

## Polyphonies

P.Szendy : « Musique et littérature », « musique et texte », ce sont de vastes thèmes que l'on a tenté d'aborder notamment en termes de codes, de mise en présence de deux codes, dont on pourrait étudier les « effets » réciproques, dans une sorte de métalangage qui serait le discours critique, par exemple musicologique. Il me semble que, en dernière analyse, ces catégories de « code » et de « métalangage » pourraient bien se fonder sur une opposition nature / culture ; or, votre livre *Musique, mythe, nature* est une tentative particulièrement féconde et originale pour déplacer cette opposition<sup>1</sup>. Ce qui m'a beaucoup frappé, dans le chapitre intitulé *Zoomusicologie*, c'est notamment quand vous parlez du phénomène de la « citation » chez certaines espèces d'oiseaux (il s'agit de la rousserolle verderolle *Acrocephalus palustris*) : vous dites que ce détournement de la fonction initiale, qui affecte certains cris d'espèces étrangères lorsqu'elles sont « citées » par la rousserolle, relève d'une « utilisation pour laquelle il [...] semble difficile de trouver une autre épithète que musicale <sup>2</sup> ». Il me semble qu'en appelant « citation » ce phénomène que l'on aurait pu qualifier aussi d'« imitation », vous opérez un déplacement qui n'est pas sans conséquences.

F-B.Mâche : Ce n'est pas moi qui l'opère, c'est l'oiseau ! Il utilise des signaux qui ont habituellement valeur d'avertissement dans une construction où ils perdent cette valeur. Il extrait en quelque sorte le phonétique, en éliminant le sémantique. Je ne veux pas faire de l'oiseau un musicien formaliste, mais il est certain qu'il y a détournement, en effet, d'un signal, au profit d'un signe que j'appellerai musical !

P.S. : Pour tenter de préciser ma question initiale, je dirai que ce problème de la « citation » et de l'« imitation » me semble être au croisement des rapports entre musique et texte, musique et langage. En effet, on a pu dire que la musique pouvait citer sans guillemets. Qu'elle pourrait donc ne pas remarquer ses « propres » citations, ou qu'elle les remarquerait précisément par le « détour », si l'on peut dire, du langage.

F-B.M. : « Citation » veut dire, en effet, que l'on se réfère à deux messages différents, et que l'on incorpore une partie d'un message dans l'autre. Mais les rapports entre musique et langage posent peut-être à l'origine un autre problème, plus fondamental : celui, précisément, d'une origine commune. Je crois que l'hypothèse la plus vraisemblable serait : la musique et le langage (ou plutôt la parole, à savoir le langage comme phénomène sonore) sont issus d'une origine commune, le langage étant une musique qui s'est spécialisée dans la communication. Ce qui voudrait dire qu'il s'agirait, avec le langage, d'une musique qui aurait partiellement renoncé à nombre de phénomènes, à commencer par la répétition ; le langage aurait donc acquis son pouvoir sémantique en se privant de l'aspect indéterminé, c'est-à-dire polysémique, qui subsiste en musique. Je procède, à l'évidence, par conjectures. Mais ce qui m'engage à penser ainsi, c'est que certaines formes existent toujours, dont l'appartenance n'est pas univoque. Ainsi, on a souvent considéré la poésie comme une forme intermédiaire entre

langage et musique ; et il a fallu attendre longtemps pour que la poésie se dégage véritablement de la musique : paroles et musique étant liées, la poésie ne pouvait être que chantée pendant des siècles.

J'ai d'ailleurs constaté cela à Java, lorsque j'ai voulu entendre ce qu'était un pantun (il s'agit d'une organisation très proche des formes musicales, par son taux de répétition). Le musicien que j'ai sollicité était plein de bonne volonté, mais il était confronté à un immense problème : jamais il n'avait essayé de parler un pantun. Il lui semblait très difficile de dissocier mentalement quelque chose où musique et texte sont si étroitement liés. Cette expérience m'a beaucoup fait réfléchir sur ce statut intermédiaire - intermédiaire au sens d'une survivance - d'une forme poétique où le langage ne s'était qu'incomplètement dégagé de la musique. Ce qui à la fois lui donne des pouvoirs particuliers tout en lui en enlevant d'autres, plus prosaïques. Peut-on, donc, considérer que le problème que vous soulevez (la citation) et celui sur lequel je mets l'accent (l'hypothèse d'une origine commune) ont quelque chose à voir ? Ou s'agit-il, au contraire, de deux points de vue complètement séparés sur la musique et le langage ? Il est possible que le problème de la citation ne s'adresse qu'à la partie sémantique du langage. Et qu'il y ait là plutôt un moment où la musique perd sa spécificité, pour aller du côté du langage. Je n'ai personnellement jamais été intéressé par la pratique de la citation, que je ressens comme un « ghetto culturel ». Mais le débat reste ouvert.

P.S. : Peut-être le problème de la citation, en musique, renvoie-t-il également à celui de la référence. Certains oiseaux dont vous parlez empruntent les éléments de leurs chants « au monde inanimé autant qu'aux êtres vivants : le bruit des feuilles et des cascades, les bruits du machinisme humain »<sup>3</sup>. Tout cela, dites-vous, les intéresse, ils le reproduisent. Et vous faites le parallèle entre cet « usage de modèles sonores » et votre propre pratique de compositeur. Comment opèrent donc, dans votre écriture, ces « références », qui semblent à la fois supposer une mise entre parenthèses de la fonction signalétique des modèles et une certaine permanence de leur référent, justement ?

F-B.M. : Un travail compositionnel de ce type suppose une distance prise, au moins intérieurement, entre les connotations habituelles du modèle et l'usage que l'on veut en faire. Que ce soient des sons mécaniques, des bruits naturels ou des sons du langage, il y a cette volonté de distance intérieure qui leur donne un autre sens - musical. Dans un tel cas, le rapport entre la musique et le langage n'est pas essentiellement différent de celui qui s'établit entre la musique et le bruit de l'eau, ou entre la musique et les rythmes diurnes... . Volontairement, on élimine du langage sa fonction usuelle de signal (« il y a un homme qui parle... ») ou de communication (le sens étant transmis quelle que soit la forme phonétique). C'est donc une sorte de déconditionnement, parfois difficile. Quant à savoir si les animaux qui intègrent dans leur discours un discours étranger procèdent de la même manière, je dois dire que je suis perplexe. Je ferais volontiers l'hypothèse suivante : ce sont les espèces dont le chant individuel est le plus élaboré qui sont également les plus « imitatrices » ; et j'aurais donc tendance à penser que cette prise en compte du biotope, du monde sonore environnant, ainsi que sa transformation en un discours aussi individualisé que possible, relève d'une démarche assez analogue à celle du compositeur occidental que je suis.

P.S. : Vous avez utilisé, dans certaines œuvres comme Canzone III ou Canzone IV<sup>4</sup>

des « modèles » qui étaient des textes littéraires, écrits (en l'occurrence un sonnet de Ronsard sur la mort de Marie ). Peut-on dire, dans ce cas, que ce texte fonctionne comme « référent » de la musique ?

F-B.M. : J'ai, à l'égard du modèle, une attitude plus « brutale ». Au delà du simple fait que j'aimais ce « modèle », je l'ai choisi parce qu'il offrait un taux de récurrence et de variation qui me semblait éminemment musical. Il aurait pu ne pas être en français, par exemple dans une langue que je ne comprenais pas ; il m'aurait peut-être intéressé de la même manière. Car il s'agissait d'une architecture, d'un objet complexe comportant des jeux de miroir, des répétitions, ainsi qu'un trait propre au langage : à savoir la répétition non seulement des sons mais aussi des idées. L'intérêt du modèle linguistique, c'est qu'entre certains mots - par exemple pluie et pleurs dans le texte de Ronsard -, il existe une ressemblance à la fois phonétique et sémantique. Or, la musique est essentiellement polyphonique, même s'il n'y a qu'une seule voix : elle véhicule toujours plusieurs niveaux d'organisation simultanés. Et c'est aussi ce qui m'intéresse dans le modèle linguistique : il s'agit d'une ligne - la parole est toujours une suite de syntagmes, de phonèmes - mais également, sur l'axe paradigmatique, d'une organisation verticale qui se superpose à la première et l'enrichit.

P.S. : Connaissez-vous cette « transcription » que Roland Barthes proposait dans *S/Z* : une véritable partition polyphonique, où les « sèmes » et les « codes culturels », notamment, viennent scander de leurs rythmes superposés les valeurs longues de l'« énigme » du récit de Balzac <sup>5</sup>.

F-B.M. : C'est une rêverie brillante, mais elle ne m'apporte pas grand-chose. Barthes a été un des grands responsables de la surestimation du signe par rapport au signifié. Que ce soit dans le langage ou dans la musique (avec la glorification de la partition dans les années 50 et 60), je crois que cette surestimation a conduit à un véritable naufrage. C'est pourquoi je considère qu'il est historiquement important de revenir à la fonction primitive de l'écriture : la fixation d'une idée antérieure. A partir du moment où l'on considère que la pensée est au bout du signe, il semble que l'on avoue une incapacité à élaborer une idée préalable. On sait depuis Saussure que le langage a d'abord été la parole, avant d'être un livre. C'est vraiment mettre la charrue avant les boeufs que de penser la complexité de la musique comme liée à celle du système d'écriture. Le démenti vient de partout : il y a dans le monde entier de grandes traditions, purement orales, qui ont atteint un niveau de sophistication ne devant rien à l'écriture. L'écriture a servi de stimulant, elle a suscité un certain nombre de pratiques difficiles au sein d'un système oral : notamment l'usage de la récurrence, ou celui de la symétrie, qui n'est pas inscrite dans la perception naturelle du temps. Mais de là à dire que toute pensée élaborée est une conséquence d'hypothèses d'écriture, je ne suis plus du tout d'accord. C'est une idée qui, aujourd'hui, est en train de disparaître assez vite. Je ne crois pas que la lettre, ou le signe musical, soit aujourd'hui un problème important. C'est une question d'intendance, pour ainsi dire d'arrière-boutique ; les compositeurs entre eux peuvent en parler, mais, lorsqu'ils s'adressent au vrai public, c'est presque un sujet inconvenant.

P.S. : Dans la mesure où, comme vous le disiez tout à l'heure, la poésie serait une forme où le langage n'est « qu'incomplètement dégagé de la musique », peut-on

parler d'un degré de polyphonie poétique, éventuellement supérieur à celui que l'on trouve dans la langue usuelle, dans celle qui ne ferait que véhiculer un sens communicable ?

F-B.M. : De polyphonie ou de polysémie, en effet : d'ouverture du sens, de prolongements multiples des résonances. C'est bien ce qui distingue, du reste, la poésie du Code civil.

P.S. : Puisque vous parlez du Code civil, je voulais vous poser une question peut-être étrange : que dit la législation sur la part respective du compositeur et de l'auteur - ou du « librettiste » - dans la propriété d'une oeuvre vocale ?

F-B.M. : La législation du droit d'auteur est parfaitement codifiée : lorsqu'il y a collaboration, les collaborateurs conviennent ensemble d'un pourcentage. Je ne crois pas qu'il y ait de norme ; tout au plus, peut-être, des minimums imposés. En revanche, il existe des situations complexes : lorsque l'on combine, par exemple, des textes classiques (libres de droits d'auteur) avec des textes récents. Le problème pourrait se poser également pour une de mes œuvres intitulée Korwar (1972, pour clavecin et bande). J'ai fait venir de Londres une jeune étudiante sud-africaine dont la langue était le xhosa. Elle m'a lu un certain nombre de poèmes, qui étaient des textes de nationalistes africains. J'ai choisi - sans chercher à savoir ce qu'elles signifiaient - des phrases qui m'intéressaient, et je lui ai demandé de les prononcer. A cette époque, en 1972, le xhosa n'était pas une langue de civilisation ; or, aujourd'hui, c'est un Xhosa qui est au pouvoir en Afrique du Sud. Rien n'interdit donc de penser que le xhosa deviendra une des langues officielles de ce pays (elle l'est peut-être déjà, et dans cinquante ans il pourrait y avoir des étudiants européens pour lesquels ce sera une langue de culture). À ce moment-là - j'allais dire que j'aurai bonne mine ! Car j'ai utilisé, sans aucun souci du sens, des structures phonétiques qui m'avaient retenu ; mais si, dans la salle, des auditeurs saisissaient des bribes de phrases, l'intérêt deviendrait tout à fait différent de celui que j'avais prévu. Il se passerait quelque chose d'analogue à Récitations d'Aperghis où certains membres de phrases restent reconnaissables, tout en étant visiblement déconnectés de tout message sémantique. Dans ce cas, donc, qui serait l'ayant-droit ? Est-ce le poète sud-africain à qui le matériau sémantique a été emprunté pour l'articulation des phrases ? Est-ce moi qui, sans m'occuper du sens, ai recomposé ces fragments selon des nécessités purement phonétiques ? Est-ce l'étudiante qui les a prononcés devant le micro ?

P.S. : Dans les textes que vous avez rédigés pour une exposition au Centre Georges Pompidou intitulée La voix, maintenant et ailleurs 6, vous parliez d'un « refus (temporaire ) du texte par les compositeurs des années 60 ».

F-B.M. : Tous les compositeurs, depuis le milieu du siècle, sont passés par une phase où ils ressentaient, par rapport à la sémantique du texte chanté, une sorte de paralysie. On en est sorti, surtout grâce au théâtre musical, qui ne s'est d'ailleurs jamais vraiment implanté socialement de manière très sûre. Il m'est arrivé de faire chanter des textes intelligibles, mais je suis alors très gêné par le conflit entre la temporalité propre du message sémantique parlé et la temporalité musicale. A l'époque classique, on s'en accommodait très bien ; on répétait les syllabes, les mots et même les phrases avec une grande liberté. De même, lorsque la chanson

populaire bute sur le nombre de syllabes, lorsque le compte n'est pas bon, elle en rajoute. Il me semble que l'on a perdu le secret de cette sorte de désinvolture vis-à-vis du texte.

P.S. : J'ai entendu parler d'une collaboration entre vous et Bernard Chartreux.

F-B.M. : Il s'agissait de Temboctou 7, qui sera repris à l'opéra de Massy en février prochain. C'est l'exemple même d'une collaboration difficile. Dans l'esprit de Bernard Chartreux, il était question non pas d'un livret d'opéra mais d'un texte, qui d'ailleurs a été publié séparément en tant que texte littéraire. Quant à moi, comme tout compositeur, je trouvais qu'il y avait dans ce texte - quelle que soit sa qualité - une quantité de choses qui ne servaient pas la musique. D'une manière générale, la différence entre un texte et un livret, c'est que le livret est beaucoup plus schématique, plus restreint : l'auteur doit s'astreindre à simplifier sa pensée et son expression. Sans être impossibles, les accommodements, dans notre cas, ont été particulièrement délicats : des sacrifices douloureux ont dû être faits de part et d'autre. Le texte existait avant que je commence à travailler ; il avait fait l'objet d'un choix, avec l'Atelier lyrique du Rhin, puis nous avons demandé des modifications, des simplifications ou des ajouts, pour les besoins du spectacle. Travailler sur un texte préexistant est peut-être en effet une difficulté supplémentaire. Car généralement le livret fonctionne très bien musicalement, mais au détriment de la qualité littéraire. On pourrait presque dire : moins il est littéraire, plus il est musical. Je ne connais pas d'opéra, même dans le grand répertoire, où le livret se suffirait à lui-même. Il y a finalement très peu d'oeuvres où j'ai utilisé des textes compréhensibles. Un des rares exemples serait *Nuit blanche*, en 1966, avec un texte d'Artaud qui était déclamé, selon des découpages précis, sur un fond sonore de bande magnétique : c'est donc, si l'on veut, la tradition du mélodrame. Ensuite, je n'ai plus rien fait dans ce genre jusqu'en 1988, avec *Cassiopée* : cette fois, j'ai dissocié le texte, chanté en grec ancien, et sa traduction, parlée par des récitants. C'est sans doute aussi une manière d'esquiver le problème, puisque l'on distingue les deux fonctions.

Dans le genre du théâtre musical, j'ai également écrit *Da capo*, en 1976 ; les textes étaient des épaves, des rebuts de l'écriture : des prospectus publicitaires - par exemple pour des objets en vente dans des sex shops -, des notices administratives expliquant aux préposés des postes comment ils devaient trier le courrier, des extraits de règlements militaires. Bref, la lie du langage. C'était également une manière d'avouer le conflit. La plupart des expériences que j'ai faites sont plutôt des tentatives de transmutation du langage en musique, en essayant de m'éloigner de l'hypothèse sémantique. D'où l'usage de langues imaginaires, de langues anciennes, de langues minoritaires. Ce qui m'intéresse de plus en plus dans une langue, ce n'est pas seulement qu'elle offre un modèle occasionnel, c'est qu'elle constitue elle-même, globalement, une musique potentielle : la cohérence sonore d'un système linguistique en fait une sorte de maquette musicale. Au delà de l'expression individuelle, de telle intonation particulière qui peut aussi me retenir, il y a le

système phonétique d'une langue, son rythme, sa structure intonative. En 1986, dans *Uncas*, j'ai utilisé des enregistrements de contes populaires dits par une vieille femme, qui exagérait les caractéristiques de la langue tchérémisse ; si bien que j'ai pu l'entendre plus facilement comme musique. Si j'avais à ma disposition des enregistrements de Bossuet prononçant une oraison funèbre, j'aurais probablement

une situation semblable pour ma propre langue : au XVII<sup>ème</sup> siècle, on connaissait cet usage emphatique de la langue, aussi bien dans la tragédie que dans les grands genres d'éloquence. Cet art de l'emphase - cette manière de mettre en valeur l'essentiel de la langue en exagérant les potentialités musicales - s'est probablement effondré avec le cinéma parlant et son pseudo-réalisme.

Rameau disait, dans son Code de musique pratique de 1760 : « Écoutez les gens qui chantent ce qu'ils crient dans les rues. Rien ne vous prouvera mieux les purs effets de la nature en pareil cas ». On dit que Debussy écoutait aussi beaucoup les crieurs des rues (Jean-Rémy Jullien a tenté récemment de vérifier l'intuition de Proust selon laquelle la prosodie de Pelléas était dérivée du langage des rues). C'est donc une vieille tradition que de transformer l'intonation parlée en intonation chantée (les exemples sont nombreux au XVI<sup>ème</sup> siècle, et Janáček ne faisait pas autre chose). C'est d'ailleurs ainsi que j'ai procédé, avec un appareillage moderne, pour Temboctou : j'ai articulé moi-même le texte, avec l'expression qui me semblait convenir, pour analyser ensuite ma voix, syllabe par syllabe, afin d'en dériver une version chantée.

P.S. : Gábor Schabert, dans un article que nous avons publié dans le n° 4 des Cahiers de l'Ircam soulignait le fait que « ces mélodies parlées ne correspondent pas aux hauteurs de la tonalité occidentale, aux hauteurs tempérées. L'intonation, disait-il, se joue sur un terrain où la distinction entre tonalité et microtonalité ou atonalité n'a pas de sens ».

F-B.M. : En effet, le langage parlé ne contient pas de syllabes stables du point de vue des hauteurs : toute syllabe comprend un glissando. Mais l'intonation peut être considérée aussi bien comme présence de la musique dans le langage que comme phénomène suprasegmental. C'est-à-dire comme présence de la polyphonie : entre l'organisation phonétique d'une part et l'intonation d'autre part, il existe un rapport complexe qui crée, comme je le disais tout à l'heure, une polyphonie au sein de toute parole linéaire.

P.S. : A propos d'intonation, j'ai relevé un passage dans votre livre où vous citez cet exemple de langage tambouriné chez les Duala, au Cameroun : vous dites qu'en général les langages tambourinés imitent l'intonation des mots dans les langues à tons, mais qu'il arrive aussi, en retour, que « le mot parlé imite le mot tambouriné ».

F-B.M. : C'est ce que l'on appelle un «surcodage». Dans une culture donnée, l'habitude de coder des expressions en sons, et surtout la nécessité de la redondance, des paraphrases visant à bien distinguer les homonymes, tout cela finit par influencer sur le langage, selon un jeu d'aller-retour.

Mais certains langages tambourinés, en Océanie notamment, ne sont pas fondés sur un modèle phonétique : il s'agirait plutôt de sortes de blasons sonores, purement conventionnels. De même, dans certains chants instrumentaux du Mexique révélés par Charles Boilès - chez les Tepehuas, par exemple -, les verbes sont exprimés par les rythmes, les substantifs par les intervalles mélodiques, etc. On quitte donc le modèle phonétique pour aller vers une certaine abstraction.

P.S. : On retrouverait, d'une certaine manière, ce très vieux problème que Platon a mis en scène dans le Cratyle.

F-B.M. : L'alternative que Platon a proposée est en effet la suivante : le langage est-il fondé en nature (phusei), ou est-il conventionnel (thesei) ? Et la première position a été depuis qualifiée de « cratylisme ». Mais je ne pense pas que Platon ait été vraiment sérieux dans ce dialogue ; avec le Cratyle, il s'est amusé à inaugurer une longue lignée de rêveries philosophiques sur la face cachée du langage - quoique l'onomatopée a pu jouer, il est vrai, un rôle plus important qu'aujourd'hui dans les formes primitives de langage. Par contre, ce qui est fondé en nature (Chomsky l'a dit et redit), ce sont les structures profondes du langage, non ses structures phonétiques. Et il serait intéressant de savoir si, de même, la grammaire musicale est universelle. C'est précisément l'objet du programme de recherche que je dirigerai à partir de cet automne à l'École des hautes études en sciences sociales.

P.S. : Athanasius Kircher, dans un chapitre de *Musurgia universalis* que nous traduisons ici en exerçue, parle de cette figure appelée antitheton : une figure que certains, après lui, ont considérée comme spécifiquement musicale, dans la mesure où elle superpose en un même temps deux sens opposés<sup>10</sup>. Ne retrouve-t-on pas ici ce que vous appeliez tout à l'heure « polyphonie » ? Ainsi, Reinhold Hammerstein écrit, à propos de l'usage de cette figure par Monteverdi dans le premier madrigal du Livre de 1587 : « Ici aussi deux soggetti contrastés sont formés sur les mots "vita" et "morte" [...]. Ce n'est pas l'un après l'autre, mais en même temps qu'ils sont chantés, c'est-à-dire qu'avec la polyphonie musicale naît une polyphonie langagière, sans du tout tenir compte du fait que l'on renvoie ainsi à l'un-dans-l'autre de la vie et de la mort (ganz abgesehen davon, daß dadurch semantisch auf das Ineinander von Leben und Tod verwiesen wird). C'est un moyen d'expression dont seule la musique est capable, tandis que la poésie ne peut réaliser quelque chose de semblable que dans la succession. » (« Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis », dans Claudio Monteverdi, Ludwig Finscher (ed.), Laaber, Laaber-Verlag, 1986, p.13 )

F-B.M. : Certainement. Dès l'instant où l'on articule quelque chose, il y a de la polyphonie. Ainsi, j'ai analysé certains chants pygmées, où le chanteur mêle des sons chantés avec ceux d'un petit sifflet qu'il tient dans la bouche. Il serait aisé de montrer que, dans nombre de ces mélodies, le chanteur superpose un cycle rythmique donné par les coups de sifflet à un autre, différent, donné par les notes chantées. Et il s'arrête lorsque les cycles coïncident. C'est un cas tout à fait spectaculaire de polyphonie monodique, si l'on peut dire. Il en allait de même avec les formes fixes du Moyen Âge. Le virelai, par exemple, est la superposition de deux valeurs de rimes et de deux valeurs métriques (des vers de trois et sept syllabes). Mais l'alternance des vers n'est pas la même que celle des rimes ; ainsi, dans le refrain, on peut avoir la structure suivante :

Mètres : 7 3 3 7 7 7

Rimes: a a a b b a

Et ici, l'ordre des rimes se trouve être la récurrence de celui des mètres (ou inversement)<sup>11</sup>. L'invention de ces formes fixes, à partir du XII<sup>ème</sup> siècle, est contemporaine de celle de la polyphonie. Il me semble qu'il existait, chez les poètes du Moyen Âge, une volonté d'explorer ce phénomène polyphonique dans le langage : même si le virelai n'était pas chanté, je pense qu'il y a là une sorte de

conscience musicale des potentialités du langage, qui par définition est linéaire. La polyphonie n'est donc pas nécessairement une superposition de mélodies qui seraient indépendantes : elle peut déjà être présente au sein d'une seule ligne, et un poème chanté par une voix a capella représente toujours une polyphonie virtuelle à plus de trois niveaux.

P.S. : Que pensez-vous de la poésie sonore ?

F-B.M. : Les expériences de Lemaître - un des «papes» du mouvement, il y a environ trente ans - ne me paraissent pas très convaincantes. J'ai souvent l'impression que la poésie sonore ne va pas jusqu'au bout : puisqu'elle a tourné le dos au sens, pourquoi ne pas aller vraiment jusqu'à la musique ? Pourquoi se contenter d'un matériau limité, d'un matériau parlé ? Certains, il est vrai, utilisent également le cri, comme Dufrene avec ses fameux « crirythmes ». Il s'agit parfois d'une vraie musique, malgré ses limites. J'ai surtout été fasciné par certaines réalisations de Dimitrios Stratos. En partant de ces jeux populaires où l'on doit articuler le plus vite possible sans bafouiller, il a réussi à atteindre une vitesse articulatoire saisissante. Il y avait chez lui une virtuosité de l'articulation rythmique et une technique de voix multiphonique que j'admire.

1. François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1983. 2ème édition, 1991.

2. *Ibid.*, p.74.

Entretien avec Peter Szendy, 1994 54

Entretien avec Peter Szendy, 1994 55

3. *Ibid.*, p.108

4. Les deux oeuvres datent de 1967 ; *Canzone III* est écrite pour sept cuivres, *Canzone IV* pour cinq voix mixtes a capella.

Entretien avec Peter Szendy, 1994 56

5. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 35 sq.

Entretien avec Peter Szendy, 1994 57

Entretien avec Peter Szendy, 1994 58

6. *La Voix maintenant et ailleurs*, BPI / Fondation Royaumont, Paris, 1985.

7. *Musique de François-Bernard Mâche*, texte de Bernard Chartreux d'après *Le Journal d'un voyageur de René Caillié* ; l'oeuvre a été créée à Colmar en juin 1982, et reprise au Festival d'Avignon en juillet 1982, dans une mise en scène de Pierre Barrat.

Entretien avec Peter Szendy, 1994 59

Entretien avec Peter Szendy, 1994 60

8. Gabor Schabert, « Le chant de la parole », dans *Utopies, Les cahiers de l'Ircam* n°4, 1993, p.149.

9. *Musique, mythe, nature*, p.38.

Entretien avec Peter Szendy, 1994 61

10 Entretien avec Peter Szendy, 1994 62

Entretien avec Peter Szendy, 1994 63

11. Voir également *Musique, mythe, nature*, p.42.

Propos recueillis le 2 août 1994

*Musique : texte, Les cahiers de l'Ircam* n° 6, 1994, p.83-94