer dans une spécialité. J'ai eu aussi des demandes dont le contexte ne se prêtait pas aux œuvres avec texte.

J.P. : Pour en revenir à Bazar punaise, ce qui est étonnant c'est l'impression d'une espèce de patchwork de choses éparses, prises à droite et à gauche comme quelqu'un qui feuilletterait son carnet de voyage...

2. Voir note 1 p.4.

D.D. : C'est en fait le principe même de l'écriture de Tom Aconito pour ce projet. Il a réuni divers éléments de ses multiples carnets, et il a réécrit le texte à partir de ces morceaux. C'est effectivement un bazar, une boîte dans laquelle on a rangé toutes sortes d'objets hétéroclites. *Bazar punaise* est une pièce qui va dans le sens de ce que je fais souvent, quelque chose d'un peu foisonnant, d'un peu divers, un peu tous azimuts. Elle me correspond relativement bien même si mes musicalités sont parfois d'un seul bloc et radicales. En même temps, c'est vrai que j'ai une certaine tendance à aimer créer des diversités, des chocs de diversités. Dans *Bazar punaise*, on les a totalement, c'est certain.

J.P. : À la même période, tu reçois à nouveau pas mal de commandes instrumentales, en particulier pour *l'Ensemble Orchestral Contemporain du Grame (Lyon)* avec *Litanies* pour les vierges, et pour le festival *Aujourd'hui Musiques à Perpignan* avec *l'imposante œuvre pour piano Avalanche*.

D.D. : Ma productivité en musique instrumentale dépend inévitablement du temps que je passe à trouver ces possibilités, à faire des demandes, à proposer, à frapper aux portes. J'ai tellement organisé et j'organise tellement de choses, que parfois cela me laisse tout juste le temps de composer. Et une fois que j'ai composé, je n'ai même plus le temps d'aller proposer mes compositions. À cette époque j'ai commencé à réorganiser la répartition de mon travail. J'ai eu tendance à faire beaucoup pour les autres, à faire beaucoup de concerts, un festival, des ensembles, à mettre en place un dispositif de projection du son dédié au répertoire acousmatique, etc. Je ne m'y retrouvais plus forcément moi-même. Je réussissais à assurer ma propre composition dans les trous qui restaient mais la promotion de mon travail était plus problématique, je n'en avais pas toujours vraiment le temps. Et je m'y suis un peu plus attelé. C'est par période. Actuellement je n'ai à nouveau plus le temps. C'est malheureusement très variable. Je me dis parfois que si je ne m'occupais ni de festival, ni d'ensemble, ni d'acousmonium privé, ni de réunions de ceci ou de cela (car tout cela me coûte beaucoup d'argent, beaucoup de temps), que si je laissais tout tomber, excepté l'enseignement et mon travail à temps partiel à l'Ina-GRM, je vivrais assurément plutôt bien, avec pas mal de moyens et pas mal de temps ; je composerais tout le reste

du temps !... Je ne sais pas bien ce qui me pousse à vouloir organiser comme ça tant de choses. Concernant Futura et l'acousmatique, si j'ai fait le festival c'est parce que je trouvais qu'il y avait un vide et que ça manquait furieusement. Concernant Les Temps Modernes, il n'y avait pas d'ensemble instrumental sur Lyon dédié à la musique des compositeurs vivants ; donc j'ai cherché là aussi à combler ce manque.

J.P. : *On arrive à la fin de l'année 1996. Très peu de temps après la création de Une abeille et une perle, en novembre à Perpignan lors du festival Aujourd'hui Musiques 96 tu achèves la mise en place de Motus éditions. Tu parlais des difficultés que tu avais pu rencontrer lors de ta carrière pour promouvoir ta propre musique : c'est entre autre pour remédier à cela que tu crées Motus...*

D.D. : Motus, c'est le nom donné à mon studio. Et puis je l'ai constitué l'an dernier en association pour gérer un certain nombre de choses que je gérais moi-même à titre privé, car je ne souhaitais plus que tout passe sur mon compte bancaire personnel. Cette association, volontairement non subventionnée, gère donc financièrement et juridiquement mon studio de composition, tout le matériel informatique (bureautique, graphisme, bases de donnée, etc.), les publications CD et livres, mon dispositif de projection du son (peut-être le dispositif privé le plus important à l'heure actuelle, plus imposant et plus au point que certains dispositifs de pas mal de groupes électroacoustiques), le véhicule de transport de cette sono. Il est nécessaire de la faire tourner, cela veut dire qu'il faut la louer, même à petit prix. Il faut aussi la proposer aux organisateurs de concerts qui payent parfois fort cher des locations de sono standard et qui peuvent donc trouver là un outil complètement spécialisé, clés en main (technicien et interprète à disposition) pour beaucoup moins cher !

D'autre part, en marge de la multitude de disques de musique acousmatique et instrumentale, il y a quelques compositeurs non encore publiés que je trouve intéressants, laissés trop longtemps dans l'ombre et que je souhaite faire connaître. Grâce à Futura, j'entends des œuvres de toutes provenances et de tous styles, certaines très différentes de celles que j'avais pu écouter en France jusque là. S'il y a en France un certain académisme dans l'acousmatique, j'espère ainsi peu à peu contribuer à ouvrir le champ d'écoute... C'est pour ces raisons que j'ai décidé de monter

une collection de livres-CD, Motus/Acouσμα pour l'acousmatique et Motus/Aujourd'hui pour l'instrumental, largement documentés et illustrés, quelque chose d'assez luxueux. Bien sûr, cette collection éditera également mes propres œuvres qui n'ont pas vraiment trouvé de débouchés dans d'autres collections, à raison d'un livre-CD de moi pour deux d'autres compositeurs.

J.P. : Tu commences d'ailleurs avec un premier disque acousmatique qui va sortir au mois de mars...

*D.D. : Où est maintenant la forêt ?, c'est son nom. Il est un peu parallèle dans la collection, car ce sont des réalisations qui ont été faites dans le cadre d'ateliers de pratique artistique dans un collège de la Drôme par des élèves de 4^{ème} et de 5^{ème} depuis trois ans. Mais de façon plus importante, Motus a pour projet de sortir prochainement deux livres-CD acousmatiques : l'un consacré à Georges Gabriele, compositeur lyonnais, avec *Polysson, Perséphonie, Elise* (sortie en janvier 1998) et un autre avec deux de mes propres pièces, *Dix portraits* et *Douze mélodies acousmatiques* (sortie en novembre 1997). Puis est prévu un livre-CD sur Beatriz Ferreyra... Le premier livre-CD de musique instrumentale sera consacré à un duo flûte et piano avec des œuvres de Dubedout, Leroux, Giner, Tosi et moi-même, les suivants consacrés à Franck-Christoph Yeznikian, puis à moi-même avec *Avalanche*, etc.*

D'autre part, Motus, parfois associé à Futura, propose des concepts de concerts acousmatiques afin de faire tourner le dispositif de projection associé à un interprète, dans le but de mettre en avant cette notion d'interprétation et de promotion d'un répertoire propre à chaque interprète.

J.P. : Et il y aussi un secteur édition de partitions prévu, je crois...

D.D. : Pour l'instant, il ne s'agit que de l'édition de mes propres partitions instrumentales. Par contre, dès que l'occasion se présentera Motus éditera des livres.

Propos recueillis par Jonathan Prager
Paris, 1997-1998

Entretiens avec Denis Dufour, réalisé par Jonathan Prager.

Publié en trois parties :

Revue *Ars Sonora* n° 5. *Ars Sonora*. Paris. Avril 1997.

Revue *Ars Sonora* n° 6. *Ars Sonora*. Paris. Septembre 1997.

Revue *Ars Sonora* n° 7. *Ars Sonora*. Paris. Mars 1998.

Addenda de janvier 1998 :

Depuis cet entretien, Denis Dufour a composé Le Mystère des tornades pour hautbois, harpe, alto, violoncelle et bande, commande de Radio-France et cinq œuvres acousmatiques : Fanfare, sa première œuvre multiphonique 8 pistes (1), et Ebene Sieben, créées respectivement en mars et en juin au cycle Son-Mu 97 de l'Ina-GRM, Le petit oiseau va sortir, Lux tenebrae (pour la nuit Acousma-rave de Perpignan) et Beethov'étonne qui est son opus 99 ! Par ailleurs, après avoir organisé la quatrième édition de Futura à Crest en septembre 1997, il a négocié avec le Grame le transfert à Lyon du festival, associé ainsi avec Musiques en Scène pour 1998. Il organisera en août et en octobre deux événements Futura à Crest dans la Tour, conservant, entre autres, la traditionnelle Nuit blanche. Cet ensemble de manifestations montre sa volonté de marquer, à sa façon, le cinquantenaire de la musique concrète. D'autre part, il a repris une activité soutenue au sein de l'Ina-GRM, maintenant dirigé par Daniel Teruggi. Aussi a-t-il pris la décision de revendre sa grande propriété de Crest pour revenir s'installer sur Paris, qu'il avait quitté en 1984, afin, dit-il, de réduire les incessants trajets qu'il effectue chaque semaine entre Crest, Perpignan et Paris. Il pense aussi que le rapprochement avec la "capitale", dans un pays pourtant en pleine décentralisation (?!), lui permettra de se réinsérer dans un milieu musical qui oublie facilement ceux qui vivent loin. Il dit, par exemple, n'avoir plus eu de commande d'Etat depuis 1988, malgré des demandes formulées chaque année. D'autre part, il a passé la main pour la charge d'administrateur de l'ensemble instrumental Les Temps Modernes, ainsi qu'il le dit dans l'entretien.

On le voit, l'objectif du compositeur Denis Dufour est de réduire ses multiples activités pour se recentrer sur son travail au GRM et au conservatoire de Perpignan, tout en assurant la direction de Futura et de Motus.

(1) : Cf également, au sujet de Fanfare, l'article de Denise Garcia, « Le concert multiphonie : l'espace différencié », page 99.