

## Interview de Robert Rich

*Robert Rich est un compositeur de musique électronique né en 1963 en Californie. Il débute sa carrière au début des années 1980. Il devient alors célèbre grâce à ses « sleep concerts » qu'il organise dans la région de San Francisco.*

*Ces expériences consistaient à diffuser des sons profonds et minimalistes toute la nuit devant un public endormi.*



*Robert Rich est très attaché au concept de « deep listening » développé par la compositrice américaine Pauline Oliveros. Classé dans l'ambient, il rejette ce terme, synonyme de fond sonore. Mr Rich nous explique cela et plusieurs autres idées (comme son amour pour la nature et la musique classique indienne ou son affection pour l'art qui soulève des questions...) à travers cette longue interview qu'il m'a gentiment accordée sur Skype il y a quelques semaines.*

### **Quelles furent vos principales influences musicales quand vous avez débuté votre carrière et comment avez-vous commencé comme musicien ?**

Je dois beaucoup de mes influences à la station de radio KPFA, que j'écoutais dans les années 1970. Son directeur musical à l'époque était Charles Amirkhanian (un poète sonore très connu). Aujourd'hui, il dirige le festival *Other Minds*. Dans les années 1970, il a permis de faire passer à la radio beaucoup de musiciens de l'avant-garde tonale : des personnes comme Terry Riley, Lou Harrison, Harry Partch, Dan Schmidt, John Cage, mais aussi des musiques du monde, dans la baie de San Francisco. Il y a énormément de musiques venues d'un peu partout dans le monde dans la Baie ; par exemple des groupes de gamelan, en fait des groupes américains qui jouaient un mélange de musique indonésienne et de compositions occidentales modernes pour instruments de gamelan. Terry Riley a été ma plus grande influence et de loin. Ecouter de la musique indienne a aussi été décisif (l'école d'Ali Akbar Khan est toujours située dans le coin bien que son fondateur soit décédé). J'étais lycéen dans les années 1970, j'écoutais du rock progressif et de la space music européenne, puis de la musique industrielle et de la noise. A San Francisco, on a une mouvance expérimentale, avec des groupes comme Tuxedomoon ou The Residents et beaucoup des premiers groupes industriels anglais venaient en Californie. Ils trouvèrent ici un public enthousiaste. Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, Wire, ces groupes ont été aussi une grande influence pour moi, bien qu'il s'agisse d'une musique bien plus agressive que celle pour laquelle je suis connu. Lorsque j'ai commencé à construire des synthétiseurs, j'avais 13 ans (début 1977) et alors je ne désirais qu'expérimenter, faire du bruit, des installations sonores. J'étais sans doute plus intéressé par la sculpture sonore que par le fait de devenir musicien. Je ne me suis jamais senti musicien à l'époque ; il s'agissait juste d'expérimenter et d'essayer de créer une sorte de chamanisme moderne. C'est ce que le punk m'a apporté, l'idée que tout est possible, que vous n'avez pas besoin d'être approuvé ou d'avoir de l'instruction. Le punk disait que si vous aviez une bonne raison de faire quelque chose, faites-le ! Dans le même registre, il y avait l'idée que tout peut arriver si vous vous en donnez les moyens. J'étais quasiment autodidacte, je commençais juste à créer avec beaucoup de son. Aussi, mon père était guitariste de jazz. J'ai grandi en écoutant tout le temps de la musique. Il jouait une sorte de jazz mélodique très mélodieux. Il était très influencé par Stan Getz, Barney Kessel et des personnes de cet acabit. J'ai donc grandi en écoutant à la maison du cool jazz mélodique. Mais j'étais plus attiré par le jazz afrocentrique expérimental des années 1960 (Sun Ra ou le Chicago Art Ensemble). Pour faire simple, j'avais juste envie d'explorer les sons, c'est ainsi que j'ai commencé.

### **Comment avez-vous découvert l'ambient ?**

Bien sûr je connaissais Eno, car il était le porte-parole le plus connu. Cependant, je me souviens que lorsque j'avais à peu près 10 ans, j'ai découvert un disque dans la poubelle à découpe d'un disquaire qui s'appelait *The Wind Harp - Song From The Hill*, une sculpture sonore réalisée en 1971. Je ne le savais pas à l'époque mais des extraits de ce disque ont été utilisés pour le film *L'exorciste*. (D'ailleurs, « Tubular Bells » de Mike Oldfield qui apparaissait aussi dans la bande originale du film, a également été un morceau qui m'a influencé.) J'étais très intéressé par l'idée de nuages de sons, avant qu'Eno parle d'ambient. J'étais plus enthousiasmé par le terme « deep listening » (écoute profonde) qu'utilisait Pauline Oliveros. Je n'avais pas vraiment l'intention de créer une sorte de musique de fond intelligente. Je n'aimais pas cette idée, je désapprouvais l'approche d'Eno quant au concept de fond sonore. Je voulais composer une musique intrusive, mais psychologiquement intrusive. Je voulais faire une musique qui agisse à l'intérieur de l'esprit comme un voyage chamanique provoquant la transe, dans une sorte de réalité alternative. J'étais enclin à cela, sans prendre de drogues. Je pouvais dès ma naissance écouter la musique en ayant des expériences de hors-corps ou voyager dans une sorte de monde intérieur, d'univers parallèle. L'idée d'utiliser le son comme une clé pour voyager intérieurement a été bien plus déterminant que celle d'utiliser le son comme fond sonore. Ainsi, je n'utilise pas le terme d'« ambient music » pour ma musique car cela implique l'idée de fond sonore, de quasi-muzak. J'ai toujours essayé de trouver d'autres termes, comme « musique psychoactive » ou « musique cérébrale » (*rires*). C'est pour cela que j'aime le concept de « deep listening » de Pauline Oliveros. Ce concept donne des instructions à l'auditeur sur la manière de se servir de la musique et cela peut être appliqué à tout style de musique ; il ne décrit pas le son mais le processus actif d'écoute.

### **Quelle est votre définition de l'ambient ?**

J'ai tendance à utiliser le terme « ambient » plus strictement et étroitement pour décrire de la musique servant intentionnellement de fond sonore. Certains de mes albums peuvent être considérés comme de l'ambient : peut-être *Nest*, *Somnium* ou celui que je suis en train de terminer qui s'appellera *Perpetual* (un morceau de huit heures). Vous pouvez les utiliser comme de l'ambient mais plutôt du côté de l'auditeur que du son lui-même. Par exemple, Bach pourrait être de l'ambient si vous l'utilisez de cette manière. Je me rappelle de Steve Reich disant dans une interview que si du Bach est joué dans un coffee-shop, cela pourrait servir de musique de fond et deviendrait alors de la musique triviale. Vous pouvez passer toute votre vie à étudier cette musique intellectuellement et comprendre sa profondeur à différents niveaux, dans cette situation, juste parce que la musique peut être agréable et utilisée comme fond sonore cela n'enlève pas la complexité et l'intérêt en soi de la musique. Je pense que tout cela a plus à voir avec la manière dont la musique est utilisée par l'auditeur dans l'environnement plutôt qu'avec le son en lui-même. Certains se servent certainement de Metallica comme musique de fond (un gamin de 17 ans peut-être, je n'en sais rien ! *rires*).

### **Selon vous, qu'est-ce qui fait un bon morceau ambient ?**

Tout d'abord, j'aime la musique qui a cette faculté d'inviter l'auditeur à rentrer en soi, une qualité d'introversion plutôt que d'extraversion. J'aime entendre une musique qui capte mon attention, qui m'invite à participer activement en tant qu'auditeur au lieu de tout me dévoiler. J'aime que certaines informations soient inaccessibles et secrètes. Il faut qu'il y ait quelque chose qui se révèle, quelque chose à défaire. Dans le monde de la dance music, quand vous entendez de l'ambient, c'est souvent une sorte de musique illustrant une atmosphère de « cocktails de soirée lounge ». Je ne trouve pas cela très intéressant. J'aime le mystère et qu'il y ait quelque chose qui se dévoile. Peut-être est-ce dû à mon amour de la musique indienne, car il y a à l'intérieur une profondeur spirituelle, une complexité émotionnelle et c'est très éloigné du trivial ou du confortable. En fait, c'est légèrement provocant, ça vous prend aux tripes. Ça m'attire ! J'aime que la musique soit mystérieuse. J'aime ce côté provocant qui vous pousse à chercher de façon approfondie. C'est comme la nourriture. Lorsqu'il y a une saveur complexe et épicée, un ingrédient particulier, ce n'est pas simple, il y a un équilibre et une saveur qui vous pousse à faire des recherches avec votre bouche et votre nez. J'aime associer cette métaphore avec la musique. Avec ma musique, les auditeurs peuvent avoir du mal à se dire s'ils s'ennuient ou s'ils vont être intéressés, c'est entre les deux ; un endroit où aller à la fois très lent mais très intéressant. Ce n'est pas vraiment en fond, mais ce n'est pas au premier plan non plus, j'aime cette ambiguïté. J'apprécie quand il y a du mystère sur le fait même d'appréhender la musique, quand il y a l'idée de l'inconnu. J'adore particulièrement quand la musique fait froid dans le dos, lorsqu'il y a du mystère et qu'elle invite à s'engager dans le mystère. Je pense que les questions sont toujours plus intéressantes que les réponses. Si la musique peut poser des questions, cela me fascine.

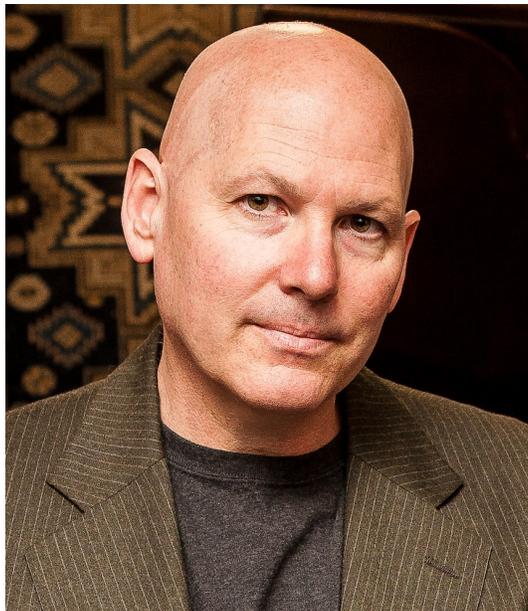
**Quelles sortes de sentiments voulez-vous exprimer à travers votre musique ?**

Pour moi, il y a quelques éléments motivants très forts dans mon projet de vie. La raison pour

laquelle je fais de l'art et la raison pour laquelle je continue d'avoir de l'inspiration est le

sentiment d'être vivant, de ressentir le mystère de l'existence. C'est incroyable que l'existence...

existe ! (*rires*)



L'art parvient à le faire d'une certaine manière, de nous rappeler à quel point cela est magique et fabuleux d'exister. Cet élément est pour moi très puissant. Un autre élément qui parcourt ma musique et le but qu'elle poursuit, est l'« anti-virtuel ». J'ai la sensation que dans la technologie et la mentalité occidentales mues par l'intellect, la manière que l'on a de penser nous incite à avoir un mode d'existence moins physique. Notre technologie progresse (à travers notamment les communications mobiles) et cela a comme effet simultané de virtualiser notre existence, mais aussi de jeter un pont entre nous, de nous lier avec le monde et de créer ainsi une plus grande communauté. Cela peut être une illusion, mais il y a néanmoins des avantages

Je suis très préoccupé par le fait que notre culture nous fasse perdre notre sens du lieu, de la réalité physique (d'avoir nos pieds sur terre, dans la crasse), mais aussi notre sens de la communauté, c'est-à-dire connaître le nom des voisins, sourire, marcher dans sa ville. Ma fascination pour la nature et la communauté, pour le langage et l'information a comme fondement le fait de me rappeler et de rappeler aux auditeurs que nous sommes incarnés, nous sommes des êtres de chair vivant sur une planète qui est très fragile. Je blague souvent sur le fait que suis étiqueté comme faisant de la space music (musique spatiale) alors que ma musique est plutôt de l'« earth music » (musique terrienne), car en fait elle est très physique et incarnée. La plupart de mes inspirations viennent de mon émerveillement face à l'existence, l'existence physique et non-virtuelle. De là, si je parviens à créer une expérience qui nous ramène ici et maintenant, dans le lieu où nous sommes et que nous devenons conscients de sa beauté fragile, alors je réussis, je pense.

Si je prends un exemple personnel, lorsque je deviens plus profondément conscient des problèmes environnementaux, qui sont énormes aujourd'hui, je deviens très déprimé et je me fige. Je me ferme et ne peux agir. Je suis épuisé d'être bienveillant. Ainsi, mon mécanisme de défense personnel est de me retirer en moi-même, dans une coquille privée, une sorte de cocon. Dans cet endroit sécurisé, qui existe en partie à cause de la peur et d'un sentiment d'impuissance, la seule chose que je peux faire est de créer une petite bulle de beauté ; c'est un mécanisme de défense. Mais il s'agit aussi d'un moyen de me souvenir et de rappeler aux gens qui écoutent ma musique qu'il y a de la vie au-delà de cette peur. Le seul moyen que nous ayons pour neutraliser la négativité de la destruction que nous sommes en train de causer est de créer un petit morceau de beauté pour nous signaler ce qui est vraiment important et ce qui peut nous motiver. C'est une chose complexe à expliquer, peu importe la langue, les mots ne sont pas assez forts. Je ne sais pas comment trouver les mots qui conviennent, c'est la raison pour laquelle je fais de la musique. Je peux dire des choses musicalement, il n'y a pas de mots pour cela. Je peux prendre l'exemple de *Rainforest*. Il y a un mot en anglais : « wistfulness », un mot bizarre parce qu'il désigne une sorte de mélancolie, de nostalgie ou d'idée de dissonance entre ce qui est et ce qui aurait pu être. Cette idée de tristesse est très piquante, forte et aiguisée chez moi. Parfois, je souhaite créer un acte de beauté qui se révèle par lui-même, qui englobe cette profonde tristesse de l'existence, dévoilant dans un son-poème à la fois la beauté de la vie et la conscience de la mort... La poésie parvient à son but lorsqu'elle englobe la vie et la mort dans un vers.

### **Pourriez-vous nous expliquer l'importance de l'intonation juste dans votre travail ?**

Ce n'est pas une surprise de constater que l'intonation juste était très importante pour Terry Riley, Pauline Oliveros, Harry Partch et beaucoup des compositeurs qui m'ont influencé. L'intonation juste est un moyen de trouver un nouveau vocabulaire musical dans la musique tonale. Si on remonte l'histoire de la musique d'avant-garde du XXe siècle, on constate qu'il y a eu un rejet croissant de la tonalité. Cela a commencé avec Schönberg, puis s'est poursuivi avec Milton Babbitt et d'autres. Schönberg a perçu que le système d'accordage en gamme tempérée était intrinsèquement dissonant. Ce qui veut dire qu'il n'y a aucune différence entre les notes sur le

clavier, elles sont toutes fausses. Il a défini leur égalité grâce à la « rangée de tons », juxtaposant algorithmiquement différentes tonalités sur une séquence égale.

J'étais personnellement plus motivé par une approche différente : l'idée qu'il y a une tonalité intrinsèque dans la série harmonique. Le timbre ou le son d'un instrument de musique ou de n'importe quel son dans le monde peut être relié à d'autres sons par des ratios de fréquences totalement chiffrées. A partir du moment où nous avons cela, c'est-à-dire des ratios totalement chiffrés, on peut lier des fréquences dans un spectre harmonique qui a à nouveau un sens ; nous avons construit un système musical un petit peu plus compliqué et difficile pour travailler, car certaines habitudes de transpositions d'accords ou de changements de clés deviennent dès lors moins faciles. Mais nous avons réintroduit la vraie tonalité dans la composition et nous nous sommes donnés un bien plus grand vocabulaire d'accords, une palette émotionnelle plus large, alors que la gamme tempérée équivaut à un camaïeu de gris. Avec l'intonation juste, nous avons d'un coup cet accord : un 7/4 qui a cette beauté piquante, un accord ardent. Il me donne envie d'arracher ma peau et de m'évader. C'est plus émotionnel. L'intonation juste a un niveau d'intensité que je trouve extrêmement puissant. Cela fait partie (par exemple) de la manière de jouer le blues ! On retrouve cette ardeur dans le blues.

Pour moi, il s'agit juste d'un autre outil dans la boîte à outils de pouvoir accorder mes synthétiseurs ou mes instruments sur une gamme de tons qui me permette d'avoir une palette d'expression plus large. Je ne m'emprisonne pas ; je peux briser les règles si nécessaire. Souvent, je travaille avec des grappes de sons qui n'ont pas de hauteur déterminée. J'aime juxtaposer des relations harmoniques avec du son pur et même parfois avec du bruit dont la hauteur est déterminée ou avec des agrégats de choses accordées aléatoirement sans hauteur déterminée qui sont vraiment intéressantes, comme un gong. Certaines personnes sont complètement obsédées par l'accordage, tout doit être en intonation juste pour eux. Mais il s'agit d'une sorte de fixation au stade anal. Pour moi, l'intonation juste est une voix, un vocabulaire pour se livrer et s'exprimer. Ce que je trouve intéressant quand vous commencez à travailler avec l'intonation juste et qu'ensuite vous retournez à la gamme tempérée, est que la gamme tempérée paraît tellement plate, sans vie et terne, comme le pain blanc. Cela est très difficile d'obtenir ces contours expressifs et ce piquant dans l'accord avec la gamme tempérée ; c'est une lutte intéressante. Je dois avouer néanmoins qu'il est très difficile d'accorder un piano en intonation juste comme le faisaient La Monte Young, Terry Riley ou Michael Harrison. On a parfois l'impression que le piano a été bâti pour la gamme tempérée. C'est drôle, parce que la même chose qui sonne faux pour les gens, ce son bizarre et difficile d'écoute, eh bien quand vous vous y habituez et qu'ensuite vous revenez à la gamme tempérée, cela sonne creux et plat ! (*rires*)

### **Pourriez-vous nous expliquer votre fascination pour les rêves et l'état de transe ?**

En grandissant j'ai eu une vie intérieure très riche, j'avais le sentiment que je pouvais voyager dans ma tête, juste en fermant les yeux dans une pièce silencieuse. J'ai ensuite découvert que certaines musiques permettaient d'activer ce processus. Il me suffisait de mettre un disque de

Klaus Schulze et j'avais une sorte d'expérience de hors-corps pendant une demi-heure quand j'étais adolescent. Je n'ai jamais pris de drogues, c'était quelque chose qui faisait partie de moi, la richesse de l'imagination trouvant sa place dans le pur royaume créatif. J'imagine parfois que nous marchons à la surface de la terre, mais qu'en dessous il y a un océan souterrain enfoui très profondément. Chacun de nous peut creuser un puits à l'intérieur de soi. On peut puiser dans cet océan souterrain et prendre cette eau fraîche de créativité. Pour y parvenir, selon moi, il faut aller dans un endroit extrêmement privé. J'utilise parfois le terme « spelunking », le mot allemand pour spéléologie, ma métaphore désignant le fait d'aller sous terre dans un endroit secret et sombre. Après, nous revenons avec des trésors ; on revient avec la découverte de notre propre profondeur. Je constate que dans ces royaumes alternatifs de conscience, qui sont différents du fonctionnement normal de notre conscience à l'état éveillé – l'hypnose, la concentration dirigée, la méditation ou (pour certains) l'utilisation de drogues chimiques – nos cerveaux sont capables de tant de découvertes en périphérie.

Pour ceux qui pensent que le seul mode utile d'existence est dans cette conscience de survie critique que nous avons quand nous sommes au travail ou que nous conduisons une voiture, ils manquent tout le potentiel de découvrir des possibilités créatives, ainsi que la beauté et la vérité présentes aux frontières de ce que l'on connaît. Nos cerveaux sont des choses complexes si miraculeuses, et ils sont si doués pour créer des réalités que nous oublions que nous construisons cette réalité en ce moment. Ma réalité est que je suis assis en face de mon ordinateur en train de vous parler sur Skype dans cette pièce où je pense qu'il y a des objets. En fait, cela est une chose créée, c'est un modèle que j'ai construit. Je suppose que c'est là, car en grandissant avec cette supposition, j'ai été capable de manger et de survivre sans être tué. Pour nous nourrir, nous avons créé un modèle qui convient à notre mode d'existence. Cependant, en tant qu'humains nous avons ce potentiel créatif de changement, de faire grandir cet outil de création du monde à partir de nos cerveaux, vers de multiples mondes possibles et de créer des choses qui n'ont jamais été créées avant : le monde de l'invention, le monde de la connaissance, de la poésie. C'est un miracle ! Cela provient de cette habilité que l'on a de plier notre talent de création de monde vers les franges de nouvelles manières d'expérimenter des mondes imaginés possibles, et nous y arrivons en explorant d'autres états de conscience. On revient de la cave avec des diamants. On descend, on fore des diamants spirituels et on revient à la lumière en disant : « Regardez ce que j'ai trouvé ! ».

L'aspect fondamental de la créativité, de créer quelque chose, est miraculeux. Dans les anciennes cultures, c'était le rôle du chaman. Nous avons besoin de trouver des moyens d'utiliser nos pouvoirs de rêve chamanique dans un contexte technologique moderne, en appréciant le rôle de la science et de la technologie afin de l'utiliser pour nous rendre plus humains. Je peux expliquer l'idée sous-jacente des « sleep concerts » avec la métaphore d'être dans une cave. Imaginez d'aller dans une cave sombre en déroulant une corde derrière vous. Alors que vous allez de plus en plus profondément dans cet endroit sombre et mystérieux, vous avez toujours une connexion avec le monde extérieur et vous pouvez tirer sur cette corde et savoir que vous êtes toujours connecté. Je pense que la musique peut agir comme cette corde lorsqu'on se trouve à la lisière du

sommeil, nous pouvons utiliser le son extérieur pour nous rappeler d'accorder de l'importance à notre conscience, et cela fait tourner l'air légèrement des deux côtés. Lorsqu'on tombe dans un état de semi-conscience, ce que l'on nomme l'état hypnagogique ou hypnopompique, qui est un état de sommeil très superficiel, on peut se servir de la continuité du son en musique comme de cette corde, ce qui signifie que l'on peut laisser une partie de notre conscience en sécurité. Une autre métaphore : vous jetez un caillou dans l'eau, il fait des ricochets et ne coule pas. Les « sleep concerts » n'ont pas le but de créer un sommeil profond ou un meilleur sommeil, mais cela peut être un voyage dans votre inconscient, comme ce caillou faisant des ricochets sur l'eau : vous n'allez pas vraiment en bas, mais vous pouvez vous redresser et observer ce que votre esprit fait.

### **Le nom de votre label est Soundscape Productions. Pouvez-vous nous expliquer votre conception du soundscape (paysage sonore) ?**

Eh bien, j'ai emprunté ce terme au compositeur R. Murray Schafer qui a écrit en 1977 un livre intitulé *Le paysage sonore*. J'ai trouvé le nom du label quand j'ai sorti ma première cassette en 1982. J'étais à fond dans l'éthique « do it yourself » de l'underground des cassettes, j'avais 18 ans... et je lui ai piqué son terme ! (*rires*) Mais c'était une marque de respect parce que son livre décriait la pollution sonore. Il suppliait les gens de faire attention au monde les environnant, le monde du son, et il se plaignait à travers son ouvrage du fait que le son produit par les humains était devenu impérialiste, une sorte d'empiétement sur l'environnement. Il nous demande de faire attention à la façon dont le monde a créé une signature sonore et que notre technologie s'est retournée sur elle-même et a détruit sa signature sonore d'une manière impérialiste. J'ai donc eu l'idée qu'il serait intéressant de faire une sorte de musique électronique technologique qui puisse aussi respecter le son du monde et l'intégrer comme un compagnon plutôt que comme un empereur. Si l'on considère que la forme la plus impérialiste de musique est un groupe de rock bruyant avec une énorme sono, moi j'ai voulu créer une musique extrêmement introvertie qui soit le total opposé de cela, quelque chose de très doux qui vous permette de faire plus attention au monde environnant.

En 1981, j'ai écrit une petite déclaration d'intention prétentieuse. Cela disait quelque chose comme : « J'aimerais faire de la musique qui mette tout en relief sauf elle, et qu'à la fin, cette musique puisse complètement disparaître et qu'on entende uniquement le monde chanter. » C'était mon unique but à mes débuts, lorsque je composais de la musique très minimaliste, avec des albums comme *Sunyata*, *Trances* et *Drones*. Je souhaitais alors produire une musique tellement dépouillée qu'elle pouvait entièrement se volatiliser ; c'est un concept très zen, une impossibilité, une sorte de koan (*rires*), un puzzle sans réponse. C'est pour cette raison que j'ai commencé à autant utiliser des sons de la nature. Dans les années 1980, on commençait à entendre ces affreux albums New Age, avec du piano, de la flûte, des bruits de ruisseau ou de l'océan, ce genre de choses pouvant servir à la méditation. Ils étaient atroces ! J'avais l'impression que j'étais à la frontière d'un cliché dangereux. Le challenge pour moi a toujours été de respecter les sons du monde, ceux des oiseaux, des animaux et des insectes que j'utilise. Je souhaitais que ces sons fassent partie de l'orchestration de la musique en elle-même et qu'ils ne

soient pas un effet sonore, quelque chose de simplement relaxant ou d'agréable à entendre quand on se fait masser. L'idée était plutôt d'ouvrir les oreilles de l'auditeur à la musique du monde. Voilà pourquoi j'ai choisi le nom de Soundscape Productions pour le label. C'est toujours un challenge d'éviter le cliché, d'utiliser ces sons naturels comme ma marque sonore, que cela fasse partie de mon vocabulaire.

### **Comment a débuté votre intérêt pour la musique ethnique/les musiques du monde ?**



Le truc marrant c'est que j'ai commencé à écouter ce type de musique de la même façon que la musique classique occidentale d'une certaine manière. Dans la Baie, nous avons une grande diversité culturelle. Il y a beaucoup de musiques venues de différents pays ici. J'étais un jeune enfant dans les années 1960, lorsque San Francisco était l'épicentre du mouvement hippie. Lorsque j'étais gamin, je me rappelle avoir entendu le Grateful Dead répéter à deux pas de chez moi. Je ne m'en étais pas rendu compte jusque tardivement ! (*rires*) Vivant dans la baie de San Francisco, j'étais au cœur de la révolution hippie. Mais j'étais petit et trop jeune pour me rendre compte de ce qui se passait. Dans les années 1960, il y avait par exemple un intérêt croissant pour la musique indienne. Bien sûr, je me rappelle avoir entendu Bach, Haendel et d'autres compositeurs classiques occidentaux, notamment à l'église, mais je n'aimais pas ça à l'époque. Je n'aimais pas le son de l'harmonie triadique. Pour moi, Mozart était un peu trop claustrophobe. La première fois que j'ai entendu de la musique avec une mélodie modale et bourdonnante, cela m'a éclairé. Cela concernait aussi le jazz modal. Lorsque John Coltrane et Miles Davis ont commencé à jouer du jazz modal, j'ai trouvé que cela sonnait mieux que le jazz triadique basé sur des accords que mon père adorait. J'ai presque senti que j'étais né pour ça. La première fois que j'ai entendu de la musique de gamelan indonésien, j'ai eu l'impression que c'était une musique que j'avais toujours connue. Cela me semblait tellement naturel. J'ai ressenti la même chose pour la musique indienne. C'était comme une voix naturelle pour moi.

Le challenge suivant est d'approcher cela avec respect et de ne pas être un impérialiste culturel,

ne pas juste s'approprier le son en le faisant sans conscience, voire pire ; j'ai parfois le sentiment que la musique psychédélique des années 1960 a emprunté des éléments de ces musiques exotiques uniquement parce que cela sonnait « cool » et mystérieux : le son du sitar, etc. La génération acid cherchait quelque chose de planant. Pour apprivoiser ces musiques de façon respectueuse, il faut certaines méthodes. L'une d'elles est de se former auprès d'un maître, ce que je n'ai pas fait. Je connais beaucoup de personnes qui ont étudié avec Ali Akbar Khan au Ali Akbar Khan College of Music de San Rafael et qui ont appris à jouer de la musique classique indienne sur un sarode, un bansouri ou un sitar. J'ai beaucoup de respect pour cette démarche, pour moi c'est la meilleure manière.

Je n'ai pas cette discipline. J'ai toujours été poussé par une voix personnelle donc j'ai emprunté un chemin différent, celui de trouver mon style d'expression en prenant conscience de ces influences. La musique du monde est de la musique humaine, elle est influencée par des gens venus du monde entier. Lorsque vous écoutez de la musique pop ouest-africaine (Fela Kuti ou Sunny Adé par exemple), elle est influencée par la Motown et le r'n'b américain. Les influences vont dans les deux sens. La musique pop japonaise est influencée par Elvis et la bubblegum pop, en retour la musique pop occidentale est influencée par le Japon et le rythme africain. Il n'y a aucune culture complètement isolée. Où que vous alliez, même dans une communauté écartée de la civilisation, les membres de cette communauté vont avoir un langage qu'ils auront développé en interagissant avec d'autres membres d'une communauté reculée vivant près d'eux dans la forêt tropicale humide. Lou Harrison disait : « Toute musique est une musique du monde. » Au final, tout le monde est humain. Nous communiquons avec un langage sonore, un langage artistique et nous piochons et choisissons les éléments qui ont un sens pour nous. En ce qui me concerne, c'est un mélange étrange de rythmes ouest-africains, de langage modal d'Afrique du Nord-Est, de langage mélodique persan et d'Inde du Nord, une sorte d'alliage entre ces éléments persans et d'Inde du Nord avec des sonorités tsiganes et d'Europe de l'Est, sans oublier les aspects cycliques et percussifs de la musique indonésienne. Toutes ces choses sont devenues une voix tout à fait personnelle et à la fin cela sonne comme du Robert Rich (*rires*), mais de façon respectueuse.

### **Suivez-vous la scène dark ambient ? Quels sont vos artistes préférés de cette scène ?**

(*Rires*) Je n'écoute quasiment jamais d'ambient en général ; de plus, je trouve que tout ce qui se prétend « dark » n'est pas très intéressant. C'est une catégorie rigolote car la plupart des personnes qui sont impliquées dans ce que les gens appellent « dark ambient » ne sont pas vraiment sombres. Avec Lustmord, nous sommes amis. Il y a du sérieux et de la profondeur dans sa musique, mais aussi beaucoup d'humour. Je trouve généralement que les gens ne voient pas dans les albums de Lustmord les éléments sonores humoristiques rappelant les bandes originales de films d'horreur ou de série B qu'il place. Certaines de ses notes de pochettes sont complètement fictives. Il les invente pour faire peur aux gens. Sur *Heresy*, il raconte qu'il a enregistré dans des abattoirs et dans la crypte de la cathédrale de Chartres, mais c'est une blague ! (*rires*) Si vous allez à la cathédrale de Chartres pour voir la crypte, vous ne verrez qu'un

sous-sol, rien de plus ! (*rires*) C'est quelqu'un de très espiègle et drôle. Lorsqu'il vint avec sa femme ici et que nous étions en train de travailler sur *Stalker* (ils sont restés environ 10 jours), ma femme m'a dit qu'elle avait l'impression d'être dans un film des Monty Python ! (*rires*) J'ai l'impression que les gens qui revendiquent de pratiquer la méditation et faire de la musique joyeuse et légère sont bien plus sombres (ou moins honnêtes) que ceux qui font supposément de la musique « dark ». J'ai eu le plaisir d'avoir des contacts lointains avec Mark Spybey (Dead Voices on Air, Zoviet France) pendant des années ; je respecte beaucoup son travail. Je suis resté ami avec Chris et Cosey de Throbbing Gristle depuis les années 1970 – je leur écrivais des lettres lorsque j'étais lycéen ; Cosey me répondait toujours. Ce sont des personnes charmantes. Aucun de ces artistes « dark » ne pratique de rituels sataniques avec des bougies sanglantes et des symboles anarchistes. (*rires*)

J'ai été sur le label Release/Relapse Records avec quelques groupes de death metal et de noise expérimentale. Je faisais le mastering pour plus d'une douzaine de leurs albums. Pour être honnête, je ne trouve pas cette musique très intéressante. Je préfère écouter de la musique classique indienne ou Ornette Coleman. Cependant, je pense qu'il est important de réaliser qu'on peut trouver de la beauté dans toutes sortes d'expériences. Si vous parvenez à créer quelque chose de mystérieux, de profond, un sentiment de possibilité à l'intérieur des ténèbres, pour certains cela peut être une expérience fabuleuse. Je n'ai aucune patience pour ces machins où vous avez ce genre de... (*pousse un cri démoniaque*), cette imagerie satanique débile, ce type de trucs. C'est juste idiot et infantile. Je pense qu'il y a un certain nombre de comportements obsessionnels parmi les gens qui ont à la base des problèmes de gestion de la colère (*rires*) - surtout des adolescents ou de jeunes hommes - désirant ce type d'agression. Mais je pense qu'il y a aussi une fascination pour l'intensité, et vous pouvez trouver un langage commun entre l'ambient, l'ambient profond, et le metal (par exemple le death metal). Quand je demande aux gens qui écoutent de la musique vraiment extrême : « Quel est le lien entre ces types de musique pour vous ? », ils me répondent : « L'intensité ». Certaines personnes sont attirées par l'intensité du son. Un jour, il y avait une personne à un de mes concerts qui portait un T-shirt d'un groupe de death metal faisant partie du catalogue de Relapse, je lui ai alors demandé : « Vous assistez à mon concert et ma musique est plutôt douce et jolie. Qu'est-ce qui fait que vous appréciez à la fois le death metal et ma musique ? » Il m'a répondu : « Eh bien, vous ne pouvez pas vous taper la tête contre le mur toute la journée, vous avez besoin de repos parfois. Quand je veux me reposer, je veux le faire avec quelque chose qui soit profond et intense. » Ainsi, il est attiré par cette énergie dans la musique, cet espèce de pouvoir qui peut être tranquille tout en étant légèrement ténébreux, à mon avis.

Ce qui en ressort, c'est que si quelque chose est simplement joli, c'est ennuyeux ; en revanche, si quelque chose est beau, il peut y avoir un grand nombre de choses qui ne sont pas toujours jolies. Heureusement, au final, on revient avec quelque chose de nourrissant, je veux dire, si on va dans un endroit sombre juste parce que c'est sombre, alors c'est stupide. Mais je pense que *Stalker* est un album mystérieux et beau et j'en suis très fier. J'en ai retiré de la beauté. J'ai aussi fait un album intitulé *Zerkalo* avec Andreï Sadovnikov à Saint-Pétersbourg, en Russie. On a

emprunté le titre au film d'Andreï Tarkovski *Le miroir*. Beaucoup de mes auditeurs n'ont pas entendu parler de cet album car il est sorti sur un label peu connu, celui d'Andreï. C'était aussi un album de dark ambient, mais très doux. Une autre personne que j'apprécie beaucoup est Stefano Musso (Alio Die). Dans notre registre musical, la musique de Stefano est l'une de mes préférées. C'est tellement doux et paisible, et lui-même est ainsi. Il est une sorte de traqueur dans la nature, c'est quelqu'un d'absolument fascinant ! Certains trouvent sa musique « dark ». Ca ne l'est pas du tout selon moi, c'est très beau et mystérieux. Beaucoup de musiques nourrissantes sont considérées par des gens comme sombres, mais c'est uniquement parce qu'ils y apportent quelque chose de sombre. Pour Lustmord je pense qu'il y a vraiment des ténèbres avec lesquelles il doit traiter, une onde très sérieuse ; mais bon, c'est comme le test de Rorschach.

### **Qui sont selon vous, les artistes ambient les plus intéressants ?**

Ouh la, je ne sais pas ! (*rires*) A part quand je fais du mastering pour des albums (j'en fais beaucoup) où j'écoute beaucoup le travail de musiciens ambient, je ne suis pas vraiment les nouveaux artistes de cette scène actuellement. Je regrette que cela sonne tellement typique des musiciens lorsqu'ils arrêtent d'écouter de la musique, mais je suis toujours un amoureux de la musique, c'est juste que j'écoute peu d'ambient. Je préfère la musique classique indienne ou le jazz. Ces cinq dernières années, j'ai trouvé un monde merveilleux à travers la musique de Bill Evans, le pianiste de jazz décédé en 1980. Sinon, Miles Davis... mais très peu d'ambient. Une chose surprenante que j'aime énormément, est le groupe britannique Elbow, j'adore leur travail. (*rires*) Ce n'est pas de l'ambient, mais c'est juste fantastique. Je suis toujours un fan de musique mais pas de celle qui soit facilement catégorisable. Il y aussi le groupe américain The Books que j'adore. C'est un duo masculin intéressant qui fait beaucoup de design sonore, le mélangeant avec une sorte de quasi-folk mais c'est très dur à décrire. C'est drôle, intelligent et très étrange, j'adore. J'écoute plein de types de musique différents mais presque pas le type de musique dans laquelle je suis généralement classé.

### **Comme John Cage, vous êtes un amateur de champignons. Comment cette passion a-t-elle commencée ? Est-ce que John Cage a eu une influence sur vous et votre travail ?**

Musicalement, j'apprécie seulement certaines de ses pièces, comme « In A Landscape », qui est un morceau joué au piano datant des années 1930, ça ressemble aux *Gymnopédies* d'Erik Satie, c'est très mélodique et dépouillé (il n'y a que six notes tout au long du morceau, mais c'est magnifique). Son livre *Silence* a été une grande influence pour moi. Beaucoup de musiciens d'ambient minimaliste ont trouvé cette approche vers John Cage bien plus déterminante que les projets Musicircus qu'il mit en place plus tard. John Cage a présenté un Musicircus à Stanford en 1987, je crois. Ce fut la seule fois que je l'ai vu en vrai. J'ai trouvé ce truc un peu creux, c'était juste une sorte de processus de célébration du son, ce qui est bien en soi. Je pense que le rôle qu'il a joué pour libérer les sons en les intégrant dans la musique, le fait de dire que la musique n'est que sons organisés fut une importante observation à faire pour la musique d'avant-garde. Il n'était pas le premier, Russolo l'était sans doute. John Cage n'a pas été le premier à libérer la

musique et le bruit et à intégrer le bruit dans la musique. Berlioz a peut-être été le premier compositeur à introduire des percussions dominantes dans la musique classique occidentale. Tout cela consistait à ouvrir la musique occidentale au son sans hauteur déterminée, et à la séculariser en l'éloignant de l'influence de l'Eglise. Dans la musique médiévale, l'Eglise interdisait l'usage du triton, considéré comme l'« intervallus diabolus », l'intervalle de Satan. Le chant grégorien interdisait tout ce qui allait au-delà d'une limite de trois notes. De cette idée de règles mélodiques imposées par l'Eglise jusqu'à l'idée plus séculaire que tout est possible, je pense qu'il y a peut-être aussi une tradition de démocratisation de la musique, qui a commencé sans doute avec le XIXe siècle romantique. Philosophiquement et historiquement, c'est un mouvement continu et je vois Cage comme faisant partie intégrante de ce mouvement.

A propos de la mycologie, j'ai toujours aimé le monde vivant et j'ai une affection pour identifier les oiseaux, les plantes sauvages et faire pousser ma propre nourriture (nous avons un potager dans l'arrière-cour). Donc j'ai toujours voulu comprendre le monde naturel et sauvage. J'ai vécu dans une communauté isolée pendant quelques années sur la côte californienne, près de Big Sur, dans une ville nommée Cambria. Je me rappelle notamment un hiver très pluvieux où j'ai remarqué de gros et très beaux champignons qui poussaient à l'extérieur de la maison que je louais. J'ai tout de suite acheté un livre sur les champignons sauvages. J'ai attrapé le virus ! (*rires*) Je suis devenu accro. L'une des plus belles consciences est quand vous commencez à ramasser et identifier la nourriture sauvage. Car elle peut vous tuer ! Si vous faites une erreur, vous pouvez mourir. (*rires*) Et pas seulement avec les champignons, mais aussi avec les herbes. Dans les collines des montagnes de Santa Cruz il y a une herbe très commune, celle dont les Grecs se sont servis pour tuer Socrate : la ciguë. La ciguë pousse le long des chemins, elle ressemble aux carottes ou à l'aneth un peu. Si vous ne savez pas ce que vous faites, vous pouvez ramasser de la ciguë et mourir. Ce n'est même pas un champignon. Les gens oublient que les champignons ne sont pas les seules choses sauvages qui peuvent tuer. Mais ce qui arrive quand vous allez dehors et que vous commencez à ramasser, comprendre et identifier les plantes, est qu'une partie de votre cerveau, endormi par le monde technologique dans lequel on vit, se réveille. Nous utilisons cette capacité pour identifier et catégoriser tous les jours, tout le temps. Si vous regardez par la fenêtre et que vous voyez passer une voiture, vous saurez tout de suite et intuitivement que c'est une Toyota par exemple, car votre environnement est accordé sur cette conscience : vous voyez une voiture et immédiatement vous savez ce que c'est. Vous voyez un meuble et vous savez à quoi il sert. Si vous êtes quelqu'un qui a grandi dans la nature et que vous connaissez la nourriture sauvage, cela marche de la même manière. Vous savez tout de suite que tel arbre sert à soigner, que cette plante est utile si vous voulez avoir des bébés, etc. Il y a des remèdes naturels partout autour de nous.

Nous faisons partie intégrante de l'environnement. Pour ma part, lorsque j'ai commencé à étudier les champignons sauvages et à aller dans la forêt, la première fois que j'ai vu une espèce je n'étais pas en mesure de dire si cela pouvait me tuer ou si c'était comestible. Je passais une journée entière à collecter quelques spécimens pour les observer et essayer de trouver toutes les autres espèces qui pourraient m'induire en erreur et me tuer. Ensuite, j'en mangeais un après

m'être assuré que mon identification était correcte ; j'en cuisinais un, je le mangeais et j'attendais huit heures pour voir si je me sentais malade avant d'en cuisiner un autre. C'est une démarche pratique. Dès que mon corps a ingéré ce champignon, et a réalisé que c'était de la bonne nourriture, que ça ne m'a pas rendu malade, j'ai pu aller dans la forêt un an plus tard et immédiatement identifier ce champignon du coin de l'œil sous une branche ou une feuille ; d'une certaine manière, mon corps a pris connaissance de ce champignon, car cela est devenu une partie de moi. J'ai vite appris à reconnaître que nous sommes faits comme ça. C'est une magnifique reconnaissance de notre nature animale et de pourquoi nos cerveaux sont si magnifiquement organisés pour identifier les choses autour de nous. Cela a réveillé une partie de moi que je pensais être en stagnation dans un monde moderne urbain. Cela représente pour moi une prise de conscience magique et un éveil très profond. Dans les années 1990, j'ai écrit un livre de recettes pour cuisiner les champignons sauvages. C'est toujours sur mon site web : <http://flavornotes.com>. C'était une passion. J'apprécie vraiment de trouver différents saveurs dans les aliments sauvages.

### A part les musiciens, quels artistes vous inspirent ?



L'art est une grande inspiration. En cinéma, Andreï Tarkovski est mon influence majeure, comme Bergman, un autre grand réalisateur européen. J'aime les films lents et spirituels, allant vers un endroit puissant. Mes deux plus grandes influences en littérature sont sans doute Jorge Luis Borges et Gabriel Garcia Marquez. *Cent ans de solitude* est fantastique – réaliser en littérature ce que nous faisons en musique, c'est-à-dire créer une transe et la sensation de se perdre dans un rêve est très difficile. Marquez a réussi à le faire. Pour moi, les nouvelles de Borges sont comme une graine, elles grandissent dans l'esprit et commencent à fabriquer de nouvelles histoires. Il

explique qu'il était trop paresseux pour écrire un roman complet, donc il essayait de condenser le livre dans une seule idée, ainsi chacune de ses nouvelles devient un monde en soi. Un autre livre qui m'a influencé est *Star maker* (1936), écrit par l'un des tout premiers auteurs de science-fiction Britanniques : Olaf Stapledon. Ce fut un livre très important pour moi. Il s'agit tout simplement d'une longue expérience de hors-corps. Il explose dans l'espace et le temps et devient une conscience désincarnée et apprend à communiquer avec d'autres consciences et finalement parvient à élargir sa conscience dans l'espace-temps d'une galaxie, posant les grandes questions : « Pourquoi sommes-nous ici ? », « Qu'est-ce que Dieu ? », « Quel est le sens de l'existence/de la vie/de la mort ? ». Ce livre contient les germes de presque toute la littérature de science-fiction jamais écrite. Chaque paragraphe de ce livre pourrait représenter une carrière entière pour certains artistes, certains écrivains. J'ai essayé de faire référence à *Star maker* avec le morceau d'ouverture de *Below Zero*.

A propos du surréalisme, Yves Tanguy est le peintre surréaliste qui m'a le plus influencé. Mon album *Bestiary* était une tentative de répondre à ce que je considère être un défi lancé par André Breton. Breton haïssait la musique. Il a souvent écrit pour dire à quel point elle était trop logique et empêchait l'esprit créatif. Une fois, il a dit quelque chose comme : « La musique est l'opposé du surréalisme, car il s'agit d'un art abstrait qui suit des règles, tandis que le surréalisme est un art concret qui brise les règles ». Je me suis dit : « Quel prétentieux, on va lui montrer qu'il a tort ! » Ce que j'ai essayé de faire avec l'album *Bestiary* était une tentative de mettre en musique la peinture d'Yves Tanguy. Chaque son était un organisme vivant abstrait et remplissait presque la pièce avec des formes vivantes qui n'avaient pas de contrepartie dans notre monde ; presque comme une musique pour une autre espèce, d'une autre planète. Cela avait un sens, mais avec ses propres règles. C'était juste pour montrer que Breton avait tort, qu'il pouvait y avoir une musique surréaliste. Avec les instruments électroniques et le design sonore, on peut mettre le surréalisme en musique. J'apprécie particulièrement Yves Tanguy car il a créé un paysage intérieur très pur. La plupart de ses formes n'ont pas de signification ; cependant, elles sont très belles, elles ont des contours concrets et elles projettent des ombres, elles sont solides et pourtant extrêmement mystérieuses. Pour moi, il s'agit de l'antithèse de l'expressionnisme abstrait. Si vous regardez les œuvres de personnes comme Jackson Pollock ou Mark Rothko (un de mes artistes favoris), ils faisaient l'inverse de Tanguy : ils essayaient de créer quelque chose sans forme concrète qui ait un impact sur l'âme d'une manière énergique. Tanguy créait un paysage onirique de formes concrètes mystérieuses. Je pense qu'il y a une forte analogie avec ce que j'essaye de faire en musique.

Une autre grande influence dans le monde de l'art est l'art du paysage moderne et le minimalisme. James Turrell est une grande source d'inspiration. Je ne connaissais pas cet artiste jusqu'à la fin des années 1980. Lorsque j'ai vu son travail, ce qui m'a frappé c'est le fait qu'il s'agisse d'une sorte de musique mise en lumière. Son travail est somptueux. Il met en place des expériences pour le spectateur : vous marchez dans une salle et il projette des lumières dans la salle d'une manière qui fait que vos yeux font des choses vraiment étranges ; il crée une sensation d'être presque transporté sur une autre planète, emporté sur un vaisseau spatial, un

sentiment tout à fait surprenant. Cela vous impacte de façon énergique, c'est fascinant. J'ai trouvé aussi certains des happenings Fluxus très intéressants, et cela a été une grande influence sur les « sleep concerts », l'idée que l'art peut être un puzzle sans réponse et qu'il peut créer une communauté. Bien sûr, j'ai aussi été influencé par l'art conceptuel de Marcel Duchamp, qui a été bien exploré par la suite par Yoko Ono ; avant qu'elle ne devienne une pop star, elle était une artiste Fluxus. J'estime que Fluxus a développé les questions que Marcel Duchamp posait avec son art.

J'aime les choses qui posent des questions et n'ont pas de réponse. Je pense que l'acte d'interroger est un muscle que nous pouvons exercer avec l'art. Une idée maîtresse qui motive ma démarche artistique est que je ne pense pas que l'art remplit un panier garni et vous le donne en disant : « Tiens, voilà la sagesse, voilà la vérité, voilà la beauté », ça ne fonctionne pas ainsi. Ce que Marcel Duchamp disait selon moi est : l'art peut poser une question, il nous incite à travailler, à faire de l'exercice et ensuite on devient meilleur pour percevoir le merveilleux et le mystère de ce qui nous entoure car nous devenons plus doués pour poser les bonnes questions. Ne vous souciez pas des réponses, car les réponses sont ennuyeuses, les questions sont bien plus intéressantes. La métaphore que je pourrais choisir est que cela ressemble à l'exercice, comme pratiquer un sport. Récemment, ma femme et moi avons essayé de jouer au tennis, on était très mauvais, on n'arrivait à peine à toucher la balle ! Mais cela nous a poussés à nous dépenser et à faire plus de choses pour connecter le corps et l'esprit. L'important n'est pas d'être bon au tennis, mais ce sport nous a enjoint à exercer une manière de penser et d'agir ; l'art a le même but selon moi. Ce qui compte n'est pas le contenant et ce qui j'y place, l'important est d'être à l'écoute, d'activer un processus empirique qui renforce votre goût pour la beauté de la vie. C'est pourquoi j'aime l'idée d'écoute profonde parce que cela donne des instructions. Juste parce que je marche dans le centre-ville pour aller à la Poste tous les jours ne signifie pas qu'il est important que je récupère mon courrier, l'important est que je marche, cela me fait sortir pour embrasser le monde ; c'est ce que fait l'art, l'essentiel n'est pas ce qu'il y a à l'intérieur, l'essentiel c'est vous, ce qui vous permet d'expérimenter le fait de vous poser des questions, et aussi la beauté du mystère. Les idées contenues dans le performance art ou l'art minimaliste/du paysage sont de vous éloigner de l'objet pour aller vers vous, c'est-à-dire la personne regardant l'objet en expérimentant la sensation d'ici et maintenant et d'exister. C'est miraculeux ! C'est le point crucial : sortir de l'objet pour aller vers l'expérience et la personne vivant cette expérience.

### **Quel est votre meilleur souvenir de concert ?**

*(Rires)* Vous vous souvenez quand tout à l'heure j'ai dit que j'ai écrit cette déclaration d'intention, que je souhaitais faire de la musique qui devait tout souligner à part elle-même, pour que vous deveniez conscient du monde qui vous entoure ? Je pense que j'ai plutôt bien réussi avec les « sleep concerts » au début de ma carrière (vers 1985). J'étais en train de jouer dans un lieu à Berkeley nommé Shared Visions, qui était alors une sorte de salle de conférence où les gens pouvaient parler de toutes sortes d'idées étranges. J'ai joué plusieurs concerts là-bas. Un matin, après avoir terminé, j'étais épuisé, j'enlevais mon matériel et étais en train de remballer diverses

choses. Une femme qui a assisté au concert était là. Elle allait rentrer chez elle, mais quelques minutes plus tard elle est revenue dans la salle (il n'y avait quasiment plus personne), et elle m'a dit : « Est-ce que je peux m'asseoir ici quelques instants ? Je suis allée dehors mais c'était tellement bruyant, j'ai besoin de me reposer un peu avant de pouvoir supporter le bruit. » L'idée était que le son que j'essayais de créer pendant les « sleep concerts » était tellement ténu que cela vous obligeait à écouter de plus en plus intensément jusqu'à ce que vous entendiez tout autour de vous, et que cela contraste nettement avec le bruit du monde extérieur. Ce qu'elle a expérimenté pour la première fois est qu'elle a entendu le monde pour ce qu'il était vraiment, elle a perçu l'impérialisme du son humain, l'impérialisme de la ville : les bruits créés par les voitures, par toutes les machines... Elle est sortie, a perçu cela et c'était insupportable ! (*rires*) J'ai eu alors le sentiment lorsque cela s'est passé que j'avais créé une sorte d'expérience de vérité. Les « sleep concerts » ont probablement été ma plus pure expression musicale. La plupart de mes albums, par nécessité, sont moins purs, ils étaient plutôt un compromis, ils essayaient d'être de la musique et mon intention de départ n'était pas de faire de la musique, mais plutôt de créer des expériences pures. J'ai fini par faire une carrière de musicien, mais ce n'était pas mon but initial. J'étais plus intéressé par le performance art, mais c'est difficile de vivre de ça ! (*rires*) Je désirais surtout faire des installations sonores. J'adore vraiment l'installation sonore, sculpter le son, une sorte d'abstraction pure.

### **Quels sont vos futurs projets artistiques ?**

J'ai plusieurs idées à explorer. En fait, quand je parle d'essayer de faire de la sculpture sonore et des installations sonores, cela me distrait de la musique ! (*rires*) Les distractions sont un problème, mais bientôt, je vais finir la musique pour la suite de *Somnium*, l'album s'appellera *Perpetual*. Le disque sortira en Blu-ray et inclura aussi *Somnium*, car presque tous les DVD de *Somnium* sont vendus. Ce sera un long enregistrement de huit heures, en très haute résolution (24-bit). En ce moment, on est en train de le fabriquer. La première étape est de trouver l'artwork et le packaging, cela va sortir dans peu de temps, peut-être dans deux mois. Actuellement, il y a un coffret de quatre vinyles de la musique de mes débuts qui vient de sortir en Allemagne. Le titre est *Premonitions 1980-1985*. La plupart de cette musique n'est jamais sortie, il s'agit de mes premières expérimentations sur enregistreurs cassette, des morceaux que j'ai composés quand j'avais 17 ans, avant la sortie de mon premier album. Certains de ces titres sont intéressants, certains sont primitifs. (*rires*) Après *Perpetual*, il y a un album que j'ai commencé il y a deux ans, intitulé *Cosmology*, je l'ai commencé avec des morceaux que j'ai écrits pour des concerts. Il s'agit d'une tentative d'exprimer mon amour pour la physique et la cosmologie. L'album est proche de *Electric Ladder*, il est plus basé sur des séquenceurs, tout en étant plus mélodique. On trouve des synthétiseurs analogiques, c'est assez cosmique. Je suis aussi en train de travailler sur un autre album, qui se rapproche de *Bestiary*, un album très surréaliste. J'ai déjà la couverture pour celui-ci, il s'agit d'une peinture de la peintre espagnole Romania Sanchez, qui est une amie personnelle. Je lui ai acheté une de ses toiles récemment, afin de l'aider à pouvoir étudier en Italie. C'est une excellente peintre naïve-surréaliste moderne. Avec sa permission, cette peinture servira de couverture à une suite de *Bestiary*, qui je pense s'intitulera *Biota*. Je ne suis pas encore

sûr du titre, c'est juste un titre de travail. J'ai déjà l'envie de le faire, il me manque juste de la véritable musique. (*rires*) Voici les projets pour les deux ans à venir.

Pour la version en anglaise de l'interview sur le site Officiel de Robert Rich cliquer [ici](#).