

Rythme et mythe dans *Braises*, de François-Bernard Mâche, ou l'espace d'un plein air recréé

I. LE RYTHME DANS LE MYTHE

Si le rythme est un élément essentiel de la musique pour F.-B. Mâche, ce n'est certainement ni au titre d'une participation à la fascination grandissante que les modes et l'histoire récentes ont constamment véhiculée à son égard, ni à celui d'une certaine libération du rythme de son carcan métrique¹, observée depuis le XX^{ème} siècle, notamment chez Cage ou Xenakis, à la faveur d'une composition ancrée sur la révélation d'un ressenti individuel. Le rythme musical est pour F.-B. Mâche inscrit au cœur du mythe. Et pour fixer clairement cette notion de mythe selon son acception, nous dirions qu'elle ne concerne pas tant l'expression d'une tradition diversement divulguée par les mythologies, que celle d'une révélation « *directe et spontanée de la nature dans l'imaginaire* »². A cet égard et pour prendre un premier exemple dans l'œuvre choisie en référence, la dialectique de l'ordre et du chaos qu'on trouve dans *Braises* est mythique, car elle correspond à une des lois fondamentales de l'organisation du vivant, voire même des éléments naturels. Elle nous engage à rechercher des récurrences, des symétries ou des répétitions.

Concernant le rythme dans la musique de F.-B. Mâche, il paraît donc moins intéressant d'analyser la nature des différentes parures que la musique peut revêtir – analyse qui s'inscrit dans une perspective historique –, que son rapport au mythe par l'intermédiaire de différents concepts sur lesquels s'appuie sa thèse esthétique et qui ont trait à la recherche des universaux sonores, ou aux rapports au modèle.

En outre le caractère universel de la notion de mythe implique une observation différente de celle que l'analyse traditionnelle propose dans le cadre de la musique tonale ou des musiques à tendance formaliste. Il s'agit dans un premier temps de s'orienter « *sur des comparaisons d'unités répétées dégagées par l'étude de leur distribution* »³ (analyse dite distributionnelle), c'est-à-dire celle qui « *consiste à repérer par comparaison de chaînes d'éléments les invariants et les associations préférentielles* »⁴. La première tâche d'une observation simple, dit-il, « *sera de définir les limites des objets qui s'offrent à la comparaison* »⁵. Mais « *l'identification du même et de l'autre n'est qu'un premier pas de l'analyse. Son insuffisance est surtout relative au sens et aux valeurs que prennent ces éléments au sein d'une œuvre ou d'une culture* »⁶. Ce type d'analyse ne prenant pas en compte la « *valeur sémantique et fonctionnelle des unités dégagées* »⁷, il ne suffira pas pour faire émerger des lignes de forces permettant de saisir l'incidence du rythme dans la musique de F.-B. Mâche.

Par-delà cette recherche technique, la tâche sera de résoudre la difficulté qui réside dans l'identification des critères se situant aux confins du psychisme et de la culture pour tenter de distinguer la subjectivité du sens musical. Selon F.-B. Mâche, il s'agit pour le compositeur non pas de refaire ce que fait la nature, mais de faire comme elle. Les sons de la nature sont pour lui le résultat de processus naturels : ainsi par exemple le grondement sourd et violent entendu lors d'un orage résulte du mouvement déchainé des éléments naturels. Etudier et évaluer les processus sonores mis en œuvre dans telle production naturelle, puis en proposer une version esthétique c'est-à-dire proprement humaine, c'est tirer parti de ce que nous donne la nature : des archétypes sonores communs. Autrement dit, et concernant plus spécifiquement le rythme, le problème est de savoir comment le rythme esthétique peut-il rejoindre le rythme naturel inclus dans le son des éléments ainsi que dans celui de tout le règne animal ?

À cette question un premier élément de réponse assez général nous est donné en considérant ce que F.-B. Mâche nomme « la métaphore inversée ». Il avance en effet l'idée que si on inverse la perception du phénomène musical en considérant qu'il n'est plus le reflet esthétique d'une réalité sonore, mais que la nature elle-même a de nombreuses occasions d'offrir au compositeur des moments de pure musique (F.-B. Mâche parle de « *la jouissance de l'écoute* ») dont il n'aura qu'à saisir notamment la qualité extatique, alors on aura répondu à cet appel de la nature qui nous convie à ne plus considérer le comment de la musique, mais le pourquoi. C'est là toute la différence avec la musique descriptive⁸. Il s'agit en fait de repérer, puis de sélectionner certains archétypes d'un élément naturel (par exemple le crépitement des braises) parmi les plus intéressants par rapport à notre propre culture, pour les confronter à un désir de composition d'œuvre musicale. C'est ainsi qu'une œuvre musicale pourra contenir un nombre infiniment plus grand d'éléments archétypaux que rencontrés dans un espace naturel à un moment donné, créant

ainsi une des spécificités de la création esthétique, qu'aucun exemple naturel ne pourrait nous offrir. Comme exemple intéressant à cet égard le phénomène rythmique, on constatera aisément que le principe de répétition, qui est à identifier comme un des archétypes sonores, parsème les œuvres de Mâche. Mais chez lui la répétition est toujours différenciée et organisée de manière processuelle.

Des exemples pris chez d'autres compositeurs nourrissent d'ailleurs également cette idée. Ainsi Mâche a-t-il toujours considéré que l'ostinato obsessionnel du *Boléro* de Ravel est « *ce qui peut signer son appartenance au monde mythique* »⁹. De même, et dans ce cas cela ne se limite pas au rythme, lorsque, dans ses entretiens avec Bruno Serrou, il prend l'exemple de *Metastasis* et de *Pithoprakta* de Xenakis comme œuvres contenant « *des éléments qui sonnent comme un réacteur d'avion* », pour constater que « *c'est grâce à ces pièces que nous avons pu entendre les réacteurs d'avion comme porteurs dans certains cas d'une musique très riche* »¹⁰, il entend alors prouver non seulement que l'opération métaphorique s'exerce dans les deux sens, mais également que l'idée anecdotique s'efface devant une perception purement musicale du phénomène sonore.

Braises¹¹. Concernant l'œuvre en deux mouvements intitulée *Braises*, datée de 1994, pour clavecin amplifié et orchestre, il convient tout d'abord d'indiquer que sa composition « *ne part pas de l'analyse d'un modèle sonore, mais d'une simple analogie métaphorique* »¹². Mais la prégnance des modèles semble suffisamment forte dans l'esprit et la culture de Mâche pour que sa fonction attractive opère tout aussi bien dans le cas de compositions faisant abstraction de références modélisées :

« *Après une grande familiarité avec les modèles sonores acoustiques, il se produit un travail de décantation, d'abstraction, qui fait qu'on retrouve des schémas sans les référer directement à une source vécue, un peu comme Messiaen qui a fait des oiseaux imaginaires tellement il était familier avec les oiseaux réels. Dans mon cas de toutes façons, j'ai un esprit qui n'est pas systématique, c'est-à-dire que j'ai des méthodes de travail favorites, et même avec une certaine obstination je dirais, mais je n'ai pas de problème pour m'écarter de mon système puisque je n'en ai pas. Donc je ne m'interdis pas d'utiliser des modèles sonores qui existent, quelquefois tels quels, d'autres fois en les modifiant, éventuellement en les ornant, en les changeant de dimension etc...., ou bien d'en retenir en quelque sorte l'esprit, mais de façon intuitive et non plus littérale.* »¹³

Tant pis donc pour les éventuelles références impressionnistes dont Mâche a très tôt souligné le danger¹⁴. Mais si la première partie de *Braises* est très marquée par un certain réalisme sonore aisément discernable dans la succession aléatoire des figures rythmiques (cf. notamment le rôle des silences), la seconde partie semble être de nature plus expressive :

« *C'est une façon de faire danser la musique, explique-t-il, et j'imagine que si je devais la représenter dans l'espace je penserais peut-être à un danseur. La danse classique indienne, extrêmement rythmique et d'une précision totale (notamment dans le frappé des accents rigoureux des pieds), est une forme d'art qui pour moi est tout à fait extraordinaire, et qui pour les indiens d'ailleurs a une portée métaphysique considérable puisque Shiva est un dieu qui a dansé le monde. L'œuvre qui doit son titre à la métaphore des braises aurait pu aussi bien prendre un titre qui aurait utilisé la métaphore de la danse.* »¹⁵

II. RYTHME ET DANSE

Mâche introduit ici deux autres notions plus immédiates et qui dépassent son esthétique première qui était celle du mythe et de l'inscription quelque peu mystérieuse et complexe du son dans des résonances intérieures et psychiques profondes : la spatialité et l'écoute. Une fois passé le temps de la compréhension du champ d'application de son esthétique (celui qui a rapport au sens de la création artistique, musicale), vient rapidement celui de l'écoute. Qu'entend-on réellement dans sa musique de cette position esthétique qui est celle du rapport au mythe ? L'écoute d'une pièce comme *Korwar*, pour clavecin et bande de 1972, qui propose une rencontre entre une voix bantoue d'Afrique du sud (le « xhosa »¹⁶ avec ses claquements caractéristiques) avec un oiseau de Malaisie (le shama), puis le croassement des grenouilles, les cris et les battements d'ailes d'un étourneau ou encore les cris d'un cochon en rut, etc..., suscite inévitablement la question du pourquoi. Mais l'aphorisme de Mâche : « *le rythme est une façon de faire danser la musique* », qui rejoint celui d'Octavio Paz : « *Toutes les danses sont rythmes ; tous les rythmes danses* »¹⁷, a tendance à rejoindre une appréhension moins intellectualisée de sa musique, à renvoyer à une écoute plus référencée esthétiquement parlant. Car si toute forme rythmique, si le sens et la reproduction sonore de la spatialité qui, elle, est *a priori* de nature visuelle, sont de source mythique, le rythme lui, régit le mouvement sonore. Et l'on conviendra avec Daniel Charles, qu'« *il n'est pas interdit de concevoir la genèse de l'espace sonore à partir du mouvement, dès lors que ce mouvement se fonde lui-même sur le rythme* »¹⁸.

L'objet de l'analyse de *Braises* n'est pas ici de revenir sur les relations et la forme du complexe espace-temps, (« l'aspectualité » selon la dénomination de Herman Parret¹⁹), relations que les travaux de Daniel Charles, Herman Parret ou encore de Henri Maldiney²⁰ ont largement mis en lumière, mais de situer la place du rythme dans l'espace de l'œuvre et dans ses relations avec le mythe et avec l'écoute.

Le rythme dans cette œuvre est utilisé de manière autant métonymique que métaphorique. En effet, si le symbole des braises est présent notamment dans le 1^{er} mouvement par l'association sonore avec le phénomène naturel (métaphore), ce stade est rapidement dépassé et l'auditeur l'entend en même temps comme une œuvre porteuse d'une extraordinaire énergie dont le sens du rythme (dans le 2nd mouvement) est de faire danser la musique (métonymie)²¹. Grâce à la durée dans laquelle la pièce se joue, grâce à l'articulation « expressive » des différentes micro-structures, se pose rapidement la question du sens esthétique. Et l'absence de modèle pré-enregistré y contribue largement. Partant de l'archétype sonore constitué par l'association claquements secs + impacts rythmiques aléatoires (véritable parangon sonore du mode de production rythmique des braises incandescentes), Mâche tire, de manière processuelle un phénotype²² porteur de sens esthétique : la danse. Le rythme dansant serait ici un véhicule de transfert du rythme lié à la nature, au rythme expressif lié à un sens purement esthétique²³. Le sens esthétique ne s'arrête donc pas à la stylisation plus ou moins heureuse d'un événement naturel, il dérive rapidement vers celui de l'évolution du son dans la durée et dans l'espace. Lorsqu'il n'y a pas de causalité naturelle, l'intérêt se trouve dans « un type d'écoute qui ne prend en compte que les contrastes, les ressemblances ou les évolutions du son »²⁴. Dans ce cadre, est mythique non pas seulement le choix du modèle pour sa propension à entretenir des relations de proximité sonore avec d'autres espèces vivantes ou naturelles, mais également le processus qui fait accéder le son à un sens esthétique.

III. ANALYSE DES TEXTURES DU PREMIER MOUVEMENT DE *BRAISES* (*BRAISES I*) SELON LES ARCHETYPES CONTINU/DISCONTINU, ORDRE/CHAOS ET VARIATION

Une liste exhaustive d'universaux sonores n'existe probablement pas encore, mais quelques exemples pouvant être considérés comme universels d'un point de vue rythmique, sont identifiables dans *Braises* (et donc à ce titre rejoindre un certain sens mythique). Nous proposons d'en observer cinq : 1. les textures continue et discontinue ; 2. la dialectique de l'ordre et du chaos ; 3. la variation ; 4. le répons ; 5. la pulsation.

Le premier mouvement de *Braises* évolue selon une alternance de textures discontinues et continues. Pour autant, il « n'a pas été composé comme un montage de séquences, mais comme un développement suivi, à base d'improvisations retravaillées »²⁵. Et cela ne contredit en rien l'idée selon laquelle il y a « une mise en ordre d'événements sonores dans le temps, dont la macrostructure est le schéma dynamique »²⁶.

Chaque texture continue semble être une transition, un moment de repos avant d'aborder la période discontinue suivante. Pourtant l'évolution rythmique de la texture « active » n'est pas régulière, celle-ci joue avec les timbres et les registres autant qu'avec les rythmes. Il paraît impossible d'abstraire les figures rythmiques de leur qualité timbrique et de leur inscription dans l'espace sonore. On peut y appliquer la méthode d'analyse de Michel Imberty qui voit deux niveaux distincts dans la structuration mentale du temps : « les indices structurels « objectifs », tels le repérage d'un thème, d'un rythme, d'une harmonie, etc., qui ont trait à l'appréhension d'un temps abstrait où se tissent des relations formelles et logiques » ; et les indices plus « "subjectifs" qui scandent l'évolution dynamique de la séquence par rapport à celle qui la précède », indices qu'Imberty nomme « vecteurs dynamiques de la macrostructure »²⁷. Le rythme, qui, dans ce premier mouvement de *Braises* est acteur de « la continuité interne d'une durée », du « geste du mouvant »²⁸, s'inscrit également dans le cadre d'une dérivation progressive, celle qui dissout les liens de la répétition entre ce qui est avant et ce qui est après, et aussi ceux de la variation entre ce qui est identique et ce qui est ressemblant²⁹, mais qui assure également l'unité de l'ensemble. C'est le degré de « tensivité »³⁰ des figures musicales rythmiques dans leurs rapports avec le timbre notamment, qui permet cette dérivation, et qui gère la durée, le mouvement et la sensation auditive d'espace sonore.

3.1. Typologie rythmique de *Braises I*

Le premier mouvement de *Braises* (*Braises I*) est construit à partir de 4 modes d'écoulement rythmique (A, B, C, D), présentant chacun une structure formelle indépendante, mais qui s'articule avec les autres par les moyens processuels archétypaux cités précédemment : le

continu et le discontinu ; l'ordre et le chaos ; la variation ; le répons ; la pulsation (cf. le déroulement structurel de *Braises I* en annexe 1).

Le mode A (cf. exemple 1) balise un espace sonore et temporel naturel (rapprochement avec les sons de la nature) par une rythmique aléatoire :

- éparpillement, dissémination de la matière sonore qui matérialise le vide par le son
- assimilation du mouvement temporel à l'espace grâce au carillon de bambous dont chaque son se décompose dans le temps en plusieurs mini-impulsions (petite pluie de sons), et également par l'exécution arpégée ascendante de certains clusters du clavecin
- quelques groupes de sons très rapprochés en fin de période.

Dans A, l'idée de la recréation d'un plein air, chère à F.-B. Mâche prend toute sa mesure. On se rapproche d'une esthétique japonaise du *Ma* signalée par Pierre Sauvanet³¹, qui relie l'espace et le temps, et qui ignore la distinction occidentale entre ces deux états.

♩ = 60

1 2 3 4 5

Percussion II

Celesta

Clavecin

Exemple 1 : *Braises I* de F.-B. Mâche, mes. 1-5. « A ». 1995 © by Editions Durand

Le mode B (cf. exemple 2) se déroule dans un espace sonore totalement renouvelé par la superposition progressive de strates sonores jusqu'à une épaisseur harmonique de 7 sons. Cette entrée échelonnée des instruments crée un espace sonore en même temps qu'elle matérialise une durée temporelle dans une tension harmonique croissante (accord de plus en plus complexe).

A ♩ = 100

10 11 12 13 14

Clav.

Vins I

Vins II

Exemple 2 : *Braises I* de F.-B. Mâche, mes. 10-14. « B ». 1995 © by Editions Durand

Le mode C (cf. exemple 3) apparaît comme un dérivé de A dans la mesure où les sons de A (*fa-sol-fa #*) rythmiquement isolés sont repris (aux mêmes hauteurs) mais dans une déclinaison métrique et itérative régulière (main droite au clavecin). Le phénomène de répétition est un archétype sonore tout aussi, voire plus fréquent encore que le désordre ou l'aléatoire, notamment chez les oiseaux mais aussi et surtout chez les insectes (cf. les cigales de *Korwar*). Ici, l'espace sonore est renouvelé par la création d'un vide entre les registres de chacune des deux mains du claveciniste, en même temps que par leur contraste rythmique (main droite = métrique ; main gauche = non métrique). Mais surtout on constate la généralisation du procédé d'arpèges ascendants à la main gauche dans le grave, (procédé à peine esquissé dans A), qui oriente l'écoute vers le centre de l'espace, comme pour habiter le vide sonore entre les deux registres extrêmes.

Exemple 3 : *Braises I* de F.-B. Mâche, mes. 20-22. « C ». 1995 © by Editions Durand

Le mode **D** peut également être considéré comme une dérivation de **A** (cf. les silences : on a finalement à faire ici au même type d'espace sonore que dans **A** mais avec un seul timbre – le clavecin, et dans le grave) et de **C** (exploitation du grave). À ceci s'ajoutent dans les domaines du timbre, de l'espace et du rythme, les bruits mécaniques du clavecin qui donnent un volume sonore supplémentaire.

La seconde partie de **D** (cf. exemple 4) préfigure une des caractéristiques les plus remarquables du 2nd mouvement de *Braises* : son caractère dansant. Mais l'auditeur n'en est probablement pas conscient durant la première écoute et c'est seulement après une écoute intégrale de l'œuvre qu'il est en mesure d'évaluer ce genre de rapport. Il semble même que ce soit un principe général si l'on en croit Roland Barthes pour qui le sens d'une œuvre est le résultat de sa 2nde écoute : « la 1^{ère} écoute est celle des indices, la 2nde est celle du sens, c'est le secret : ce qui, enfoui dans la réalité, ne peut venir à la conscience humaine qu'à travers un code, qui sert à la fois à chiffrer cette réalité et à la déchiffrer »³². En tout cas ici, cette préfiguration du 2nd mouvement est due à la permanence, à la continuité du rythme syncopé et pointé de manière un peu désordonnée mais qui à chacune de ses futures apparitions aura tendance à se clarifier, s'ordonner (cf. mes. 92-109).

Exemple 4 : *Braises I* de F.-B. Mâche, mes. 96-98. « D ». 1995 © by Editions Durand

3.2. Variation

Ceci nous conduit à évoquer la variation en tant qu'archétype dans cette œuvre. On le sait, et M. Imberty le rappelle dans son article sur *La musique et l'inconscient*, que « la répétition implique nécessairement la variation, que toute répétition n'est jamais répétition à l'identique – sauf lorsqu'elle est pathologique – et qu'elle est donc hautement productive et créative, fondatrice par là même de temps et de durée organisés, rythmés, et que l'on peut anticiper »³³.

Aux mesures 33 à 50, une variation de **A** (son évolution), se superpose à la suite de **C**. Les deux espaces sonores déjà créés s'ajoutent tout en conservant leur spécificité : entre les deux textures discontinues de la main gauche au clavecin (**C**) et des stylisations (inconscientes³⁴) de chants d'oiseaux aux vents (**A'**), se déroulent les *clusters* minces de la main droite au clavecin (**C**), élément métrique au sein de deux éléments non métriques.

B, lui, évolue dans le sens d'une amplification (**B'**, mes. 51-59 ; **B''**, mes. 80-91) de l'espace qu'il enserme dans la création progressive de son unique accord. À l'effectif de **B** s'adjoint la cymbale aiguë dans **B'**, alors que **B''** propose une orchestration renouvelée : le clavecin introduit et ferme la séquence en indiquant symboliquement le sens de l'espace : descendant (mes. 80) puis ascendant (mes. 91)³⁵ ; les violoncelles, suivis des flûtes, hautbois, clarinette et basson élargissent l'accord initial des cordes en densité timbrique, en volume sonore (crescendo de *pp* à *f*) ainsi qu'en durée (11 mesures).

On le voit, le paysage musical ainsi défini se constitue autant en structuration de l'espace qu'en structuration du temps (forme musicale). Mais dans la dernière partie de ce 1^{er} mouvement (mes. 92-138), on assiste à une diminution de la dimension temporelle au profit d'une accentuation de la dimension spatiale. En effet, l'alternance des textures discontinues et continues observée jusque là n'existe plus. Les textures ont pour ainsi dire dérivé d'une présentation successive vers une articulation simultanée, un peu selon l'idée d'un contrepoint de textures sonores. Les « vecteurs dynamiques de la macrostructure »³⁶ se sont assimilés aux indices structuraux

« objectifs » dont le repérage est désormais acquis pour l'auditeur. À ce stade de l'œuvre, l'hypothétique modèle sonore de départ n'a plus aucune incidence sur le paysage musical ainsi constitué, mais c'est l'espace sonore dans lequel il a été resitué qui évoque le plein air et le mouvement.

Mais Mâche va plus loin encore en affirmant que « seule la variation – la variation perceptible – demeure le support essentiel d'une pensée musicale »³⁷. Il entend également démontrer, prenant appui sur l'analyse des *Variations Diabelli* de Beethoven par Michel Butor, ainsi que sur une pièce instrumentale du Japon du XVII^{ème} siècle, que non seulement de très nombreuses variations abandonnent le thème initial pour lui substituer une variation précédemment entendue, mais également que les variations peuvent porter sur des catégories esthétiques *a priori* ignorées du thème initial, et que les variations successives peuvent colporter au niveau symbolique. Il nomme ceci la « dérive endogène »³⁸, c'est-à-dire, « qui prend naissance à l'intérieur d'un corps, d'un organisme »³⁹. Ainsi dit-il « le temps cesse d'être cyclique pour devenir irréversible, et la répétition n'est plus répétition d'un phénotype, mais exploration des incarnations successives d'un génotype »⁴⁰. C'est le 2nd mouvement de *Braises* qui illustre ce type de variation.

Arrivé à sa conclusion, le 1^{er} mouvement n'évoque pourtant pas encore une dimension dansante du rythme, puisque si l'espace propose une structuration extrêmement bien balisée, c'est le chaos en revanche qui semble encore dominer d'un point de vue temporel (alternance aléatoire de passages métriques et non métriques). Pourtant tous les éléments énergétiques et notamment rythmiques sont en place pour permettre à l'œuvre de dériver vers une dimension sublimée du rythme : celle de la danse.

IV. L'ESPACE DANSANT DANS LE SECOND MOUVEMENT DE *BRAISES* (*BRAISES II*)

Si, comme le dit Henri Maldiney avec une certaine élégance « le rythme est dans les remous de l'eau, non dans le cours du fleuve »⁴¹, il fait évoluer la perception « gnosique » des phénomènes acoustiques vers une sensation « pathique » où nous sommes saisis par eux. Du rythme que nous saisissons (perception gnosique) associé à un processus de source mythique (par exemple le concept de variation), au rythme dansant qui nous saisit (moment pathique) par une « dimension intérieure du sentir »⁴², voilà ce qui pourrait cerner le sens du rythme dans la musique de *Braises*, dans ses rapports de transfert du mythe à une dimension sonore non seulement esthétisée, mais également actualisée (celle de l'écoute)⁴³. Or Erwin Strauss mettant en évidence ces deux termes de « gnosique » et « pathique » en 1935 (développés ensuite par Henri Maldiney dans *Regard Parole Espace* en 1973) explique que, « le moment pathique appartient justement à l'état du vécu le plus originaire... Il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore préconceptuelle, que nous avons avec les phénomènes »⁴⁴. Si l'on en croit cette affirmation, elle plaide avec une certaine évidence en faveur d'une appréhension mythique du ressentir (le moment pathique). Le phénotype esthétique, c'est-à-dire le résultat de surface qu'avait engendré un ensemble de génotypes sonores, renvoie à une source mythique par le ressentir de l'écoute. La boucle est ainsi en quelque sorte bouclée.

Le 2nd mouvement de *Braises* (*Braises II*) s'articule autour de deux textures différentes nommées X et Y (cf. exemples 5 et 6), chacune réitérées sous des formes variées (cf. le déroulement structurel de *Braises II* présenté en annexe 2). Plusieurs facteurs purement rythmiques sont mis en œuvre pour une réalisation sonore dans laquelle le mouvement évolue vers une véritable transe rythmique.

28 notes inégales *

Clav.

Exemple 5 : *Braises II* de F.-B. Mâche, mes. 28-30. « X ». 1995 © by Editions Durand

(notes égales)

Celes.

pp

Exemple 6 : *Braises II* de F.-B. Mâche, mes. 28-30. « Y ». 1995 © by Editions Durand

4.1. Pulsation

Si une référence culturelle assez nette (la rythmique swing du jazz) est discernable dans l'inégénéralisation des doubles-croches (mes. 28-107), elle s'inscrit sur le fondement d'une pulsation de base affirmée avec insistance. Or « l'archétype de la pulsation, nous dit F.-B. Mâche, a un impact universel, probablement parce que toute régularité sonore signale une présence vivante, donc un danger potentiel, c'est-à-dire qu'un son insolite n'est jamais tout de suite un objet de délectation c'est un objet d'alerte, d'attention. C'est là une réalité psychologique antérieure à toute musique »⁴⁵. À l'exception d'une cadence du clavecin placée au centre, la pulsation qui s'affirme de plus en plus domine tout ce mouvement.

4.2. Métrique

Ensuite, il y a une « métricité » de plus en plus clairement affirmée, mais qui s'inscrit dans une sensation de ressac provoqué par la variété des articulations timbriques. À l'issue d'une exaspération de la régularité de la pulsation (X₃ mes. 85-96 ; Y₁ mes. 260-267), la métrique semble parfois disparaître pour mieux réapparaître. Les articulations formelles du second mouvement sont assimilées dans de formidables contrepoints d'espaces que les timbres balisent. Les différentes parties sont aisément discernables, mais en même temps se fondent dans une globalité d'espace-temps indifférenciée.

4.3. Répons

L'introduction de *Braises II* expose un dialogue intraspécifique entre le clavecin et la contrebasse de style question/réponse. On trouve aussi ce genre de répons, interspécifique cette fois mes. 188-226 (Y). De nature narrative, ce type de discours musical est signalé par Mâche comme extrêmement courant dans le monde animal et notamment chez les oiseaux⁴⁶. Il s'instaure sur le schéma de D du 1^{er} mouvement mais dont le rythme a évolué vers une déclinaison de plus en plus métrique (syncopes).

La liste des archétypes sonores identifiés au fil de cette analyse est loin d'être exhaustive. Ainsi par exemple la répétition et l'ostinato, corollaires de la variation et de la pulsation sont omniprésents, notamment en fin d'œuvre, dans la précipitation dynamique vers le *cluster* final.

V. CONCLUSION

Si *Braises II* apparaît comme une dérive endogène de *Braises I*, il en est surtout « le mouvement », c'est-à-dire la révélation temporelle de l'espace. Le rythme et le timbre articulent l'espace et le temps, et le révèlent au monde par une vision dansante. Mais en même temps, « faire danser la musique » c'est tendre vers la dérivation du diachronique vers le synchronique. Le rythme comme mouvement de l'espace, dans ses interactions avec le timbre ainsi qu'avec les différents volumes sonores fait dériver sa dimension horizontale, temporelle, vers une dimension verticale, spatiale. À ce titre, l'opposition temporelle continu/discontinu du 1^{er} mouvement s'efface au profit de la dialectique plus spatiale de l'ordre et du désordre. Octavio Paz dit que le rythme provoque une expectative, une suspension. « *Il nous situe dans l'attente, dit-il. [...] Tout rythme est sens de quelque chose [...]. Le rythme [...] est drame et danse, mythe et rite, récit et cérémonie. [...] Chaque rythme est une attitude, un sens et une image du monde, distincte et particulière.* »⁴⁷

Dans son rapport au mythe, le rythme révèle au monde des archétypes sonores qui changent le diachronique en un éternel présent. Sans vouloir penser la musique de Mâche dans une analogie avec une forme de panrythmisme où le rythme serait partout et où tout serait rythme, on peut néanmoins observer que d'une simple analogie métaphorique (les braises), on est parvenu à l'expression dynamique de l'espace où l'image du corps est présente, comme nous le confirme Mâche dans la remarque suivante :

« *La forme en deux mouvements [de Braises] s'apparente plutôt à celle d'une cérémonie, ou d'un spectacle, avec un mouvement préparatoire d'approche très libre, d'exploration, suivi d'un démarrage d'une danse de plus en plus répétitive, qui s'enivrerait de son propre mouvement. L'ensemble est comme l'histoire d'une liberté découvrant les plaisirs d'un relatif déterminisme, mais sans totalement se sacrifier pour cela...* »⁴⁸.

L'analyse de *Braises* soulève une fois de plus la question de son dédoublement. En effet si, à propos de Mâche, Daniel Charles s'interroge sur la possibilité « *d'assumer à la fois le musical et l'anecdotique, c'est-à-dire la quête simultanée du beau et du sublime ?* »⁴⁹, ne pourrions-nous nous demander, corrélativement à cette question, si le rythme notamment dans *Braises II*, ne nous

livre pas en quelque sorte son aspect sublime en nous saisissant par sa dimension dansante ? N'y a-t-il pas la même différence entre le beau et le sublime, (dans une acception du sublime comme s'accompagnant d'un sentiment d'effroi qui n'a pas cours dans notre rapport au beau), qu'entre le senti (nous percevons le rythme) et le ressenti (nous ressentons la danse) ?

Mâche, qui n'a jamais écrit d'article spécifique sur le rythme, tient celui-ci pour « *un élément essentiel, si on admet que la symbolique musicale dans son ensemble est une image de la destinée et de la vie. Donc toute œuvre raconte sa propre mort, imminente et décrit une trajectoire vers cette mort. Et le rythme au sens macroscopique, c'est justement la destinée complète de l'œuvre, comme image d'une destinée humaine. À l'intérieur de cette image macroscopique, il y a des images plus microscopiques qui sont des épisodes de cette trajectoire. Donc le rythme est une chose essentielle. Ça ne peut absolument pas être considéré comme un paramètre parmi d'autres, et d'ailleurs, il n'y a pas de paramètres en musique.* »⁵⁰

ANNEXE I : DEROULEMENT STRUCTUREL DE *BRAISES I*

<p>A (mesures 1-9) : non métrique texture discontinue au rythme aléatoire – clavecin et célesta dans le suraigu + carillon de bambous – sons isolés – nombreux silences</p>
<p>B (mesures 10-18) : métrique (par l'entrée simultanée de plusieurs instruments) texture continue (absence de silences) – sons harmoniques (détimbrés par leur continuité) – clavecin et violons puis alti dans le suraigu – nuance <i>ppp</i> – entrée progressive des instruments (7 sons)</p>
<p>C (mesures 19-32) : métrique (par l'itérativité rythmique du clavecin) texture discontinue – les sons isolés aigus de A se transforment en « clusters minces » variés et itératifs (aigu) – clavecin seul – clusters arpégés en montant, dans le registre grave</p>
<p>A' superposé à C (mesures 33-50) : métrique et non métrique exploitation de la fin de A (groupes de sons en fin période) – changement de timbres : les fl. et clar. puis les htb. se sont substitués aux clav. + célesta – htb. en fin de période</p>
<p>B' (mesures 51-59) : métrique amplification de B (14 sons)</p>
<p>D (mesures 60-79) : non métrique \wedge métrique exploitation du grave de C – pendant opposé de A par le grave (vs aigu dans A) et par son début non métrique (silences)</p>
<p>B'' (mesures 80-91) : métrique amplification de B et de B' (17 sons) – ouverture de l'espace par l'arpège harmonique descendant / fermeture par le même arpège mais ascendant</p>
<p>D (mesures 92-99) : non métrique (clavecin) qui s'amplifie par l'extension des registres D superposé à A (mesures 100-110) amplifié par les timbres A' (mes. 110-120) vents + cordes puis clavecin (mes. 114) qui « imite » avec ses moyens propres les vents + cordes précédents lesquels imitaient les conditions de plein air (oiseaux dans la forêt) Assimilation progressive de différentes textures identifiées, diminuant la pertinence de la délimitation temporelle au profit d'une structuration spatiale grâce au rythme :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. A' (clavecin) assimilé à D progressivement notamment par son jeu dans le grave (discontinuité du discours) + B (cordes) (mes. 121-127) 2. A' (clavecin + cordes amplifiées par l'hétérophonie) + B (vents) (mes. 128-138)
<p>Conclusion (mesures 139-146) : non métrique cluster mince itératif et tenu dans le grave (clavecin)</p>

<p>Introduction (mes. 1-27) : métrique</p> <ul style="list-style-type: none"> – dialogue clavecin/cb. d'abord alterné puis de + en + superposé, cb. auxquelles s'ajoutent progressivement vlcs, et alti
<p>X (mes. 28-59)</p> <ul style="list-style-type: none"> – texture du clavecin totalement nouvelle fondée sur l'inégalisation des doubles-croches – création d'un espace spatio-temporel continu d'une octave au clavecin (comme une bande qui se déroule) « imité » progressivement et de manière discontinue par les autres instruments (jeu avec les timbres)
<p>X₁ (mes. 60-78)</p> <ul style="list-style-type: none"> – même principe mais avec un changement de registre au clavecin (une octave au dessus) et avec des clusters minces
<p>X₂ (mes. 79-84)</p> <ul style="list-style-type: none"> – même principe mais avec une déclinaison mélodique, remplaçant les notes répétées
<p>X₃ (mes. 85-96)</p> <ul style="list-style-type: none"> – exaspération du rythme : la métrique s'« enraye » mais reste perceptible
<p>X₄ (mes. 97-107)</p> <ul style="list-style-type: none"> – reprise d'une métrique très stable et claire – changement radical des timbres (célesta, vibraphone, jeu de luth au clavecin, frappés de clefs sans jouer aux vents, frappés sur la touche aux cordes)
<p>X₅ (mes. 108-168)</p> <ul style="list-style-type: none"> – véritable féerie des timbres qui organise un contrepoint d'espaces sonores
<p>Cadence du clavecin (mes. 169-187) : non métrique</p> <ul style="list-style-type: none"> – rappelle D du 1^{er} mouvement
<p>Y (mes. 188-226) : métrique</p> <ul style="list-style-type: none"> – reprise de la rythmique motorique mais avec des doubles croches égales et l'abandon des rythmes syncopés au profit de doubles-croches stables – dialogue entre les vibraphone/célesta/cordes en pizz. et le clavecin un peu comme dans X
<p>Y₁ (mes. 226-277)</p> <ul style="list-style-type: none"> – tutti : sorte de transe rythmique où tous les instruments scandent à la double-croche, ponctués de nombreux clusters accentués – quelques émergences mélodiques renforcent l'aspect d'un mouvement perpétuel – de très nombreuses associations différentes de timbres – à partir de 260, exaspération de la pulsation qui s'enraye (vents) – à partir de 267, répétition exacerbée doublée d'un grand crescendo jusqu'au cluster final.

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie, qualifié MC

Notes

¹ Du mètre, nous retenons dans cet article la définition de J.-J. Nattiez comme dimension culturelle du rythme, c'est-à-dire son habillage, par exemple les accents, les élans expressifs, etc., conception conforme à celle de F.-B. Mâche.

² MÂCHE, François-Bernard, « La musique égale du mythe », *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris : Kimé, 1998, p. 43.

³³ MÂCHE, François-Bernard, « Analyse », *Musique au singulier*, Paris : Odile Jacob, 2001, p. 30.

⁴ *Id.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ « *Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour la musique descriptive parce qu'elle prend les choses à l'envers. Au lieu d'évoquer par la musique des sons que tout le monde peut percevoir dans la nature, j'évoque la musique avec des sons de la nature. Je les fais basculer dans l'autre sens, du brut vers le musical et non pas du musical vers le référent brut.* » MÂCHE, François-Bernard, *De la musique, des langues et des oiseaux*, Paris : Michel de Maule, 2007, p. 115.

⁹ MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature*, Paris : Klincksieck, 1991, p. 37.

¹⁰ MÂCHE, François-Bernard, *De la musique, des langues et des oiseaux*, *op. cit.*, p. 206-207.

¹¹ Référence discographique : MFA 216034 HDMC 76 Radio France, février 2000.

Référence de la partition : Durand D&F14791.

¹² MÂCHE, François-Bernard, communication personnelle (21/10/2007).

¹³ MÂCHE, François-Bernard, entretien privé du 6 novembre 2007 à Paris.

¹⁴ Cf. *Musique, mythe, nature*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵ MÂCHE, François-Bernard, entretien privé du 6 novembre 2007 à Paris.

¹⁶ « Je connaissais depuis longtemps, grâce à mes études de linguistique, l'existence des langues à clics d'Afrique du Sud, explique F.-B. Mâche, et je savais qu'elles produisent un effet percussif qui donne une catégorie de phonèmes qui ne sont ni des voyelles ni des consonnes. J'imaginai tant bien que mal comment ces langues pouvaient sonner, sans pour autant en avoir l'expérience directe [...] Ces cliquetis suscitent un effet percussif analogue aux percussions du shama, que l'on entend dans la même région de l'œuvre [...] Je créais ainsi d'emblée une ambiguïté entre les clics du xhosa, les sons de l'oiseau qui faisait à peu près la même chose, et les chocs du clavecin qui, avant de jouer comme un instrument normal, utilise des frappes et des bruits. » MÂCHE, François-Bernard, *De la musique, des langues et des oiseaux*, op. cit., p. 246.

¹⁷ PAZ, Octavio, *L'arc et la lyre*, Paris : Gallimard, 1956/1965, p. 71-72.

¹⁸ CHARLES, Daniel, « Sur la musique, l'espace et le temps : quelques étapes du cheminement de la réflexion esthétique », *Analyse musicale*, n° 6, 1987, p. 9.

¹⁹ PARRET, Herman, « À propos d'une inversion : l'espace musical et le temps pictural », *Analyse musicale*, n° 4, juin 1986, p. 31.

²⁰ MALDINEY, Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne : L'Age d'homme, 1973, p. 157-159.

²¹ MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature*, op. cit., p. 206.

²² « Archétype », « génotype » et « phénotype » constituent trois termes que F.-B. Mâche définit très précisément dans ses nombreux écrits, et notamment dans *Musique au singulier*, Paris : Odile Jacob, 2001. En bref, si l'« Archétype » est « le principe organisateur naturellement actif dans le psychisme » (p. 33), non directement identifiable dans l'œuvre musicale, ou encore l'« image flottant dans l'inconscient » (p. 36), le « phénotype » est l'élément caractéristique, l'exemplaire apparent de ce processus de pensée. Quant au génotype, il apparaît comme le « schème dynamique qui marque le passage de l'archétype à la conscience en tant que programme d'action » (p. 36).

²³ Il serait intéressant à cet égard d'effectuer une analyse comparative avec *Kassandra* par exemple, œuvre dans laquelle le son des braises est pré-enregistré.

²⁴ MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature*, op. cit., p. 203.

²⁵ MÂCHE, François-Bernard, communication personnelle du 27/01/2008.

²⁶ IMBERTY, Michel, « Continuité et discontinuité », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, vol. I, Paris : Actes Sud, 2003, p. 639.

²⁷ *Id.*

²⁸ MALDINEY, Henri, op. cit., p. 157.

²⁹ Cf. IMBERTY, Michel, op. cit., p. 652.

³⁰ Terme emprunté à PARRET, Herman, op. cit., p. 30.

³¹ Cf. SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison*, Paris : Kimé, 2000, p. 112-113.

³² BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Seuil, 1982, p. 220-221.

³³ IMBERTY, Michel, « La musique et l'inconscient », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, vol. II, Paris : Actes sud, 2004, p. 392.

³⁴ « Il n'y a pas de chants d'oiseaux consciemment utilisés comme référence dans *Braises* », communication personnelle (21/10/2007).

³⁵ Si, dans C l'arpège uniquement ascendant matérialisait l'espace vide, ici (dans B''), l'arpège ascendant, puis descendant ouvre puis referme l'espace.

³⁶ IMBERTY, Michel, « Continuité et discontinuité », op. cit., p. 639.

³⁷ MÂCHE, François-Bernard, *Musique au singulier*, op. cit., p. 271.

³⁸ *Id.*, p. 272.

³⁹ Dictionnaire Paul Robert, art. « Endogène ».

⁴⁰ *Id.*, p. 272-273.

⁴¹ MALDINEY, Henri, op. cit., p. 157-158.

⁴² *Id.*, p. 136.

⁴³ Cf. SAUVANET, Pierre, op. cit., p. 121.

⁴⁴ STRAUSS, Erwin, *Vom Sinn der Sinne*, Berlin : Springer, 1935, R/1956, p. 373, cité par MALDINEY, Henri, op. cit., p. 137.

⁴⁵ Communication personnelle (21/10/2007).

⁴⁶ Cf. *Musique, mythe, nature*, p. 156-160, et *Musique au singulier*, p. 205.

⁴⁷ PAZ, Octavio, *L'arc et la lyre*, op. cit., p. 70, 72, 75.

⁴⁸ MÂCHE, François-Bernard, communication du 27/01/2008.

⁴⁹ CHARLES, Daniel, « Petite introduction à l'esthétique de F.-B. Mâche », *Musiques nomades*, Paris : Kimé, 1998, p. 180.

⁵⁰ MÂCHE, François-Bernard, entretien privé du 6 novembre 2007 à Paris.