

## LES MODÈLES CULTURELS ET HISTORIQUES DANS L'ŒUVRE POUR PIANO DE F.-B. MÂCHE

La musique de François-Bernard Mâche (que j'ai découverte pendant mes études en Californie par le biais d'un enregistrement d'Elisabeth Chojnacka et grâce à un article de Marta Grabócz) m'a profondément marqué par l'élégance et la simplicité de son objectif déclaré: *ranimer les controverses*. Ce geste essentiel m'a servi de fil conducteur dans ma tentative pour sortir des consensus mous qui se sont formés autour de la musique contemporaine, surtout dans le milieu universitaire. Pour emprunter le titre ironique d'une de ses œuvres récentes en référence à Monteverdi, je dirais que F.-B. Mâche propose *una terza prattica* dont les règles reposent sur des concepts abandonnés et par la *prima* et par la *seconda*. Une telle pratique impose une critique active des présupposés à l'œuvre derrière les modes d'expression qu'on convient d'appeler classiques et modernes. Son investigation passionnée du monde sonore ne repose résolument pas sur des critères historiques, mais sa démarche semble prolonger et compléter une tradition de critique basée sur l'historicisme.

Comme de nombreux musiciens ayant rencontré l'œuvre de François-Bernard Mâche, je me suis d'abord intéressé au versant « naturaliste » de son expression. Ses compositions mixtes des années 1970 (*Korwar*, *Naluan*, *Kassandra*, *Amorgos*, etc.) proposent une alliance étroite entre le geste culturel du musicien et le son brut existant dans la nature. J'ai étudié cette alliance fort polémique sous l'optique de la *mimesis*<sup>1</sup> aussi bien qu'à travers les méthodes d'analyse proposées par l'anthropologie structurale<sup>2</sup>. Mais en tant que pianiste qui souhaitait interpréter ses compositions, je me suis trouvé face à un corpus qui semblait rompre avec ses méthodes naturalistes et proposer bien plutôt un usage de modèles culturels, certains même empruntés à la pratique de l'Europe occidentale - quoi de plus *exotique* dans le contexte de la connaissance que j'avais de sa musique! En outre, même l'unification d'un *œuvre* pour piano me semblait fort artificielle. Le piano suscite souvent d'irréductibles conflits chez les compositeurs qui choisissent de composer avec des sons et non avec des *notes*. F.-B. Mâche ne se réclame d'aucune philosophie pianistique en particulier et récuse le courant historique qui privilégie cet instrument. Où donc situer cette douzaine d'œuvres dans son catalogue actuel qui met en avant le clavier à marteaux?

<sup>1</sup> INFANTI, Andrew, *Mimetic Strategies in Three Works by François-Bernard Mâche*, Thèse de Doctorat, University of California, San Diego, mai 2004.

<sup>2</sup> INFANTI, Andrew, « Without Fooling the Bird: Structural Anthropology and the Naturalist Music of F.-B. Mâche », *Perspectives of New Music* (University of Washington), 42, n° 1, Winter 2004, p. 4- 30.

Heureusement pour nous autres pianistes, F.-B. Mâche n'a pas définitivement pris ses distances avec l'instrument « bourgeois » qu'est le piano, comme l'a fait Edgard Varèse. Pourtant, entre son opus 1 en 1956 (un *Duo* pour violon et piano) et l'opus 26 *Temes Nevinbür* (qui reprend une formation de Bartók) en 1973, l'instrument ne trouve guère de place en dehors de grands ensembles. Le piano figure donc dans quinze œuvres pour six à cent dix exécutants (cf. Tableau 1), et seules douze œuvres pourraient être qualifiées de « pianistiques », tant la sonorité et la technique de l'instrument y sont mises en avant (cf. tableau 2). En ce qui concerne cette dernière catégorie (concertos, solos et œuvres pour moins de cinq exécutants), les pianistes orgueilleux se targuant d'un immense répertoire devront toutefois admettre que c'est plutôt le clavier en général qui séduit F.-B. Mâche. En parcourant les statistiques de durée totale du catalogue actuel, on trouve l'échantillonneur en tête (cinq œuvres dont un concerto, 105 minutes

de musique), le piano en deuxième place (douze œuvres, 100 minutes de musique) ensuite le clavecin (huit œuvres dont un concerto, 85 minutes de musique), et finalement l'orgue (deux œuvres, 17 minutes de musique).

### **Le cycle pianistique**

Au cœur de la constellation éparse dont on vient de faire l'inventaire hâtif, se dessine un «cycle pianistique» de sept compositions: un arrangement à géométrie variable qu'on peut recomposer librement selon le thème, la durée et le caractère choisis. Le noyau du cycle est formé par les trois compositions évoquant les fleuves de l'enfer dans la mythologie grecque - *Styx*, *Lèthè* et *Achéron*. Mais on pourrait également y joindre le thème de la nuit en réunissant, par exemple *Nocturne* et *Mesarthim*. On peut encore évoquer les « phénomènes naturels observés par les savants arabes », illustrés par le duo *Areg* (pluriel de dunes) et *Mesarthim* (même nom en hébreu et arabe), et ainsi de suite.

Les « centres de gravité » tonals de chaque morceau se prêtent également à une présentation intégrale, disposée comme un «cycle» de lieder d'autrefois. Ainsi, la montée *si-fa* dièse dans *Areg* prépare le ton central de *Mesarthim* (*fa* dièse), dont les douces pulsations se prolongent dans les neuvièmes superposées de *Lèthè*. L'insistance sur le *la* dans *Styx* trouve une continuation dans *Nocturne* qui finalement privilégie la note *ré*. C'est ensuite par la note *ré* que débute *Medusa* dont le parcours violent et erratique prépare le monde de murmure et de bruits élaboré dans *Achéron*. D'autres dispositions encore sont possibles, tels des cycles « croissants » ou « décroissants » en nombres d'exécutants (cf. tableau 3).

### **Les modèles naturels et culturels**

Les modèles naturels choisis et développés par F.-B. Mâche au sein du versant « naturaliste » de son œuvre surprennent par leur position supposée hors du champ musical. Le cri d'un porc sauvage, pour ne prendre qu'un exemple frappant, n'incite pas d'emblée à une élaboration esthétique et ne saurait se réclamer d'une lignée historique qui en justifierait une application particulière.

F.-B. Mâche se réfère à deux modèles proprement culturels dans son œuvre présente: les langues humaines et le mythe. De tels «génotypes», selon l'expression qu'il emploie, restent entièrement extérieurs à toute réalisation privilégiée en musique et la multiplicité de schémas qu'ils peuvent engendrer n'est nullement limitée. Mais, en composant pour le piano, le musicien se trouve parfois obligé de prendre en compte les traditions et même les particularités symboliques qui se sont formées autour de l'instrument. « Le transfert vers une exploitation symbolique »<sup>3</sup> dans l'usage d'un modèle, ce dont parle F.-B. Mâche dans son livre *Musique au singulier*, s'avère donc entravé dans le domaine pianistique par une légion de modèles «phénotypiques» sous-jacents et inavoués. Ceux-ci, qu'on pourrait congédier comme de simples présupposés historiques d'un instrument lourd de traditions, reçoivent une attention critique aiguë de la part de F.-B. Mâche dans sa production pianistique. Il extrait et met en évidence certains présupposés en les transformant en de véritables contre-modèles externes. En examinant la façon dont F.-B. Mâche répond à certains modèles culturels sous-jacents dans son œuvre pianistique, je vais chercher à dégager succinctement une position historique à travers cette collection de compositions pour un instrument dont l'historicité semble incontournable.

## **1 - LA SUBJECTIVITÉ HISTORIQUE**

Afin de comprendre la spécificité de cet instrument, on doit résumer sa position emblématique dans un discours historiciste hégémonique qui, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, met en opposition subjectivité et convention, individu et société. Au sein de cette « exploitation

symbolique », la tendance est d'ériger le piano en métaphore de la subjectivité autonome (en raison de sa capacité d'assumer par lui seul la totalité d'un discours musical occidental, sans «accompagnement»). Pour aller plus loin dans cette détermination esthétique, comme l'a fait Adorno, le piano et son répertoire devraient être artificiellement soumis (par fidélité métaphorique) aux crises qu'a connues l'être humain au cours des changements historiques et sociaux.

La réponse proposée par F.-B. Mâche à cette surdétermination de l'instrument consiste à lui offrir une position symétriquement opposée à celle de la subjectivité autonome. Il prend le présupposé comme contre-modèle. Son catalogue étonne par l'absence de composition originale exclusivement destinée au piano *solo*<sup>4</sup>. Son geste se résume, pour ainsi dire, à resocialiser le piano. En s'appuyant sur des formations rares dans l'histoire (2 pianos, huit mains; piano et sons de synthèse, piano et percussion, etc.), F.-B. Mâche écarte d'emblée cet isolement métaphysique qui hante l'instrument depuis les romantiques jusqu'à nos jours. Chez lui, le piano s'épanouit face à son Autre.

*Nocturne*, œuvre pour un seul pianiste, se déroule dans l'ombre de son *Doppelgänger* - une bande sonore composée de sons de synthèse qui fusionnent avec le timbre de l'instrument. Et même dans le cas où cette bande facultative serait absente dans une exécution de *Nocturne*, le pianiste se sera déjà servi de cette bande comme

<sup>3</sup> François-Bernard MACHE, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 129-133.

<sup>4</sup> L'œuvre récente, *Medusa*, une toccata virtuose pour piano *solo*, a vu le jour comme libre transcription d'une œuvre pour guitare *Ugarit*, et donc se voit doublée par l'ombre d'une forme antérieure.

guide sonore afin de résoudre les complexités rythmiques redoutables de la partition (certaines de ces complexités paraissent même insolubles sans l'aide du modèle sonore proposé par les sons enregistrés). L'instrumentiste demeure donc accompagné, même si se trouve dissimulée l'intériorisation d'un chemin sonore concret proposé par le modèle enregistré extérieur. Le schéma qui en résulte récuse l'autonomie de l'exécutant érigée en principe au sein du répertoire pianistique. Dans *Nocturne*, la nécessité d'un guide (jumelée au choix de rendre ce guide audible ou non) révèle et critique le principe d'apprentissage fondé sur l'idée de la *mimesis*, un principe qui s'avère universel dans le règne animal, dépassant le domaine de la transmission du savoir humain. L'extériorisation que subit la subjectivité autonome dans *Nocturne* élève ce présupposé pianistique au statut de véritable contre-modèle critique.

Le geste de resocialisation du piano s'accompagne de la création de textures et de formes qui relèvent d'une esthétique de la multiplicité<sup>5</sup>. L'œuvre intitulée *Areg*, pour piano à quatre mains, en offre un parfait exemple. En concevant des cellules mélodiorythmiques répétitives indépendantes pour chacun des deux exécutants sans chercher à les synchroniser, le compositeur profite de la liberté de plusieurs sujets au piano pour créer une texture à la fois ordonnée (les notes sont précises, la direction générale inexorable) et imprévisible (l'ordre des notes reste libre, l'alignement rythmique est évité, le nombre de répétitions de chaque figure n'est pas fixe). Le résultat sonore évoque la poésie du désert, avec la finesse presque immatérielle du sable, contribuant ainsi à la formation de dunes monolithiques. Dans cette image sonore, le rapport métaphorique du piano comme subjectivité autonome se trouve analogiquement transporté dans la nature: ce que l'individu est à la société, le sable l'est aux dunes.

Un pareil effet de masse se trouve encore accentué dans l'œuvre *Lèthè* pour deux pianos, huit mains. Ce véritable quatuor évoque une sorte de «rituel d'oubli» et propose, à travers plusieurs schémas pianistiques, une alternative au modèle de la subjectivité

historique. Une image sonore terrifiante, celle d'un fleuve en crue, est produite par la large étendue de mouvements indépendants effectués par les quatre exécutants, chacun entrant à son tour, s'engageant dans un *accelerando* collectif terrible, jusqu'au moment où il va individuellement poursuivre ce regain de vitesse<sup>6</sup>. La vérité de la situation se trouve pourtant dans la *coda* de la pièce où la subjectivité individuelle est exposée en train de s'oublier - à travers une mélodie qui se désagrège toute seule<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Je dois mentionner ici l'excellent article sur le « cycle pianistique » par Geneviève Mathon dans les *Cahiers du CIREM(Rouen)*, n°22-23, 1991-92, p. 65-72.

<sup>6</sup> Lèthè, Paris, Durand, 1985, p. 9-11.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 13.

## 2 - FORMES CLASSIQUES ET DISCOURS MUSICAL

L'autonomie du musicien face à un discours musical est fortement mise en question par l'œuvre de F.-B. Mâche, qui lui-même se soumet à des modèles extérieurs dans sa démarche créatrice. Cette autonomie restant un pilier de la pensée pianistique historique, on peut compter sur une attitude critique de la part du compositeur dans son œuvre pour l'instrument. La composition *Sopiana*, duo pour flûte et piano (avec sons enregistrés), s'attache au domaine pianistique par sa grande virtuosité de jeu et par la ressemblance provocatrice de sa structure formelle avec les formes classiques de la sonate et du rondo. Si F.-B. Mâche s'oriente ainsi vers un modèle culturel répertorié en Occident, il reste soucieux d'articuler le discours au moyen d'une source naturelle, en l'occurrence un trio d'oiseaux enregistrés. Un rapprochement avec la forme sonate/rondo dans *Sopiana* pourrait se justifier moyennant une analyse qui ne distinguerait pas deux « thèmes » définis de façon tonale (cf. tableau 4). Certes, un tel rapprochement paraît étranger à l'intention du compositeur. Pourtant, cette interprétation hétérodoxe a la vertu d'illustrer le lent processus d'une abstraction graduelle qui va de l'imitation des oiseaux, conçue comme « origine » de la musique<sup>8</sup> jusqu'aux formes vénérées en Occident comme des sommets de la pensée abstraite, telles que la sonate. En insérant un modèle archétypal *tel quel* dans le moule qu'il est censé produire au cours des siècles, F.-B. Mâche met en valeur la pratique à l'œuvre dans ce processus d'abstraction: à savoir la pratique de la *mimesis*. C'est seulement notre sentiment d'être arrivé au sommet d'un tel processus qui nous permet de savourer notre prétendue autonomie comme ultime étape de ce progrès.

Dans *Sopiana*, les interprètes jouent selon les termes d'une poétique formelle antique (celle, aristotélicienne, qui fait la distinction entre l'imitation par l'action et l'imitation narrative), mais ils suivent toujours un discours formel qui renvoie aux animaux modèles. En imitant le déroulement du chant des oiseaux, les musiciens s'engagent dans une *mimesis* dramatique directe; ils arrivent ainsi à esquisser la forme sonate que les modèles arrangés par F.-B. Mâche ont déjà tracée en pointillé. Des interludes « instrumentaux », sans bande sonore, s'inspirent des rythmes et timbres de modèles batraciens, modèles expressément absents du champ sonore. La forme virtuelle du rondo qui, par le biais de ces interludes batraciens, s'intercale entre les épisodes d'une « sonate des oiseaux » demande ainsi aux exécutants un mode de narration indirecte qui mette en sourdine l'action mimétique". Dans *Sopiana*, on trouve un piano jouant le rôle de surligneur sonore, rehaussant les traits déjà apparents (symétries, développements, etc.) dans un discours naturel. Au lieu de traduire fidèlement dans le rapport matériau/forme les fluctuations historiques d'une subjectivité humaine, comme dans le modèle d'Adorno, l'œuvre de F.-B. Mâche exige des fluctuations subjectives de la part des exécutants en fonction d'un rapport matériau/forme extérieur à l'histoire.

## 3 - L'INSTRUMENT PHYSIQUE

Le concept de modèle, crucial dans la démarche esthétique de F.-B. Mâche, impose

un point de départ concret pour le compositeur, qui ne travaille jamais *ex nihilo*, mais plutôt en observant une forme, une expression déjà existante. F.-B. Mâche partage son attention entre des formes naturelles et culturelles pour brouiller la distinction entre les deux. Dans l'œuvre *Styx*, par exemple, il compose à partir d'une donnée à la fois naturelle (une réalité physique) et culturellement chargée de signification. Chacune des six sections de *Styx* découle d'un unique modèle sonore: la note *la* dans le registre

<sup>8</sup> Cf. LUCRÈCE, *De Rerum Natura*, V, vers 1379-1381.

<sup>9</sup> Une œuvre antérieure à *Sopiana, Naluan* (1974), utilise le même matériau enregistré mais déploie un traitement instrumental bien plus « rituel » que dans la composition discursive de *Sopiana*

extrêmement grave du clavier, son appartenant uniquement et concrètement au piano. Cette note démontre le caractère radicalement inharmonique d'un instrument autour duquel s'est développé le système harmonique moderne, avec son tempérament égal et ses équivalences enharmoniques fixes. Jouée fortissimo au piano, la note *la* grave fait vibrer une corde filée de cuivre et ainsi accentue des partiels fort éloignés de la série harmonique, donnant l'impression d'un instrument entièrement dénaturé", F.-B. Mâche joue avec la composition spectrale inhabituelle de ce son en transcrivant de plusieurs manières son développement dans le temps. L'inharmonie croissante du son due à sa décomposition est suggérée par un éventail d'accords à la lettre B de la partition. A la lettre C, le compositeur invente un son « sphérique » dont le fondamental semble glisser tout en laissant la structure harmonique intacte. A la lettre E est proposée une descente imperceptible qui transforme la note *la* en *cluster* mobile, comme du magma volcanique. A la lettre F, deux pianistes martèlent une mélodie modale dans l'espace d'une quinte (*la-mi*) dans l'extrême grave pour, ensuite, laisser apparaître de sinistres résonances que produisent des touches enfoncées silencieusement. Quand la structure spectrale d'origine revient à la fin, brouillée par un *si* bémol et un *mi* bémol étrangers, les partiels « harmoniques » semblent avoir changé d'univers. Un effet encore plus frappant se trouve à la lettre C: le compositeur évoque le battement de partiels dissonants en employant des accords *staccato* pour chaque exécutant dans un tempo différent.

Dans *Styx*, le vaste champ ouvert par le modèle culturel qui engendre le discours (génotype) - celui du mythe - n'interdit en rien au compositeur d'effectuer au passage une critique historique d'un modèle dérivé (phénotype) : l'harmonie pianistique. Les mises en scène d'une réalité sonore en conflit avec l'histoire culturelle d'un instrument y montrent une fois de plus les modalités d'un parcours critique dans l'œuvre pianistique. *Styx* se replonge dans la naturalité d'un son en conflit avec les normes culturelles du système harmonique qui l'ont déterminé en tant que « note ». L'analyse structurale de certains mythes débouche sur la conclusion que le mythe - ni naturel ni culturel - serait une tentative pour comprendre le passage de la nature à la culture. De ce point de vue, le geste musical de F.-B. Mâche fait apparaître une sorte de troisième objet par lequel *Styx* s'apparente à un mythe.

## **Conclusion - Hypothèse de position historique dans l'œuvre pianistique**

Bien que la musique pianistique de F.-B. Mâche propose une utilisation moins radicale du modèle que ses œuvres dites « naturalistes », ce corpus profite du rapport d'extériorité d'une manière originale. Chaque œuvre pour piano(s) s'oppose de façon concrète à une exploitation symbolique historiquement rigide afin d'en dégager un contre-modèle plus productif, plus fécond. Ce faisant, F.-B. Mâche propose une critique

historique d'un instrument entravé par des traditions qui ne sauraient se prétendre

universelles.

Ayant examiné quelques exemples de contre-modèle et de leur application dans l'œuvre pianistique, on aperçoit combien celle-ci est fidèle aux principales méthodes illustrées ailleurs dans le catalogue de F.-B. Mâche, bien que l'expression naturaliste n'y soit pas majoritaire. La spécificité du piano comme instrument historique tourne autour de plusieurs constructions symboliques (et physiques) que le compositeur n'a pas choisi d'ignorer, mais qu'il a traitées obliquement comme contre-modèles. Par l'adéquation factice du piano avec la subjectivité autonome, son rapport privilégié avec les formes historiques en Occident et son tempérament physique à la fois imparfait et fondateur, les contradictions au sein de l'expression pianistique trouvent un écho dans l'œuvre de F.-B. Mâche.

<sup>10</sup> On se rappelle le rôle prophétique de F.-B. Mâche dans l'apparition de la musique dite « spectrale » au début des années 1970. Son œuvre *Le son d'une voix* (1964) procède à une transcription rigoureuse de données vocales analysées par spectrographe. En 1982, le compositeur Tristan Murail se penche sur la richesse spectrale du registre grave pianistique dans son œuvre *Désintégrations*.

A travers l'œuvre pour piano, on entrevoit en filigrane un projet commun entre une esthétique historico-matérialiste et celle de F.-B. Mâche, le projet de rendre sensible des forces historiques dans l'acte de composer et l'acte d'écouter. Les deux esthétiques exposent un projet profondément démystificateur: l'approche historiciste met en doute l'universalité d'une expression particulière et socialement conditionnée; l'approche de F.-B. Mâche s'interroge sur l'acte créateur dans sa dimension universelle en rompant avec la mystification d'un *Fiat Lux!*

Ce que F.-B. Mâche semble récuser dans l'approche historiciste, c'est l'existence d'une finalité musicale dans l'histoire, que ce soit dans une origine supputée (première appançon d'une forme ou d'une expression) ou dans l'idée d'une réalisation ultime et définitive qui serait encore à venir. Pour expliquer sa position, il a sorti de l'oubli la vocation socratique de la *maïeutique*<sup>11</sup>. Son regard créateur porte sur la naissance d'expressions musicales (accouchées par un *artist formerly known as composer*) dans diverses conditions naturelles et culturelles. « Situer » le piano, donc, dans son œuvre reste une question ouverte, en espérant pour cet instrument de nombreux nouveau-nés accouchés de sa main.

<sup>11</sup> François-Bernard MACHE, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Editions Kimé, 1998, p. 192.

Titre

*Volumes*

*La peau du silence 1*

*Le son d'une voix*

*La peau du silence II*

*La peau du silence III*

*Rambaramb*

*Naluan*

*Lejunc à trois glumes*

*Kassandra*

*Amorgos*

*Andromède*

*Le printemps du*

*serpent*

*L'automne du serpent*

*Heol Da!!*

*Chjkop*

Tableau 1

## L'œuvre «pianistique»

**Titre**

*Duo*

*Temes Nevinbür*

*Areg*

*Sopiana*

*Nocturne*

*Autonomie*

*Styx*

*Lèthè*

*Mesarthim*

*Brûlis*

*Achéron*

*Medusa*

Tableau 2

**Le « Cycle pianistique » : dispositions symboliques et tonales**

Œuvre	
<i>A reg</i>	
<i>Mesarthim</i>	
<i>Lèthè</i>	
<i>Styx</i>	
<i>Nocturne</i>	
<i>Medusa</i>	

<i>Achéron</i>	

Tableau 3