

**Bruno Serrou :** L'œuvre suivante que vous avez sélectionnée, a été composée en février 1962 et créée en 1968. Il s'agit de *La Peau du silence*. Quelle est la signification de ce titre ?

**François-Bernard Mâche :** Il est beau, n'est-ce pas ? Il n'est pas de moi, mais il procède d'une expression extraordinaire qui figure dans un poème de Seféris que j'aime particulièrement, et auquel je me réfère encore aujourd'hui, *La Citerne*. Il s'y trouve un passage qui dit : « Que s'attendrisse soudain sous notre toucher la peau du silence qui nous étrangle. » Ces mots me sont apparus comme une évocation poétique du pouvoir de la musique : caresser la peau du silence...

**Bruno Serrou :** Quelle est la problématique de cette œuvre ?

**François-Bernard Mâche :** Il en y a plusieurs. La première, le pouvoir du langage comme modèle, se manifeste au centre de l'œuvre. Le mouvement médian, le plus développé, porte le titre *Poème*, inspiré en fait de *Sterna* de Seféris, poème qui est articulé par les instruments. La deuxième s'attache à l'intégration de modèles naturels. Le mouvement introductif incorpore des enregistrements réalisés sur les bords de l'océan Pacifique, en Californie, par des preneurs de son qui cherchaient à témoigner de la forme primitive de la stéréo. Dans les années 1950, a été expérimentée une stéréo « duale », réalisée avec des lecteurs à deux aiguilles tournant en parallèle sur un disque à deux zones. Sur l'une, une des aiguilles lisait la piste gauche, sur l'autre, elle lisait la piste droite. Et pour montrer le pouvoir de cette stéréo, des enregistrements de toutes sortes de bruits naturels avaient été réalisés à seule fin de démonstrations techniques. J'avais été frappé par la beauté de cette démonstration. Il se passait en somme pour le son un peu la même chose que pour l'image avec le microscope. Le microscope électronique permet des explorations d'une beauté stupéfiante, alors que seuls les scientifiques en ont l'usage, puisque la finalité de l'outil est l'approfondissement de la connaissance des structures les plus fines de la matière. La stéréo duale me faisait accéder à une beauté naturelle aussi inattendue. J'ai notamment découvert un enregistrement de vagues du Pacifique si beau que je décidais de l'adopter en l'état. Mais il était trop long, avec ses huit à dix minutes, pour un premier mouvement. J'ai donc procédé à une réduction relative, en extrapolant des durées homothétiques par rapport à l'original, divisant le tout par deux et demi, pour obtenir la mesure à ma convenance. C'est ainsi que l'on entend des bruits de vagues, des cris de mouettes, une bouée sonore agitée par les vagues. Ces éléments m'ont suggéré pour l'orchestre une écriture spécifique. Les vagues étant régulières tout en étant différentes, j'ai conçu un ostinato varié. Ce mouvement est la seule partition que j'aie jamais présentée à Pierre Boulez. Après avoir pris rendez-vous avec lui, qui m'a reçu aimablement, je lui ai montré le début de *La Peau du silence* et, à la première page, il m'a dit : « Oh, il y a un ostinato ! », avec le regard choqué de quelqu'un qui vient de trouver une limace dans la salade. C'était pour lui la chose à éviter dans une œuvre, en cette époque où le sérialisme ambitionnait de ne rien répéter et d'éviter toute ressemblance. Je lui ai répondu : « Oui, en effet, il y a bien un ostinato... mais un ostinato varié », et il a écarté la variation, d'un geste, « Oui, varié, mais c'est un ostinato ». Et il m'a invité à suivre ses cours à Bâle. Je n'en avais ni la possibilité ni vraiment l'envie, et il m'a quitté sur cette phrase à laquelle je n'ai pas immédiatement su réagir : « Moi, ce qui m'intéresse dans un diamant, ce n'est pas qu'il soit brillant, c'est qu'il coupe. » Phrase très boulezienne ; une jolie phrase. Là, l'esprit d'escalier m'a frappé, car, a posteriori, je me suis dit que j'aurais dû lui répondre : « un diamant industriel suffit dans ce cas »... Mais je ne le lui ai pas dit.

**Bruno Serrou :** Outre le langage comme modèle, vous exploitez les sons de la même perspective...

**François-Bernard Mâche** : Il y a en effet dans cette œuvre le langage et les sons naturels, ceux de la mer et ceux des animaux nocturnes. L'œuvre compte deux parties, sa structure est en arche, assez symétrique, et les deux fois deux mouvements entourant le noyau central intègrent à l'écriture orchestrale certains procédés de manipulation de la musique électroacoustique. De façon significative, l'un s'intitule *Manipulations*, et l'autre *Montage*. Le second juxtapose des objets sonores à la façon de collants dans un montage sur bande magnétique. Ce qui d'ailleurs préexistait à la musique électroacoustique, puisque c'est, au fond, ce que fait Debussy, qui juxtapose de courts motifs, qu'il répète généralement deux fois, avant de passer au suivant. C'est déjà du montage pur, et le contraire du développement thématique brahmsien.

**Bruno Serrou** : Les phrases de Debussy sont en effet très courtes, contrairement à celles de Brahms, par exemple...

**François-Bernard Mâche** : Elles sont plus courtes, oui... mais il les répète deux fois. C'est une autre utilisation du temps, qui est très étrange. Pourquoi répète-t-il deux fois ?... La question a été bien étudiée par Nicolas Ruwet. Cette musique bégaie, d'une certaine façon, mais ce bégaiement est toujours expressif, et ne donne pas l'impression de ressasser. C'est très intéressant. Ruwet a montré que le procédé a plusieurs fonctions différentes.

**Bruno Serrou** : Ainsi, Debussy donne-t-il le temps de repérer ses micro-cellules, tandis que Webern ne répète jamais.

**François-Bernard Mâche** : C'est probablement parce que la nouveauté de l'écriture nécessitait une répétition pour être mieux saisie.

**Bruno Serrou** : Alors que Webern ne laisse pas le temps de le faire, à moins de réécouter l'œuvre entière.

**François-Bernard Mâche** : Oui.

*François-Bernard Mâche, De la musique, des langues et des oiseaux, Michel de Maule –INA 2007, p.229-232*