

L'énosphère.

Une interview de Brian Eno par Franck Mallet
parue dans le mensuel Art Press n°271 de septembre 2001.

Artiste, producteur, vidéaste et collaborateur inspiré de nombreux musiciens, dont Roxy Music (qu'il co-fonde en 1972), David Byrne, David Bowie, U2, Jon Hassell ou Harold Budd, mais aussi Laurie Anderson, John Cale, Gavin Bryars, Robert Fripp, Terry Riley ou Russell Mills - pour n'en citer que quelques-uns -, Brian Eno transcende les principes du minimalisme, à l'image des accords de *The Drop* (l'un de ses derniers disques majeurs en solo) qui participent d'un assemblage savant de miniatures délicates, envoûtantes et elliptiques. Isolés, ces accords n'existeraient pas, telles les structures sonores de John Cage et Morton Feldman déterminées par le hasard, animées seulement par l'esprit des interprètes qui donnent l'orientation. L'idée d'une musique conceptuelle, sans racines, ni repères, ni sens défini, a toujours préoccupé le musicien, depuis *Discreet Music 1*, en 1975 - dont l'idée est née de manière fortuite -, qui fixe le principe d'une surface lisse, un trou noir, captant l'imagination comme un mobile de Calder attire réflexion et lumière. Trois ans plus tard, avec la complicité de l'ex-Soft Machine Robert Wyatt, il est l'initiateur du concept d'«ambient music» avec *Music for Airports* : une musique discrète, aux attaques à peine perceptibles, mais qui ne cherche pas non plus à sécuriser l'auditeur, dans le cadre d'un lieu public comme celui d'un aéroport, en reproduisant un air facile, une rengaine: «*C'est une couleur particulière. L'ambient est conçue pour inciter au calme et susciter un espace de réflexion. Elle doit pouvoir satisfaire à plusieurs niveaux d'attention auditive sans en imposer un particulier.*» (B.E.). Avec *Thursday Afternoon* (1985) et surtout *Neroli* (Thinking Music, part IV) (1993), il prolonge le concept d'une «musique fonctionnelle», qui suggère plus qu'elle n'impose, encore plus subtile par son harmonie profonde et moirée. Chaque son, suspendu par la traîne de sa résonance, tournoie comme une sphère dans un espace très organique: une musique à penser.

- *Le groupe Bang on a Can vient d'enregistrer une version acoustique de Music for Airports* ¹. *qu'il a plusieurs fois donnée en concert dans des aéroports. Avec Robert Wyatt, vous avez tenu à venir les écouter à l'aéroport de Stansted, près de Londres. Quelle a été votre réaction ?*

- J'avais déjà entendu le disque dans des aéroports... cinq ou six fois. Mais là, ce fut autre chose. C'était très émouvant et plusieurs personnes m'ont avoué, après le concert, avoir pleuré dès les premières mesures.

- *Vous comprenez cette émotion ?*

Je l'ai moi aussi éprouvée, et je crois que cela vient en partie de ce dévouement absurde, cette tâche sans espoir, de vouloir réaliser une copie exacte d'une chose difficile à copier. Par ailleurs, je n'avais jamais pensé que *Music for Airports* puisse être un jour joué en direct, comme un fac-similé de l'original ². C'est émouvant, cette humilité, flatteur. C'est étrange de penser qu'un morceau que j'ai enregistré en deux jours et demi a acquis une sorte d'immortalité. Je croyais que cela serait éphémère. Il prend une nouvelle vie en dehors du disque. Une part de moi-même devient immortelle, échappe à mon contrôle.

1. *Music for airports* (Point-Philips, 1998).

2. *Ambient I/Music for airports* (Éditions EG, 1978).

Un espace musical décloisonné.

- Pour *Music for airports*, vous avez expliqué que votre intention était de créer une musique à la fois morbide et «confortable» ; retrouvez-vous cela dans la version de *Bang on a Can* ?

- Encore plus. Cette version est encore plus théâtrale, cela tient au fait qu'on a les musiciens devant soi, on voit leur engagement, leur tension se communique au spectateur, ce qui n'est pas le cas quand on écoute un disque, où l'attention est relâchée. Dans la musique live, l'aspect affectif joue. En outre, lorsqu'on essaie de copier quelque chose, on ajoute... Par exemple, la dynamique du morceau est très plate, mais eux, à certains moments, ils accélèrent, les contours de la pièce changent. prennent un aspect plus théâtral, plus vivant et humain. C'est drôle, car moi je voulais une musique impersonnelle, sans relief. Cela tenait au fait que les musiques d'aéroport que j'avais déjà entendues comportaient toujours une voix humaine, qui chante, ce que je trouvais très agaçant. Car, dans un aéroport, il y a déjà assez de voix, d'annonces de toutes sortes... Même lorsqu'il n'y a pas de voix, on reconnaît l'air : «Michelle, ma belle...» Personne ne s'était intéressé à cela. Or, nous sommes de plus en plus souvent amenés à fréquenter des lieux avec un fond sonore, une ambiance, et pourtant aucun compositeur ne pense à écrire pour ces espaces modernes. C'est 30% de notre expérience musicale actuelle.

- Comment êtes-vous passé du concept de *Discreet music* ¹, votre premier disque, à celui d'*ambient music* ?

- D'abord, j'avais remarqué que mes amis avaient changé leurs habitudes d'écoute. Dans les années 70, on s'est mis à posséder des chaînes hi-fi relativement correctes, ce n'était plus le vieux tourne-disque, et l'écoute s'en est trouvée modifiée. Les gens ont commencé à être sensibles au grain sonore, à la richesse des textures. J'ai pris conscience que le studio d'enregistrement était destiné à cela : modifier la texture du son, le rendre plus malléable. Plus que sur la mélodie, le rythme et les paroles, je voulais me concentrer sur cet aspect-là. Quand j'ai commencé à faire mes propres disques, j'avais cette idée : noyer le chanteur et mettre le reste en avant. C'était le fond qui m'intéressait. Comme dans un tableau, je voulais faire disparaître le motif jusqu'à présent jugé essentiel dans la pop music : la voix.

- Est-ce lié à votre obsession de dépersonnaliser l'art ?

Oui. Si on laisse sa propre personnalité hors du cadre, on invite l'auditeur à y entrer. Prenez une scène de marine, dès qu'il y a un sujet humain même minuscule, il capte toute l'attention. C'est inévitable. Alors, j'ai commencé à trafiquer la voix, la déformer, la fondre, et puis, finalement, je l'ai complètement abandonnée... Mon disque *On Land* ² est une tentative de transposer en musique cette chose qu'on peut faire en peinture : créer un environnement figuratif. Au début du 20e siècle, les grands peintres avaient l'ambition de faire des tableaux semblables à de la musique, considérée alors comme l'art le plus noble, car non figuratif, abstrait. À l'inverse, mon intention dans *On Land* était de faire une musique pareille à de la peinture figurative, mais sans me référer à une histoire de la musique - plutôt à une «histoire de l'écoute».

1. *Discreet music* (Obscure-Éditions EG, 1975).

2. *Ambient # 4 / On Land* (Éditions EG, 1982)..

- Cette démarche nécessite-elle d'oublier ses modèles ?

- Il ne s'agit pas de se couper de ses références, mais plutôt de supprimer les cloisonnements artificiels. La musique classique est fondée sur une distinction très nette entre musique et bruit. En rock, comme dans la musique électronique, ces barrières s'effacent. J'ai rêvé d'une musique sans barrières, qui intègre instruments classiques, nouveaux instruments électroniques, instruments mutants et «noninstruments» : grenouilles, chants d'oiseaux, simples bruits... J'ai pensé : voici ma palette. J'ai tous ces éléments à ma disposition, je peux les travailler en toute liberté.

Néanmoins, vous préservez toujours l'aspect mélodique, contrairement à Lou Reed avec son *Metal Machine Music* ¹... *Metal Machine Music* et *Discreet music* sont sortis la même semaine. Quel contraste ! *Metal Machine Music* se veut incoutable, agressif, un défi lancé à l'auditeur. Mon intention était à l'inverse : «Voyez si vous pouvez résister !» (rires !) Je voulais plonger les gens dans un état de rêve: «À utiliser en cas de besoin».

- Chez vous, la séduction est une donnée importante ?

- Oui, car je crois que si l'on veut créer une émotion chez quelqu'un, il faut l'amener à s'abandonner. Écouter quelque chose, c'est un acte de reddition. D'accord, j'accepte le monde que vous me proposez. Je veux bien l'habiter un moment. Toute démarche culturelle est de cet ordre. On accepte d'interrompre momentanément ses habitudes, d'entrer dans un autre monde. J'aime obtenir cette attitude par la séduction. L'agressivité est une autre façon d'y arriver : les méthodes zen, casser les habitudes, rendre les gens furieux. Ma façon à moi est à l'opposé. J'ai toujours appris les choses par fascination.

- *Discreet music* a fait école, pas *Metal Machine Music*...

C'est qu'une musique agressive ne peut choquer qu'une fois. Ensuite, son impact va diminuant, c'est obligatoire...

Votre disque *Nerve Net*, en 1992 ², n'annonçait-il pas les principes de la techno, d'autant que vous indiquiez sur la pochette : «Cet enregistrement est comme la paella» ?

Oui, c'est comme la paella, on mélange un tas de choses. À cette époque, je cherchais une nouvelle façon d'écrire de la musique. La chanson qui s'appelle *My Squelchy Life*, je l'ai écrite, puis j'ai interviewé une trentaine de gens, je leur ai fait lire le texte. Ensuite, j'ai pris des bribes de phrases ici ou là, en changeant sans arrêt de voix. C'était du rap ! J'en reviens toujours à mon souci central : comment échapper à la personnalisation, à l'idée du chanteur avec son micro. C'est proche des techniques vidéos du morphing, du collage surréaliste. Ici, la même histoire était racontée par plusieurs personnes. J'aime ce disque. J'ai toujours pensé que son heure viendrait (rires !) Pendant dix ans, *Music for Airports* a bien été considéré comme une merde... ! Le mot «ambiance» a longtemps été insultant. Il fallait entendre par là : faible, dénué d'identité, «jetable», sans personnalité... Justement mon but !

1. *Metal Machine Music* (RCA Red Seal, 1975).

2. *Nerve Net* (Opal-Warner, 1992).

Stratégies d'alliance

- *Comment réagissez-vous au fait que votre travail n'ait été reconnu que tardivement? Par exemple, dans *My Life in the Bush of Ghosts* ¹, vous aviez samplé des voix venues du monde entier avant tout le monde ?*

- C'était avant la world-music. D'abord, je n'ai jamais eu l'impression de lutter contre le reste du monde par mon travail. J'ai toujours eu des amis qui me soutenaient... ou faisaient semblant ! En outre, je n'ai pas été le seul précurseur. Quand je travaillais à *My Life*, Holger Czukay faisait de même. Jon Hassell également. Je n'ai pas eu l'impression d'inventer quelque chose, c'était dans l'air du temps, ce processus d'absorption universelle. Jusque-là, les gens utilisaient les sons d'ailleurs pour donner à leur musique un attrait exotique, comme dans les années 60, chez les Beatles... Quant à savoir quel effet ça fait d'être reconnu des années plus tard : du bien !

- *Pourtant, après avoir écouté *Graceland* de Paul Simon ², vous aviez l'impression que des milliers de touristes avaient débarqué sur la petite plage que vous aviez découverte pour la souiller de leurs détrit.*

- J'ai un étrange rapport à cet album. Je l'adore, mais... c'est l'une des rares choses où j'ai un blocage idéologique. Quand je l'entends, je trouve que c'est très bon. Et ma résistance est de la pure jalousie, car j'aurais pu le faire ! Je suis allé en Afrique moi aussi, à Ghana, j'ai travaillé avec beaucoup de musiciens là-bas. Je rêvais de collaborer avec eux, c'était après *My Life*. Pour *My Life*, j'avais d'abord composé la musique, puis introduit des voix étrangères. Là, j'avais envie de faire le contraire, ce qui est plus conventionnel, mais j'étais fasciné par ces rythmes, ces façons de jouer. En Afrique, j'ai fait de nombreux enregistrements. De retour à New York, j'avais l'idée d'écrire des chansons, mais tout ce que je mettais sur cette musique la souillait ! Il fallait laisser les choses en l'état ! Ces musiques existaient sans moi.

- *Que vous inspire l'abondance actuelle d'information discographique sur tous les pays du monde ? Et ces brassages innombrables ?*

- Mes sentiments sont partagés. Lorsque ces mélanges sont faits avec arrogance, c'est affreux. L'idée philosophique qu'il n'y a plus de distance, qu'on ne forme plus qu'un seul monde, qu'on est tous frères, quel ennui ! Moi, j'aime les différences. L'idée d'un monde unifié est si naïve, si ennuyeuse. Je ne veux pas d'une planète où tous sont d'accord. Je suis pour la prolifération des différences, des individualités. En ce moment, nous avons un très bon groupe en Angleterre, Corner Shop, qui fait une pop music très originale, un mélange dépourvu d'arrogance. L'un des types est pakistanais d'origine, il a grandi en écoutant de la pop anglaise et de la musique pakistanaise. C'est plus enrichissant que l'attitude éclectique qui consiste à piocher dans les folklores du monde entier avec une certaine condescendance. Je prends un peu d'Afrique, un peu de flûte de pan péruvienne, ce gong javanais... Je déteste ça.

1. *My Life in the Bush of Ghosts* (Éditions EG, 1981).

2. *Graceland* (Warner, 1986).

- En 1977, votre album *Before and After Science* ¹ et celui qui découle de votre première collaboration avec David Bowie, *Low* ², comportaient tous deux une première face «rapide» avec de brèves chansons et une seconde, plus «lente» et instrumentale...

- C'était l'air du temps. Cela vient des années 60, quand on cherchait à échapper au format de la pop song. Les durées s'allongeaient, ou s'écourtaient à l'extrême. Je pense à une chanson de Spirit qui s'intitulait *Free*, et durait une minute. Un petit bijou. Ça m'a fait une énorme impression. On a commencé à comprendre qu'on pouvait faire beaucoup de choses sur un disque, que ce n'était pas obligatoirement une heure de musique instrumentale, comme au début des années 60, les Shadows. Mais ce style est tombé en disgrâce à la fin des années 60 ; il n'y avait plus que des chansons. Après, c'est revenu. Les gens voulaient créer un monde sonore grâce au studio, et pas seulement raconter une histoire. *Low* est un bon exemple. Il présentait des paysages très étranges et racontait des histoires qui se déroulaient à l'intérieur.

- Quelle était votre méthode de composition avec David Bowie pour *Low* ?

- Chaque collaboration fait évoluer. Avec Bowie, c'est à chaque fois différent. Le secret de notre succès, c'est... Mon point fort, c'est que je sais créer des contextes, des environnements sonores inédits, ce qui l'inspire. J'ai aussi un talent certain pour convaincre les gens d'essayer quelque chose de nouveau. Je suis un bon vendeur. Quand je suis en forme, je peux vendre n'importe quoi... Pendant une demi-heure ! Si ça ne marche pas, on repart sur autre chose. Bowie est très réceptif, il pige les choses à la seconde. Il pique un truc très vite, l'exploite d'une façon inattendue, et soudain ma propre perception en est modifiée. J'essaie de préparer les choses avant qu'il ne les entende, car il est très rapide.

- Avez-vous utilisé avec lui votre jeu d'oracles, les «stratégies obliques» ?

- Pour les premiers disques, oui. On s'est beaucoup amusé. On tirait chacun des cartes, en secret, sans dire à l'autre ce qu'on allait faire. Parfois on faisait des choses à l'opposé. La carte de David disait : «Fais quelque chose d'imprévisible, de destructeur», et ma carte : «Continue à faire ce que tu fais le plus longtemps possible».

- Il y avait des conflits ?

Dans ces cas-là, oui ! La musique était alors comme une pièce de dialectique hégélienne où tout s'oppose !

Studio et imaginaire sonore

- Vous voyagez beaucoup. Est-ce nécessaire pour écrire ?

- Ce n'est pas la destination qui compte, c'est le dépaysement. Quand on est loin de chez soi, on se met à vivre dans sa musique. La musique, c'est mon vrai chez-moi ! Composer ici m'est difficile, j'y suis si bien. Il faut être prêt à reconnaître le monde qu'on veut créer. Si je travaille ici, tout est si familier que je n'y arrive pas. Je me borne à enregistrer sur CD mon travail, et je vais l'écouter ailleurs ! Là, j'entends mieux !

1. *Before and after Science* (Éditions EG, 1977).

2. *Low* (RCA, 1977).

- *Pourquoi être allé vivre à Saint-Pétersbourg ?*

- Je voulais aller voir un endroit qui n'intéresse pas grand-monde. C'était une idée de ma femme ; elle pense que l'avenir se fait là-bas ! Je crois qu'elle a raison. Cette année, je n'ai passé qu'un mois en Angleterre. J'ai vécu dans des pays qui sortaient de conflits : l'Irlande, l'Afrique du Sud, la Tchécoslovaquie, et c'était passionnant. car les gens là-bas débordent d'énergie, l'avenir est à construire. Quand je suis retourné en Angleterre au bout d'un an, j'ai retrouvé un pays figé, endormi comme dans un conte de fées, et succombant sous le poids de la tradition.

- *Si vous deviez établir une sélection, parmi vos collaborations...*

- Ce serait une bonne idée pour un disque... ! C'est difficile de répondre, j'en ai fait tant ! J'exclurais de cette sélection mon travail avec les compositeurs que j'ai réunis sur mon premier label, *Obscure*¹ car il ne s'agissait pas de ma part d'une véritable collaboration. Je m'efforçais plutôt d'accorder une attention particulière à d'autres musiques qui, pour moi, à l'époque, représentaient de nouveaux concepts, une nouvelle manière de penser. Mais, dans cette sélection idéale, j'inclurais Harold Budd, Jon Hassell et d'autres pour lesquels je n'ai pas été seulement un producteur, mais un collaborateur très proche : les Talking Heads, notamment l'album *Remain in light*², David Bowie, la plupart des choses que nous avons fait ensemble et bien sûr U2, même si mon travail n'a pas la même importance d'un titre à l'autre.

- *Quelle différence faites-vous entre le producteur et le collaborateur ?*

- Harold Budd, par exemple, n'est pas venu me voir en me disant : allez Brian, produis ce disque pour moi ; de même, en ce qui me concerne, je ne lui ai pas dit : vas-y Harold, tu dois jouer ça. Chacun reste sur son propre terrain. C'est plutôt du genre : ah, tu fais ça, et bien moi je fais comme ça, et on va regarder ce que cela donne. Il s'assoit au piano et je crée autour de lui un environnement sonore, comme il pourrait le faire lui-même. La plupart de mes collaborations se sont toujours passées dans ce sens.

- *Entre-t-il une part de séduction dans ce processus ?*

- Ce que j'aime faire dans ce genre de situation, c'est arriver avec beaucoup de choses prêtes et sur lesquelles j'ai déjà réfléchi. Je ne cherche pas à provoquer une expérience au risque de me retrouver désarçonné, en train de me dire : « Oh, qu'est-ce qu'on essaie maintenant ? » Je veux pouvoir évoluer sans problèmes. Donc, je prépare énormément de choses, très diverses. À chaque fois, je visualise ce dont j'ai besoin. Disons que j'imagine à l'avance la musique qu'on pourrait faire : quel chemin allons-nous prendre, celui-ci plutôt que celui-là ? Et ainsi de suite... J'ai besoin de réfléchir aux directions multiples que nous allons prendre.

1. Obscure Records (10 disques) : label créé par Brian Eno, sur lequel ont été publiées, entre 1975 et 1978, outre son Discreet Music, les premières musiques de Gavin Bryars, John Adams, Paul Nyman, Harold Budd, John White, Christopher Hobbs, Max Eastley, David Toop, Jan Steele, du Penguin Café Orchestra, ainsi que de nouvelles interprétations d'oeuvres de John Cage (par Richard Bernas, Robert Wyatt et Carla Bley !).

2. Remain in Light (Sire, 1980).

- *Est-ce que cette méthode tient au fait que vous n'êtes pas un musicien au sens classique du terme ?*

- Je pense, oui. Car avant d'entrer dans un studio et connaître le maniement d'un certain nombre d'appareils, j'ai un certain nombre de «visions»... conceptuelles, de ce que je vais faire ; je suis animé de pensées, je veux posséder la langue pour traduire cette idée et aller plus vite. Si vous ne nourrissez pas intensément votre travail, vous partez en confiance, tout se passe bien, puis vous rencontrez un problème, personne ne peut vous en sortir, et vous êtes alors dans un cul-de-sac. Je déteste me retrouver bloqué ; ça ne vous aide en rien. En fait, j'aime réfléchir au chemin que je vais prendre - et ils sont si nombreux -, mais je sais que je ne chercherai pas à slalomer entre les difficultés. Les lignes doivent être claires et prévues d'avance.

- *Êtes-vous réellement non-musicien, comme vous l'avez déclaré à plusieurs reprises, alors qu'il existe tant de compositions sous votre nom ?*

- J'ai commencé à utiliser cette expression quand j'ai compris quel genre de musicien on peut devenir lorsqu'on étudie la musique, ce qui me semblait nettement moins intéressant que ce qu'un étudiant en arts plastiques pouvait devenir. Il y a tellement de musiques anglaises qui subissent l'influence des écoles d'art, pour le meilleur bien sûr ; les étudiants dans ces écoles ont une telle habitude, une telle pratique de l'enseignement musical, des styles, de la manière dont la musique est imbriquée dans notre culture... Je ne veux pas généraliser, car il existe d'excellents musiciens, mais lorsqu'on étudie la musique dans un cadre classique, on demeure à l'intérieur... Untel compose une chanson, il se pose la question : est-ce que j'écris en do mineur ou là, peut-être avec une septième diminuée... Je pense qu'il faut opposer à cela une vue d'ensemble, un regard transversal, quitte à être taxé de non-musicien ; et tant mieux si je ne comprends pas ce que je fais, ou si je ne l'analyse pas avec des termes spécialisés qu'on nous enseigne. J'utilise les instruments comme un peintre réalise sa toile, avec des objets et des ustensiles les plus divers, sans réellement en prendre conscience. J'emploie le terme de non-musicien en ce sens, dans cette manière spécifique d'aborder la musique, sans la contrainte des détails techniques qui entourent la composition ; le problème de la technique ne doit pas se poser. Phil Spector a été l'exemple même de ce non-musicien. Je ne sais pas s'il joue d'un instrument, mais son apport à l'écriture est primordial et se situe à un tout autre niveau que celle, classique, d'un auteur de chansons.

Franck Mallet, producteur à France Musique de 1982 à 1993, est critique musical et journaliste au Monde de la Musique et aux Inrockuptibles. Il produit des émissions à France Culture, notamment Les Chemins de la musique et Entre-temps, chaque jeudi.