

\* Korwar est un mot appartenant aux peuples de la Nouvelle Guinée « pour qui le crâne, réservoir de force spirituelle, fait l'objet d'une conservation attentive, dans une sorte de meuble de bois où, surmodelé et repeint, il est inséré. C'est donc à la fois une sculpture si on considère l'argile, les couleurs qui le recouvrent et le cadre de bois où il repose; mais c'est aussi un objet éminemment naturel et brut, visible sous l'enduit esthétique. ( . . )

De façon un peu analogue ici, la bande magnétique de sons bruts reçoit un plaquage instrumental. L'extrême réalisme, (nous dira le compositeur, lors de notre entretien (juin 1998)), se rapproche parfois du [antastique et il s'agit d'abolir la frontière entre le son brut et le son musical. »

En Occident, *Korwar* équivaut aux reliquaires moyenâgeux (boîte, coffret ou objet contenant des reliques: reste du corps des saints, objets lui appartenant). Il existe des centaines de reliquaires en France.

*Korwar* compte parmi les plus marquants ouvrages de François-Bernard Mâche. Il renferme un subtil mélange de sons, en majorité naturels. Avec ingéniosité et originalité, le compositeur les ordonne, les confectionne et les juxtapose à une variété de musiques instrumentales.

Le naturalisme sonore de cette pièce n'est pas une forteresse de plus qui viendrait consolider une certaine oasis esthétique de notre créateur, entendons, la musique naturaliste. Il s'agit plutôt et surtout d'une façon de suggérer aux auditeurs le partage de la poétique musicale *réaliste* que laissent vibrer les animaux d'une part, les éléments même de la nature d'autre part.

On notera qu'au delà de toute considération esthétique, un tel traitement de la matière musicale demeure, pour le compositeur, « un geste politique » : par ce geste, il tourne notamment le dos à l'*humanisme* musical pur.

Il allie ainsi la nature et la culture pour aboutir à une *contre-culture*, par laquelle il vise à créer une œuvre révélatrice de la musique renfermée dans l'environnement naturel.

A travers cette réalisation, mais aussi à travers toute sa création, l'auteur du *Korwar* invite également ses contemporains occidentaux surtout à une expérience de vie musicale liée à la réalité de la nature. Il s'agit de parvenir à percevoir les sonorités crues de la nature comme une musique.

Par ailleurs, ce musicien reste convaincu de la force de ramification, dans l'univers, de l'écho émis par cette réalité naturelle, écho qui sert de trait d'union aux différents composants du cosmos que sont en particulier l'homme, l'animal et les quatre éléments (air, terre, feu et eau). Aussi s'efforce-t-il de rendre, grâce au réel du chant de la nature, une matière sonore pratiquement affranchie de la mise en forme abstraite que permet l'écriture musicale par des signaux et des codes conventionnels.

Ainsi son « art des sons », humain, devient le prolongement ou le développement de la voix animale et de l'écho de la nature inanimée ou non.

Dans le cas de *Korwar*, le compositeur pratique cette sorte de *xénophonie* ou *xénoplastique sonore*, en associant à la musique écrite du clavecin le langage humain et animal. Pour ce faire, il choisit comme modèles la langue *xhosa* de l'Afrique australe et le chant du shama (oiseau malaisien de la famille des merles, *merula*). Ce sont là des archétypes qui, ici, sont remodelés instrumentalement au clavecin, dans un discours auquel s'intègrent également les craquètements et bruissements d'animaux et autres chants d'oiseaux dont la perdrix rouge (*alectoris rufa*) .

En conséquence, et de façon paradoxale, le réel sonore est à la fois déguisé et mis à découvert. Les cris d'animaux sont exploités comme des instruments musicaux, de la même manière que l'instrument en l'occurrence le clavecin se fait passer pour ces animaux et même pour les humains, par un jeu d'imitation des caractéristiques de leurs modèles-sonores. Ainsi, il s'établit un lien entre une

culture naturalisante et une nature qui se socialise: la « contre-culture» se crée enfin!

D'une façon générale, *Korwar* commence par l'entrée d'un phrasé vocal du *xhosa* sud-africain, aux accents mélodiques avec cliquetis. C'est en collaboration avec une femme nommée Dlulane qu'il réalisa la partie relative à cette langue. Celle-ci lui récita et lui interpréta des mots et des phrases, avec des débits et des tons différents, qu'il enregistra. Au fil du discours musical, ce parler devient progressivement monocorde, puis, passe en récurrence avec le chant du fameux *shama* malaysien.

Ici, l'écriture imitative du clavecin propose un synchronisme rigoureux avec la rythmique du *xhosa*. L'instrument colorie donc le texte *xhosa*, et ses accords atonaux, frappés, anéantissent les valeurs rythmiques finales de la phrase.

Plus loin, le même parlé vocal est soutenu par le clavecin variant des sons, allant de sonorités muettes à hauteur indéfinie grâce aux heurts sur la pédale aux accords comportant parfois des bribes de clusters. Le tout se développe avec interventions des sons naturels des animaux. Dans leur enchaînement, le compositeur alterne quelques motifs mélodico-rythmiques qu'il modifie, fait imiter et même fait répéter.

Dans l'ensemble, le rythme, marqué par un dynamisme légué aux temps faibles, reste irrégulier grâce à l'emploi de syncopes et de contretemps.

Le clavecin imite, ornemente ou encore improvise sur des motifs de clusters très oscillatoires, devenant, tour à tour, denses, et gagnant en intensité, en rapidité ainsi qu'en répétitivité. S'immisçant alors dans le *zoo*, la *jungle* sonore au cœur du naturalisme musical, la claveciniste dialogue, en osant faire parler à son instrument la langue des animaux et celle des humains, par jeu d'imitation et de contrepoint de leurs sonorités fascinantes.

Après le parlé vocal du *xhosa*, interviennent les claquements de bec de *Shama* auxquels, sur la bande magnétique, succèdent respectivement les croassements de cinq grenouilles, les cris et les battements d'ailes d'étourneaux (*sturnus*). Ensuite, viennent les cris en rut du cochon non châtré verrat, le grand solo chanté de l'oiseau *Shama*, les cris de sangliers et de *lama guanaco* (péruvien *huanaco*, lama sauvage des Andes, de la taille d'un grand daim, domesticable pour la laine, la chair ou pour servir de bête de bât), les sons émis par l'orque, la baleine tueuse de l'océan Pacifique, et par les crevettes notamment.

C'est avec ces étranges sons naturels qu'Elisabeth Chojnacka engage, au clavecin, cette conversation subtile avec les animaux que nous venons d'évoquer. Elle intervient alors avec beaucoup de délicatesse. Ainsi, alternativement et avec une fermeté permettant l'articulation de l'architecture de l'œuvre entière (en particulier sous l'angle rythmique), l'instrumentiste souligne, répond et entame divers dialogues avec les sonorités préenregistrées d'animaux et de la nature inanimée. Aux sons de pluie, par exemple, suit un écoulement de notes de deux clavecins concomitants, également préenregistrés. Chojnacka s'y joint, jouant en direct lors de la représentation une *pléiade* de notes aux effets de bourdonnements d'abeilles enfermées dans une cruche.

Dans son déroulement, le discours musical comporte des éléments sonores enregistrés et des interventions du clavecin qui sont remarquablement synchrones, tandis que le schéma rythmique demeure rigoureux et quasiment statique. Ce statisme est dû à la seule répétition de quelques notes.

Comme le laisse présager tout ce qui précède, l'influence ou plutôt l'inspiration africaine de *Korwar* se manifeste surtout par les injonctions de la langue *xhosa*, les ostinatos rythmiques et même polyphoniques, la référence à la pratique du mythe vivifié (mythe autour du crâne d'un défunt que conserve attenrivement le peuple de la Nouvelle Guinée).

En effet, le compositeur utilise près de dix phonèmes avec claquement du *xhosa*, qu'il met en concomitance avec le *shama* et avec le clavecin, évoluant en une synchronie rythmique très âpre. Le compositeur y interpose également les cliquetis concordants d'oiseaux et pratique des hauteurs de notes en parfaite corrélation avec les voyelles de la langue. Il en est de même entre les intervalles fixes de ces notes et les consonnes du *xhosa*.

L'œuvre se conclut, en coda, sur une toccata exacerbée, par une rythmique obstinée et des agrégats en

clusters de plus en plus denses au clavecin.

Apollinaire Anakesa Kululuka : *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX<sup>e</sup> siècle*, p.255-259