

# Entretien avec Gaël Tissot

Ludovic Florin, pour les AMF

Décembre 2014

**Les Amis de la Musique Française :** À quel moment avez-vous commencé la musique ? Quel était votre environnement musical, plus jeune ? Quelle importance pensez-vous que cela a pu avoir sur votre imaginaire ?

**Gaël Tissot :** J'ai commencé la musique par l'étude du piano, à six ou sept ans environ. Ma mère avait pris des cours de piano plus jeune, et c'est elle qui m'a placé la première fois devant l'instrument, qui m'a tout de suite intéressé ! J'ai également souvenir de beaucoup de musique classique écoutée dans le cercle familial, de Bach à Debussy. Je me souviens également d'un spectacle musical à l'âge de quatre ou cinq ans, avec des chansons, des comptines, mais également toutes sortes de sons : l'orage, la pluie... peut-être un avant-goût de la musique électroacoustique ? Mes découvertes musicales ont ensuite suivi mes progrès au piano : Mozart, Chopin, puis plus tard Beethoven, Ravel, Schumann...

**A.M.F. :** Quel a été votre premier choc musical ?

**G. T. :** Je crois que mon premier choc musical a été la découverte de la musique de Ligeti, notamment le *Kammerkonzert*. Je devais avoir 15 ou 16 ans, j'étais alors au lycée et cette pièce était au programme. Mais l'implication du professeur de musique, M. Lamarca, dans le domaine de la musique contemporaine allait plus loin que le simple suivi du programme officiel. Je me souviens ainsi qu'il existait une petite salle, une sorte de grand placard juste à côté de la salle de musique, qu'il avait aménagé avec deux magnétophones à bande et quelques micros. Un véritable petit studio de composition électroacoustique ! C'est donc également à cette époque que j'ai découvert cette musique, en même temps que je la pratiquais dans ce petit studio.

Cette époque, la fin des années 1990, était également intéressante car les premiers logiciels audios de manipulation et de traitement du son devenaient accessibles sur des ordinateurs de bureau. En complément du travail sur bande (que je n'ai finalement véritablement connu que dans mes jeunes années), j'explorais donc les possibilités de l'informatique musicale.

**A.M.F. :** À quel moment avez-vous commencé à composer ? Qu'est-ce qui vous attirait vers cette forme d'expression plutôt qu'une autre ? Quels ont été vos modèles, vos influences ?

**G. T. :** Il me semble que j'ai voulu composer dès que je me suis retrouvé devant un piano. Je me souviens de quelques mélodies griffonnées sur un morceau de papier. Tout cela restait assez secret, comme ne faisant pas partie « officiellement » des études de piano. C'est à l'adolescence que cette activité a pris une autre tournure, avec la pratique de l'électroacoustique comme je l'ai déjà évoqué, mais également avec des projets instrumentaux, dont aucun n'a réellement vu le jour (tel ce projet pour huit flûtes disposées autour du public).

Ce qui m'a intéressé dans la musique, dès le début je crois, c'est que l'on manipule directement le temps. Il y a quelque chose qui me touche beaucoup dans le déroulement temporel musical, les phénomènes de tension, de mémoire, d'oubli, de courbure, d'anamorphoses. L'écriture littéraire m'intéresse également, mais finalement davantage du point de vue du rythme, de la structure, de ces mêmes phénomènes de répétitions, de mémoire et d'oubli, que de l'histoire qui est racontée. Et c'est sans doute pour cette raison que je suis à l'origine de la plupart des textes de mes œuvres : j'ai besoin que le texte corresponde parfaitement à la musique en ce qui concerne son déroulement temporel.

**A.M.F.** : Pourriez-vous nous expliquer ce qui vous attire dans la sphère des expressions recourant à l'électronique, et comment cela vous a inspiré ? Pour bien des auditeurs, elle demeure en effet souvent étrange, pour ne pas dire étrangère. Comment vous expliquez-vous cela, et cela a-t-il un impact sur votre réflexion de compositeur ?

**G. T.** : Je ne suis pas sûr que la musique électroacoustique sonne de manière « étrangère » pour la plupart des auditeurs. Il m'est arrivé bien souvent de constater que des auditeurs découvrent par ce biais un aspect de la création actuelle, plus facile d'accès que la musique contemporaine instrumentale.

Il faut dire que la plupart de la musique aujourd'hui s'écoute de la même manière que la musique électroacoustique, une manière « acousmatique » dirait François Bayle, c'est-à-dire perçue uniquement via des haut-parleurs. Et ce qui pouvait paraître inhabituel au début de la musique électroacoustique, un concert de haut-parleurs, est presque aujourd'hui la norme. Même dans un concert de rock *live*, il y a de fortes chances que vous entendiez la musique via un mur de haut-parleurs, et que vous ne « voyiez » les musiciens que par écran interposé.

Je crois également que la musique électroacoustique peut être d'un accès relativement aisé car, au moins pour une partie de la production, elle n'hésite pas à recourir à des « nappes » harmoniques claires (parfois presque tonales !), stables. Les sons employés sont étranges (mais finalement pas davantage qu'un guitariste muni de nombreuses pédales d'effets), pas nécessairement déroutants.

En ce qui me concerne du moins, je n'ai jamais éprouvé la moindre difficulté pour rentrer dans le monde de la musique électroacoustique, qui m'a semblé tout aussi « normal » (ou « étrange » ?) que celui de la musique instrumentale. Au contraire, la musique électroacoustique m'a tout de suite fasciné par les possibilités d'« orchestration » qu'elle offre. De la même manière qu'avec un orchestre, on traite de masses, de couleurs, d'avant plan et d'arrière-plan, de localisation du son. Ce n'est d'ailleurs que tard dans mes études, au Conservatoire Supérieur de Lyon, que j'ai étudié l'orchestration instrumentale, et je m'y suis senti d'emblée à l'aise car j'y ai retrouvé une manière de procéder proche de celle de la musique électroacoustique.

Dans le même ordre d'idée, la composition électroacoustique est particulièrement intéressante car la frontière entre créateur et interprète est brouillée. Le compositeur dans son studio fixe sur la mémoire informatique des choix qui, dans le domaine instrumental, relèvent de l'interprète : je passe parfois des heures à travailler l'équilibre d'un accord, une articulation, une attaque, une nuance... C'est je crois à la fois sa force et sa fragilité, car il faut arriver à maîtriser le micro-temps comme les données plus larges sans se perdre.

**A.M.F.** : Vous avez réalisé une thèse sur François Bayle. Dans quelle mesure un travail universitaire de ce type a-t-il eu une influence sur votre réflexion en tant que compositeur ? Vous a-t-il semblé nécessaire d'emprunter cette voie pour nourrir votre travail ?

**G. T.** : Rédiger une thèse est un travail de longue haleine, et est une étape importante dans la vie intellectuelle et personnelle du chercheur. Mais cela est tout aussi vrai du travail de composition. Je crois en fait que l'influence s'est faite dans les deux sens.

Le travail de composition a certainement influencé mon travail de chercheur, ne serait-ce que par le choix du sujet : la musique électroacoustique de François Bayle. J'ai d'ailleurs à ce propos changé d'objet d'étude entre le Master et le doctorat, ce qui n'est pas la norme. Si mon travail de Master portait sur la musique de Karlheinz Stockhausen, je crois bien que c'est en partie pour des raisons esthétiques, relatives à la musique que je cherche, que j'ai ensuite orienté mon travail sur la musique de François Bayle.

Dans l'autre sens, je sentais bien qu'il fallait que le travail musicologique motive mon travail de création. C'est sans doute pour cela que j'ai opté pour une approche d'analyse musicale (plutôt qu'historique ou sociale) : ce que j'apprenais de la musique que j'étudiais pourrait me servir, d'une manière plus ou moins directe, dans mon propre travail de création. Dans ce sens, la musicologie m'est apparue comme un des outils de la composition. D'ailleurs, la plupart des compositeurs pratiquent l'analyse comme source d'inspiration ou comme moyen de progression technique.

D'un point de vue plus concret, je crois que mon travail de thèse m'a permis de préciser une approche morphologique, « plastique » du son, c'est-à-dire l'idée de partir d'un donné fixe (enregistrement ou fragment instrumental) et de le soumettre à différentes forces, plutôt que de le décomposer en fragments (des notes par exemple) pour construire quelque chose de plus grand. C'est en tous cas une des facettes de la musique de François Bayle, et de la musique produite au Groupe de Recherches Musicales, qui m'a le plus intéressé.

**A.M.F.** : Est-ce qu'il vous serait possible de nous faire entrer dans votre atelier, et nous expliquer comment se passe l'acte de création ? Avez-vous des habitudes de travail ? Y a-t-il une période de maturation intérieure ? Vous faut-il faire un long travail préparatoire ? Est-ce le même travail lorsque vous composez pour une formation seulement acoustique ou lorsque l'électronique intervient ?

**G. T.** : J'aime penser le travail de composition comme une tentative de rejoindre deux extrêmes : le plus grand et le plus petit, le macrocosme et le microcosme. Et cela rejoint ma manière de travailler. Ce qui me vient d'abord à l'esprit est une idée générale, une situation poétique, un projet de forme, un groupe instrumental, ou au contraire quelque chose de très précis : un son, une formule instrumentale, un texte, etc. Cette phase de la composition n'est pas vraiment délimitée, elle ne correspond pas nécessairement à un projet particulier. Je note régulièrement ces idées ou ces sons qui pourront servir ultérieurement.

Le travail « pratique » commence réellement quand il s'agit de rejoindre ces deux extrêmes, en tenant compte de contraintes extérieures (durée prévue de la pièce ? formation ? etc.). Il s'agit de faire correspondre telle situation sonore concrète à telle idée générale. Bien sûr, les influences se font dans les deux sens, et tout est toujours mouvant jusqu'à la réalisation finale de l'œuvre, sorte de lieu intermédiaire, de lieu de convergence entre le macrocosme de notre intelligence, de notre compréhension, et le microcosme de nos perceptions purement physiologiques.

La création de ce mi-lieu se heurte sans cesse à la réalité sonore elle-même. La matière résiste, elle provoque et rend l'effort possible dit Bergson. Mais c'est justement cet effort, qui coûte toujours et qui est long, pénible, qui est le plus précieux.

Dans le cas du jeu instrumental, cela va par exemple être le son rêvé, le son entendu, qui ne va pas pouvoir être joué parce qu'il est trop rapide, trop aigu, qu'il excède les possibilités offertes par l'instrument. Il faut alors contourner, ruser, pour obtenir ce que l'on souhaite. Le cas de la composition électroacoustique est un peu différent. Si dans le cas instrumental les possibilités d'essai sont limitées aux répétitions avec l'instrumentiste, le terrain est en revanche bien balisé par différents traités qui couvrent une grande partie des possibilités (et impossibilités !) instrumentales. La situation est inverse pour la composition électroacoustique : il est possible de réécouter sans limite les sons produits, mais l'immensité des possibilités rend tout balisage réellement difficile. Chaque son est un « instrument » dont il faut à chaque fois découvrir les modes de jeu, les capacités de transformation, les possibilités d'interaction avec les autres sons. Il m'est arrivé de trouver des sons particulièrement intéressants, mais que je n'ai pas pu employer car ils se prêtaient très mal aux évolutions que je voulais leur donner.

**A.M.F.** : De quels types de motivations, d'inspirations avez-vous besoin lorsque vous composez ?

**G. T.** : Je crois que l'inspiration est, en tout cas en ce qui me concerne, liée à un désir, à la curiosité. Il me faut entrer dans un état de curiosité pour suivre de nouvelles pistes. Ce peut être alors à partir d'un texte (qu'est-ce que le *Livre des morts tibétain* pourrait rendre en musique par exemple ?), à partir d'un projet de forme (qu'est-ce que signifie ralentir un souffle dans *Un souffle immobile* ? Comment cela se matérialise-t-il ?), avec la rencontre d'un instrumentiste en particulier, etc.

**A.M.F.** : Comment situeriez-vous votre style ? A un néophyte, comment le définiriez-vous ?

**G. T.** : Je décrirais volontiers ma musique comme musique « morphologique », un jeu sur la plasticité. La note n'est plus la brique qu'on va assembler pour construire un ensemble plus grand (le motif/la phrase/l'œuvre entière). Au contraire, il s'agit de traiter un flux (peu importe qu'il s'agisse, de manière physique, d'un son ou d'un ensemble de sons) que je m'efforce de sculpter, auquel je donne des contours.

Cela me permet, peut-être naïvement, de dépasser l'opposition tonal/atonal, en considérant que les échelles, les modes, sont des éléments qui vont donner une « couleur », certes prégnante, au flux sonore, mais n'en sont pas la base. Le rythme suit un peu la même idée : je préfère penser en termes de densité d'événements, de synchronisme ou d'asynchronisme, que d'un rythme conçu comme l'agrégation d'unités de base.

Un des dangers de cette manière de faire est le rapide brouillage et la perte de repères qui peuvent en résulter. Un flux, par définition, est mouvant, insaisissable. Il faut alors travailler les aspérités, pour donner de l'intelligibilité à l'écoute, pour laisser des traces sensorielles qui puissent rencontrer une compréhension symbolique.

**A.M.F.** : Comment abordez-vous la question de la forme et de la structure dans vos œuvres qui ne font pas appel aux moules classiques ? Autrement dit quelle est votre conception du temps musical ? Pensez-vous, par exemple, par rapport à l'auditeur (et si non, pourquoi, ou qu'espérez-vous de lui ?) ?

**G. T.** : Il me semble qu'une des grandes pistes explorées par la musique après 1945 en ce qui concerne le déroulement du temps est celle du temps « statique ». J'entends par ce terme quelque chose qui s'opposerait à l'idée de point culminant du romantisme et du post-romantisme. La *Momentform* de Stockhausen va par exemple dans ce sens, les œuvres de Morton Feldman également, etc. L'idée de point culminant n'a pas été totalement oubliée, elle apparaît de manière un peu détournée dans le concept de *processus*, de développement continu d'un donné sonore, dans la musique spectrale par exemple. Je crois que le compositeur navigue donc aujourd'hui entre ces deux pôles : temps statique et processus. En complément de ces deux grands pôles, il me semble également important, pour tirer pleinement partie des phénomènes de mémorisation/rappel ou des possibilités de comparaison, de jouer sur des situations musicales bien différenciées, sur des parties articulées. C'est sans doute pour cela que j'aime l'idée du cycle, qui est constitué de plusieurs pièces indépendantes mais pourtant conçues comme un tout. Les trois pièces d'*Étendues libres* constituent ainsi trois facettes différentes (première pièce : processus, deuxième pièce : temps statique, troisième pièce : processus), mais elles proposent également un parcours général, une libération progressive.

**A.M.F.** : La question de l'originalité s'impose-t-elle à vous ?

**G. T.** : Il me semble qu'il y a deux grands types d'originalité en ce qui concerne la musique : le premier consisterait en une sorte d'exploration, d'invention de nouveaux matériaux de base (instruments, modes de jeu, etc.), le second serait une originalité par synthèse de matériaux déjà connus.

Je serais plus proche du deuxième point, mais à vrai dire je n'y ai jamais vraiment réfléchi. Je cherche surtout à faire en sorte que chaque nouvelle œuvre soit un recommencement, un objet unique par rapport aux pièces que j'ai déjà écrites.

**A.M.F.** : De quelle œuvre, à l'heure actuelle, êtes-vous le plus satisfait, et pourquoi ?

**G. T.** : Les *Cahiers d'explorations* ont particulièrement éveillé ma sagacité lors de l'écriture ! Il s'agissait de répondre à de multiples contraintes, sans faire aucune concession du point de vue du résultat sonore. Il s'agit d'un ensemble de quatre pièces pédagogiques pour piano. Il fallait donc que les pièces soient courtes et d'un niveau peu élevé, tout en travaillant un élément pianistique en particulier. Par ailleurs, il me semble que les possibilités offertes par le piano en terme de nouvelles sonorités (piano préparé, touches bloquées, percussions sur la caisse) sont en nombre limité, comparativement à d'autres instruments. Enfin, je m'étais fixé une semaine pour composer chaque pièce, pas davantage. Il fallait se frayer un chemin entre toutes ces contraintes, et si le résultat me semble satisfaisant, je crois que c'est également parce que j'ai été heureux du chemin. De ce fait, s'il fallait conseiller une personne souhaitant découvrir votre univers musical après la lecture de cet entretien, je pense que cette pièce serait une bonne idée.

**A.M.F.** : Comment gérez-vous votre travail de composition avec votre activité professionnelle dans l'enseignement ?

**G. T.** : L'enseignement me semble une facette complémentaire indispensable au travail de composition. On pense souvent l'enseignement comme la transmission d'un *savoir* de la part d'un *enseignant* à un *apprenant*. Je crois que la réalité est plus complexe, et que les échanges se font à part presque égale dans les deux sens, bien que sur des plans différents. C'est en tous cas dans des situations où ces échanges sont possibles que je me sens le plus à l'aise. J'aime employer une méthode « socratique », poser des questions aux étudiants en feignant d'être ignorant, et m'interroger sur leurs réponses.

J'ai également la chance de pouvoir travailler de la manière que je souhaite avec des enfants de 7 à 10 ans. Un de mes objectifs est d'aborder l'activité d'écoute de différentes manières ; et pas forcément celles habituellement admises. Les *clusters*, le chromatisme, les glissandos font ainsi partie du vocabulaire musical abordé dès les premiers cours. Ces notions ne sont d'ailleurs pas plus difficiles à appréhender que d'autres, et il m'a toujours semblé un peu étrange de les réserver aux grands niveaux de solfège. L'aspect créatif est également au centre du travail, et là également je dois dire que j'apprends parfois beaucoup des capacités d'invention de certains enfants !

Par ailleurs, les *Cahiers d'exploration* déjà évoqués peuvent être considérés comme des pièces pédagogiques, dans le sens où elles sont de niveau modéré et qu'elles traitent d'un ensemble limité de difficultés pianistiques à la fois (arpèges, croisement de mains, percussion de doigt, accélérés/ralentis, etc.). Je suis d'ailleurs en ce moment en train de compléter ce recueil avec d'autres pièces.

**A.M.F.** : Quel regard portez-vous sur le panorama général de la musique actuelle ? Vous tenez-vous « au courant » ?

**G. T.** : Une des approches qui me séduit pour explorer l'immensité de la production musicale actuelle est l'approche sociale, qui dépasse les notions de genre ou de style musicaux généralement admises. Pour chaque œuvre, on peut s'intéresser aux objectifs (explicites ou implicites) qu'elle se donne, aux situations dans lesquelles ces musiques sont jouées ou diffusées, etc. Parmi ce panorama, il me semble que la musique « d'ameublement » (destinée à remplir un silence que l'on trouverait trop « vide » dans un lieu public, un magasin, etc.) et la musique à danser occupent aujourd'hui une large part de la carte.

La musique « savante contemporaine », comme l'on dit parfois, occuperait une toute petite partie de cette carte, répartie entre différentes zones : musique d'exploration parfois, ou bien musique spirituelle (voire mystique, comme ce grand opéra *Licht* de Stockhausen), musique de manipulation du temps...

C'est cette zone de la carte, avec ses marges et ses contours, que j'essaie de défricher. C'est d'ailleurs un peu le sens du collectif *hapax* que j'ai fondé il y a quelque temps : réunir des forces vives pour échanger, discuter, organiser des concerts, proposer des scènes ouvertes dans lesquelles des musiciens ou des artistes d'autres disciplines peuvent intervenir.

**A.M.F.** : Il y a peu, un débat a eu lieu autour de la question de la « musique tonale » (ou du moins, musique à polarité) et « musique d'avant-garde », notamment suite à une conférence produite dans le cadre des cours donnés par Karol Beffa au Collège de France. Quel est votre point de vue sur cette question ? Vous posez-vous la question de savoir si vous n'êtes pas assez ou trop traditionnel, pas assez ou trop moderne par exemple ?

**G. T.** : Ce qui me frappe dans cette controverse, c'est que le débat porte, au moins en apparence, exclusivement sur l'utilisation ou non de la tonalité, c'est-à-dire sur l'organisation de notes. Mais aujourd'hui, ce paramètre même de note a-t-il toujours la même importance ? Le moindre groupe musical, quel que soit le style, travaille avant tout sur le « son » : quelle amplification ? quel micro ? quelle pédale pour la guitare ? quelle couleur générale ? Le matériel, physique ou numérique, promet tel ou tel rendu musical. On n'est plus du tout dans la prédominance de la note, de l'enchaînement de notes, comme principal vecteur d'une chanson réussie. Les ingénieurs du son qui sont capables de répondre aux attentes des musiciens s'arrachent à prix d'or, et font souvent partie intégrante du groupe lui-même. Pour la musique contemporaine, dès le sérialisme généralisé des années 1950, la question de la note laisse la place à d'autres problématiques (masses, textures, etc.) et ne semble plus être le centre de gravité. On pourrait penser qu'il n'y a finalement que les néo-tonaux à garder la note comme élément de base du discours musical (et il me semble significatif que Jérôme Ducros, dans sa conférence, insiste à ce point sur le concept de fausse note). À mon sens, le débat lancé au Collège de France soulève également en filigrane la question du déroulement temporel de l'œuvre, et c'est peut-être ce point-là qui est le véritable point de discorde. La musique tonale, et *a fortiori* néo-tonale a certes comme caractéristique d'utiliser la tonalité, mais également d'employer un temps pulsé, une pulsation clairement perceptible. La musique « contemporaine », comme la conçoivent les néo-tonaux, est en revanche plus diversifiée sur ce point : emploi de la pulsation parfois, mais également longues trames sans repères temporels, ou encore toute une variété de densités d'événements non répartis régulièrement dans le temps. La question du déroulement dramatique de l'œuvre est également latente dans la controverse. La musique romantique, parangon de la musique pour les néo-tonaux, joue sur des tensions (mélodiques, harmoniques, etc.) qui demandent à être résolues. Il me semble que la musique contemporaine élargit ce modèle unique, avec, comme j'en ai déjà parlé, l'importance donnée au temps « statique », au temps méditatif. En ce qui me concerne, l'importance secondaire que je donne à l'idée d'échelle (tonale, atonale ou autre) m'exclut d'emblée des compositeurs néo-tonaux. Ce qui ne m'empêche pas de reprendre à mon compte, en les élargissant, certains principes de la musique tonale : tension/détente, pulsation « floue », etc.

**A.M.F.** : Parmi les compositeurs ou courants actuels, avec qui avez-vous des affinités ? Ou ceux dont les musiques résonnent en vous ? Pourquoi ?

**G. T.** : Je me sens assez proche de la musique spectrale et de son héritage : Tristan Murail, Philippe Leroux, Magnus Lindberg... La tradition musicale du GRM m'intéresse aussi beaucoup : la musique de François Bayle bien sûr, mais également celle de Bernard Parmegiani ou de Guy Reibel. Je trouve également le travail morphologique de Gilles Racot (il a d'ailleurs commencé sa carrière dans le dessin) tout à fait passionnant : *Chronomorphoses, Exultitudes...*

**A.M.F.** : Pensez-vous que les compositeurs exercent une influence sur notre société ? Dans quelle mesure pensez-vous que le compositeur a, ou doit, ou devrait avoir une implication sociale, voire politique, dans la société ? Qu'en est-il pour ce qui vous concerne ?

**G. T.** : Le compositeur n'est jamais isolé, il fait partie d'un réseau : le public qui vient aux concerts, mais également les interprètes, les autres compositeurs, les artistes d'autres disciplines, les organisateurs de manifestations, les décideurs politiques, etc. À ce titre, le compositeur possède une influence mentale importante, puisque c'est lui qui propose un projet (à son public, aux décideurs, etc.), qui réunit des idées et un savoir-faire. Mais le compositeur lui-même est bien entendu influencé par la société dans laquelle il vit. Maillon dans cette chaîne d'influences, il est peut-être une sorte de récepteur, de filtre (déformant ?) et d'amplificateur d'idées.

Tout ceci est d'ordre très général, l'engagement social « pratique », au quotidien, est différent. Le compositeur est souvent amené à conduire une action pédagogique, à organiser des concerts, à engager une médiation avec le public... ou plus prosaïquement à rencontrer des responsables politiques pour financer ces actions. Autant d'implication sociale dans la vie collective.

Quant à un engagement politique à travers une œuvre, je ne l'envisage pas de manière « frontale » et préfère garder implicite les valeurs que je peux porter. Un certain recul sur soi-même me semble nécessaire.

**A.M.F.** : Comment réagissez-vous face à la muzak qui envahit perpétuellement notre espace sonore contemporain ?

**G. T.** : La muzak, c'est l'idée du décor sonore, qui viendrait compléter le décor visuel. C'est à la fois important du point de vue global, puisqu'on baigne dans cette atmosphère sonore, mais paradoxalement négligeable du point de vue du détail, puisque ce décor n'est pas conçu pour être perçu avec attention.

Comme tout décor, il est cependant quelque chose de superficiel, et il me semble qu'il est possible de passer outre pour aller directement à ce qui est important. La seule critique que je pourrais formuler concernerait finalement l'emploi de muzak qui ne répondrait pas au cahier des charges d'un décor : niveau sonore trop élevé, musique trop « accrocheuse », etc.