

B) Analyse de Eridan op.57 à la lumière du troisième degré d'imitation

1) Présentation

Eridan op.57 est une pièce pour quatuor à cordes, écrite en octobre 1986, et dont la création fut donnée par le quatuor Arditti le 17 janvier 1987 à la Maison de Radio-France. Cette pièce est une réécriture de *l'Octuor op.35* datant d'avril 1977. Depuis le triptyque mélanésien, François-Bernard Mâche a écrit des pièces importantes comme *Na/uan* (pour ensemble instrumental et bande magnétique, 1974), *Kassandra* (pour ensemble instrumental et bande magnétique, 1977)⁵⁴, *Octuor op.35* (pour ensemble instrumental, 1977), les 4 *Phonographies de l'eau* (pour bande magnétique, 1980), *Aulodie* (pour hautbois ou saxophone soprano ou clarinette piccolo et bande magnétique, 1983), *Styx* (pour 2 pianos, 8 mains, 1984), *Iter memor* (pour violoncelle et échantillonneur, 1985), *Uncas* (pour ensemble instrumental, 2 échantillonneurs, 1 voicetracker, 1 séquenceur, et bande magnétique, 1986). Dans les pièces comme *Na/uan*, *Kassandra*, les 4 *Phonographies de l'eau*, *Uncas*, les modèles sonores naturels sont présents sur la bande, et à l'instar du triptyque mélanésien, le compositeur propose une véritable fusion entre le modèle sonore et les instruments traditionnels (sauf bien sûr pour les 4 *Phonographies de l'eau*, pièce pour bande seule). On voit donc bien dans cette série de pièces l'importance qu'accorde le compositeur à la musique mixte, et à travers celle-ci le travail permanent en

⁵⁴ Voir à ce sujet Dany Genoud : François-Bernard Mâche: Musique et philosophie dans Kassandra, mémoire de maîtrise de l'Université de Lyon-II, 159 p., septembre 1988.

contact avec le modèle sonore naturel. Ceci est important, comme le souligne Marta Grabocz :

« Etant donné le contact permanent avec les modèles pris dans la nature, ce n'est pas un hasard si les différents types et manières de structuration au niveau moyen des œuvres (voire au niveau des sections, des séquences de la forme) correspondent aux schèmes opératoires de la nature. »⁵⁵

Ce point essentiel pour notre étude soulevé par Marta Grabocz n'est malheureusement que survolé par la musicologue, puisqu'elle ne parle que des hauteurs de notes (la pièce méritant tout autant que l'on se penche sur les autres composantes sonores), et cela même est rapidement représenté par un schéma dont les repères chronologiques et spatiaux sont absents ⁵⁶.

Nous proposons donc ici une étude visant à mettre en lumière les influences du modèle sonore dans les différentes composantes sonores de la pièce *Eridan op. 57*.

La pièce, d'une durée de 17 minutes et 30 secondes peut se découper en plusieurs blocs, eux-mêmes constitués de plusieurs parties internes, et dont la succession forme la structure globale de *Eridan op. 57*. Le choix du découpage, que nous représentons dans le schéma qui suit est arbitraire (figure 7), mais respecte une logique de composition. C'est à dire que nous avons décidé d'isoler chaque mouvement en fonction du geste musical qui lui est propre (dont la description se trouve après le schéma), non pas dans un but d'analyse en lui-même, mais pour pouvoir dresser des points de repères facilement identifiables pour le lecteur. Nous ferons bien évidemment référence à ce schéma tout au long de l'analyse.

⁵⁵ Marta Grabocz, *Esquisse typologique des macro-structures dans les œuvres de François-Bernard Mâche*, in *Les cahiers du CIREM* (n022-23), Rouen, déc.91-mars 92, p.119.

⁵⁶ Voir dans le même article de Marta Grabocz.



Bloc 1

Partie A (mesures 1 à 34/7 :

Remplissage progressif et systématique de l'espace sonore autour de la note pivot ré 3 par superposition de quarts.

Partie B (mesures 35 à 84) :

Eclatement et dispersion des notes dans l'espace, puis retour à un état plus calme, les notes restant dispersées dans l'espace et dans le temps.

Partie C (mesures 85 à 110) :

Longs glissandi, descendants aux violons et ascendants à l'alto et au violoncelle, amenant à un retour à la note pivot de départ: ré 3 sur les quatre instruments. Partie

D (mesures 111 à 190) :

Partie D1 (mesures 111 à 138): remplissage progressif et systématique de l'espace sonore autour de la note pivot ré 3 par superposition de quarts, de la même manière que la partie A, mais plus rapide, puis extinction progressive des éléments

Partie D2 (mesures 139 à 190): égrènement de notes dont l'enchaînement produit un glissando «latent », puis glissandi descendants et ascendants

⁵⁷ Voir la partition en annexe 1.

amenant, après une succession d'éléments caractéristiques, à un accord concluant cette partie.

Notons tout de suite la similitude qui existe entre l'enchaînement des parties A, B et C et la partie D, qui est une sorte de «condensé » des trois parties précédentes, à la manière d'un résumé. C'est pour cette raison que nous avons décidé de créer dans notre schéma une césure à cet endroit, soulignée de plus, par un silence d'une mesure (mesure 191).

Bloc 2

Partie E (mesures 192 à 284) :

Partie E1 (mesures 192 à 205) : glissandi en harmoniques descendants sur les quatre instruments, amenant à un accord (ré, solb, lab, mi) aux mesures 204-205. Partie E2 (mesures 206 à 284) : glissandi descendants, coupés à une multitude d'endroits par des micro-éléments identifiables, mais toujours présents. Ces glissandi, qui deviennent petit à petit descendants aux violons et ascendants à l'alto et au violoncelle, se terminent sur le ré 3, note pivot du départ, à l'instar de la fin de la partie C.

Partie F (mesures 285 à 323) :

(Remplissage progressif et systématique de l'espace sonore autour de ré3, de manière plus rapide qu'au début de la partie D 1, suivi d'une lente dispersion des notes dans les hauteurs et dans l' espace, nous amenant à un grand accord concluant cette partie à la mesure 323.

Partie G (mesures 324 à 337) :

Glissandi descendants aux violons et à l'alto, ascendants au violoncelle, qui conduit à la note pivot ré 3.

Ce bloc est suivi d'un silence d'une mesure, nous amenant à créer une césure, d'autant plus que le bloc qui suit est composé de courtes parties, fait unique dans la pièce *Eridan op. 57*.

Bloc 3

Partie H (mesures 339 à 351) :

Apparition de micro-éléments séparés par de longs silences, et finissant par être joués en même temps, sur les mêmes notes (octaviées) par les quatre instruments.

Cette partie est suivie d'une mesure de silence (mesure 352).

Partie I (mesures 353 à 365) :

Glissando ascendant aux quatre instruments, aboutissant à un accord aigu (sib, mi, fa#, do)

Cette partie est également suivie d'une mesure de silence (mesure 366).

Partie J (mesures 367) :

Court glissando (latent derrière un jeu particulier de cordes) descendant aux violons et alto dans l'aigu, le violoncelle étant muet dans cette mesure.

Partie K (mesures 368 à 377) :

Court glissando ascendant aux quatre instruments.

Cette partie est suivie d'une mesure de silence.

Nous procédons ici à un changement de bloc car nous allons retrouver des parties dont la durée est plus grande que les parties du bloc 3.

c

Bloc4

Partie L (mesures 379 à 412) :

A l'instar de la partie H, apparition d'éléments séparés dans le temps et dans l'espace, qui vont petit à petit tendre vers la simultanéité exacte sur un triolet de doubles croches dans le suraigu (mesure 412).

Partie M (mesures 413 à 440) :

Longs glissandi descendants aux violons et ascendants à l'alto et au violoncelle, finissant sur le ré 3.

Partie N (mesures 441 à la fm) :

Partie NI (mesure 441 à 479) : remplissage progressif de l'espace sonore autour du ré 3.

Partie N2 (mesures 480 à la fm) : saturation en double croches du temps sur un accord, suivi à partir de là par des glissandi ascendants aux violons et descendants à l'alto et au violoncelle conduisant à un accord final très large dans l'espace.

Ce découpage, encore une fois, ne suit que les différents gestes, auditivement remarquables très souvent réitérés, qui animent chaque partie. Ces gestes sont à rapprocher des différents processus dynamiques, ce que nous allons tenter de montrer par la suite. Notre travail ne consiste pas à chercher de quel modèle sonore naturel est tiré tel ou tel processus dynamique (ce serait même impossible étant donné l'autonomie que prend l'objet sonore imitant lors du troisième degré d'imitation), mais de voir s'il existe des processus dynamiques remarquables à

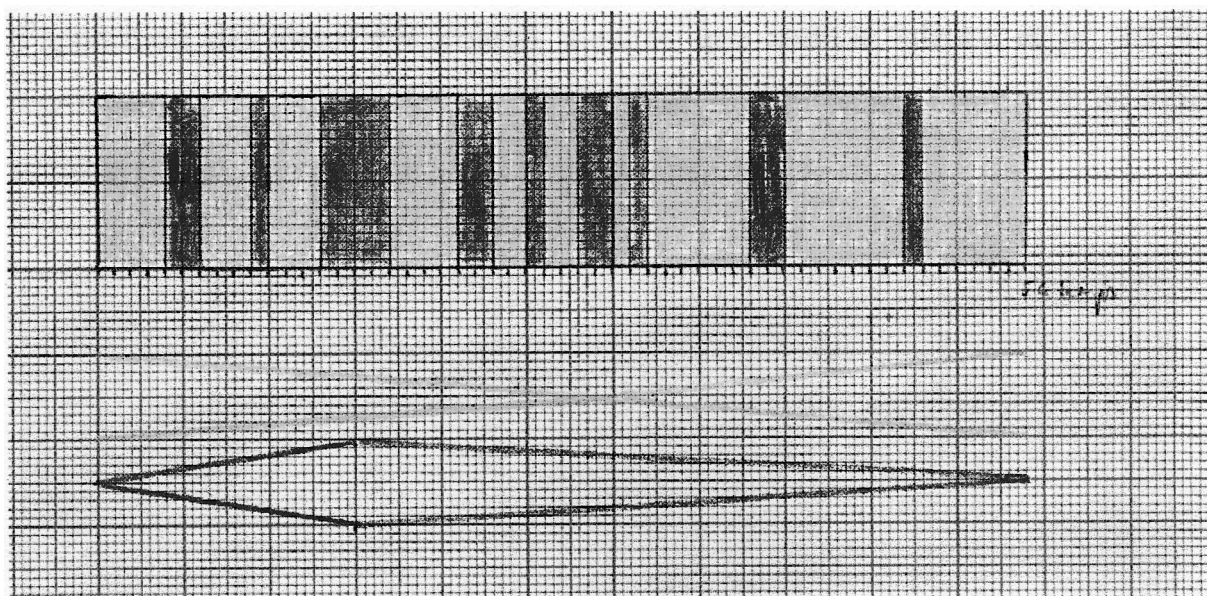
2) Le silence comme élément structurel

A l'écoute de la pièce, on s'aperçoit rapidement que les silences prennent une place importante dans la succession des événements. Si l'on regarde d'un peu plus près la partie H (voir figure 7), le phénomène d'apparition des silences est singulier par rapport aux autres parties de la pièce: l'espacement entre deux silences est très court et ces silences sont relativement longs.

a) A l'intérieur de la partie H

Proposons-nous de schématiser l'alternance des passages silencieux et des passages non-silencieux à l'intérieur de la partie H (figure 8). La graduation

correspond au temps dans la partition : nous avons enlevé les mesures, et nous avons colorié en jaune les silences et en rouge les parties non silencieuses. Enfin, nous avons dessiné en dessous, en reprenant les signes de crescendo et decrescendo, les fréquences et les durées d'apparition des deux événements sonores, afin de mieux mettre en relief les fréquences et les durées des passages silencieux et non-silencieux.



La figure 8, schématisant donc la fréquence et la durée des deux événements sonores que sont le silence et le jeu (= non silence), nous montre bien que les événements silencieux sont de plus en plus longs, ce qui induit le fait que le jeu se fait de plus en plus rare, tout en étant lui-même de plus en plus court. Ce geste, qui est un processus dynamique en lui-même, se retrouve, sans que nous ayons besoin de refaire des schémas pour le démontrer, à la fin de la partie B, tout au long de la partie DI et tout au long de la partie F (voir figure 7). Si ce processus se retrouve à plusieurs endroits à l'intérieur même de la pièce, tentons de savoir s'il existe au niveau supérieur de la structure de la pièce.

b) Dans le plan général de la pièce

Schématisons maintenant l'apparition des silences et du jeu dans la structure générale de *Eridan op.57* (figure 9). Nous avons repris la figure 7, en y incluant de la même manière que dans la figure 8 les fréquences et les durées d'apparition des deux événements sonores que sont le silence et le jeu. Le regroupement des différentes parties en blocs s'explique par l'intrusion de longs silences remarquables, séparant justement chaque bloc.

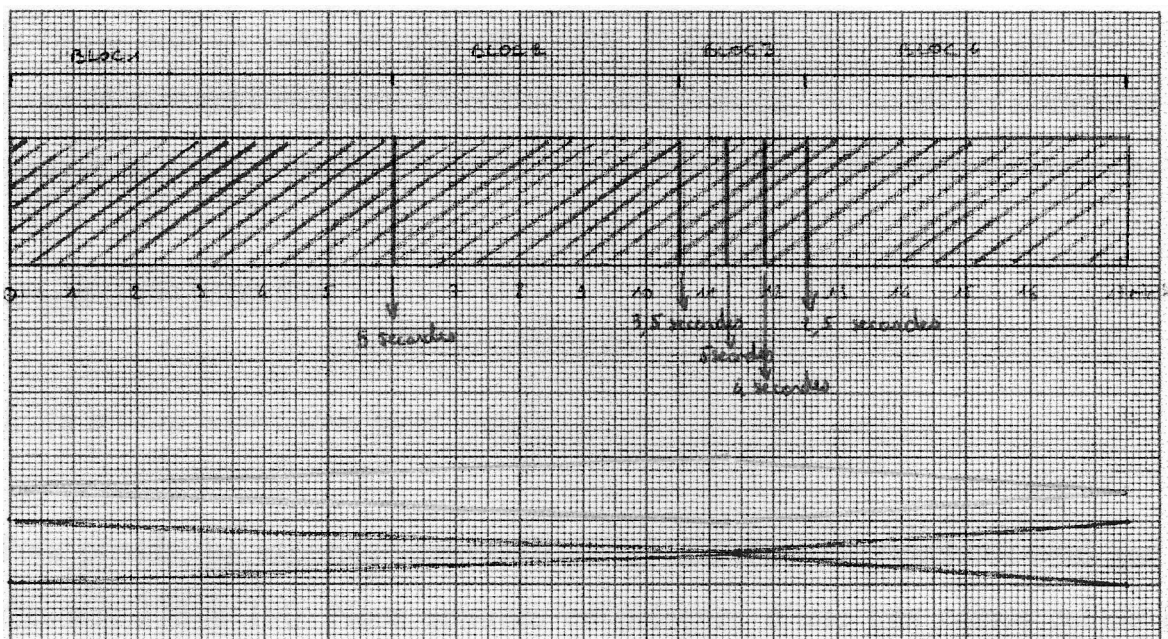


Figure 9

On s'aperçoit donc, grâce à ce schéma, que le processus est bien présent, mais inversé par rapport à l'intérieur de la partie H, c'est à dire qu'ici, les événements silencieux sont de plus en plus rares, tandis que le jeu se fait de plus en plus présent.

Nous pouvons donc et déjà conclure que le processus dynamique qui consiste en l'éloignement (silences de plus en plus fréquents et de plus en plus longs: fm

de la partie B, partie D1, partie F, partie H) ou le rapprochement (jeux de plus en plus fréquents et de plus en plus longs : l'ensemble de la pièce) est totalement présent ici. Bien que les données (silence et jeu) soient inversées, le geste, de manière abstraite est le même dans les deux cas.

D'autres processus dynamiques identifiables sont utilisés dans *Eridan op. 57*, comme le jeu de glissando que nous allons examiner à présent.

3) Les glissandi

Il existe tout au long du morceau, dans la gestion des hauteurs de notes, un procédé commun aisément identifiable: le glissando. Nous allons seulement ici essayer de voir s'il apparaît dans les différents niveaux structurels de la pièce.

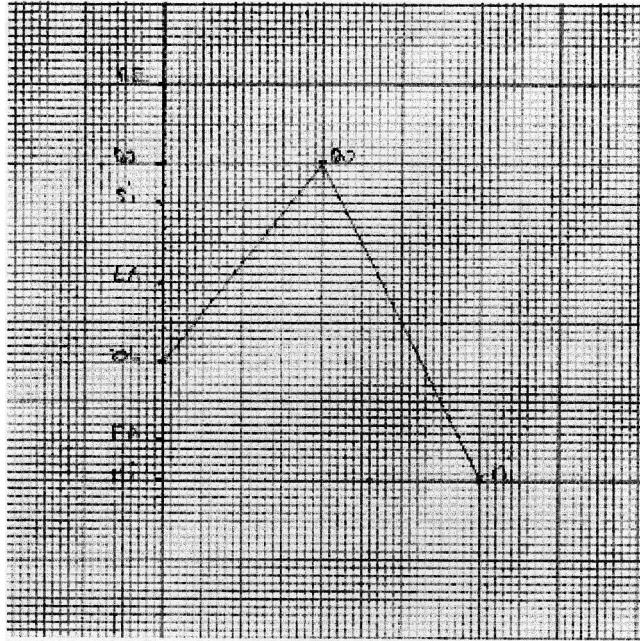
a) Glissando ascendant

1. Au niveau micro-structurel

Pour prendre un exemple significatif parmi tant d'autres, penchons-nous sur les mesures 173 à 190. Nous sommes en présence d'une très courte cellule qui propose un glissando rapide sur la quinte diminuée si 4-fa 4. Cette cellule est jouée par tous les instruments tour à tour: mesure 173 (violon 1), 174 (alto), 176 (violon 2), 177 (violoncelle), 179 (violon 2), 183 (violon 1), 185 (violon 2), 187 (violon 1), 188 (violoncelle), 189 (violon 2), 190 (alto).

La répétition de cette cellule a attiré notre attention et nous a amené à chercher si elle était présente non pas à un autre endroit de la pièce, mais à un autre niveau structurel

mêmes (à un demi-ton près pour l'alto et le violoncelle absent) que l'accord qui a terminé le bloc t. Cette descente du bloc J se termine toujours à l'alto, second violon et premier violon respectivement sur l'accord do 4, fa 4 et mi 4. Ce dernier accord se trouve être plus grave que l'accord qui a débuté le bloc 1. Nous pouvons donc schématiser la succession des blocs 1 et J par la figure II :



Voyons maintenant comment se déroule la variation des hauteurs dans la succession des blocs 1 et J

2. Au niveau des blocs 1 et J

Le bloc 1 se caractérise par une lente montée en glissando à partir de quatre notes: ré 4 (violoncelle), sol b 4 (alto), la b 4 (second violon) et mi 5 (premier violon) à la mesure 353 qui se termine à la mesure 365 sur l'accord: si b 4 (violoncelle), mi 5 (alto), fa # 5 (second violon), do 6 (premier violon). Le bloc J (mesure 367), quant à lui, se caractérise par une courte descente en un glissando « latent » à partir de l'accord mib 5 (alto), solb 5 (second violon) et do 6 (premier violon). Notons immédiatement que les

Figure II

⁵⁹ Voir la partition en annexe 1.

Nous nous retrouvons, en ce qui concerne la gestion des hauteurs de notes avec le schéma exact de la variation des hauteurs dans le jeu du second violon des mesures 222 à 227 (cf. figure 10).

Une fois encore, il est indéniable que le même processus dynamique se retrouve à deux niveaux de la structure de la pièce.

c) Ecartement - rétrécissement

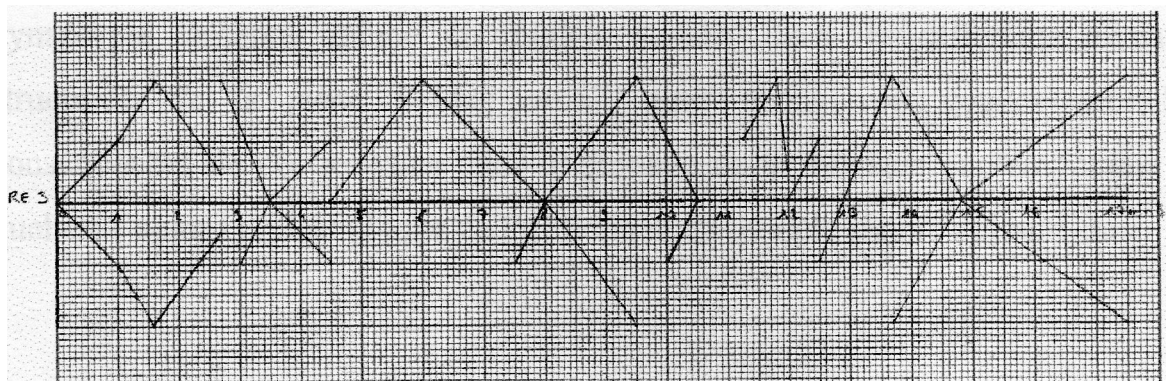
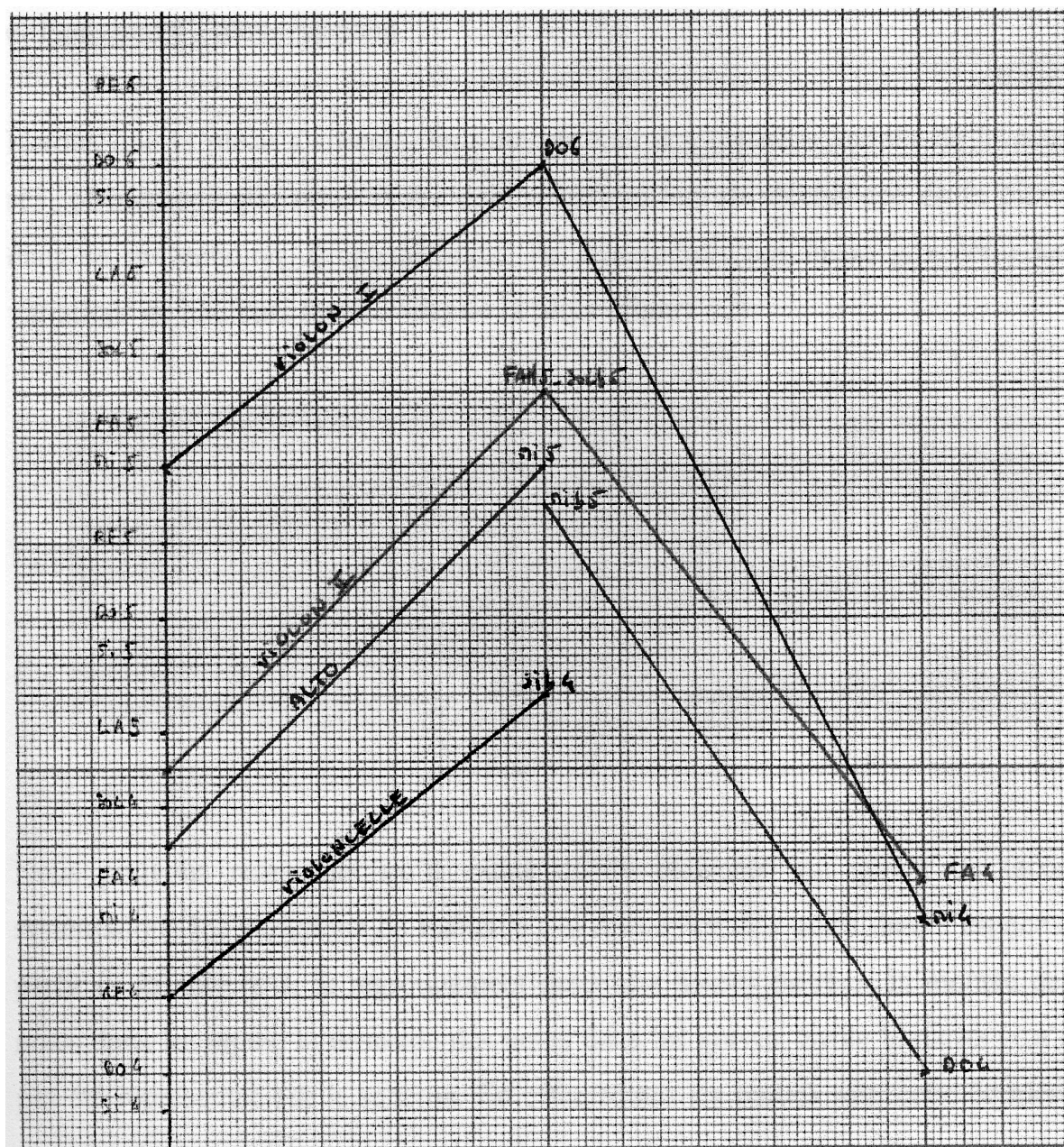


Figure 12

Nous pouvons remarquer qu'il existe quatre éléments qui gèrent de façon systématique les variations de hauteurs : la dispersion des notes dans l'espace à partir de la note ré 3, le regroupement des notes autour du ré 3, la montée des notes dans les aigus, la descente des notes dans les graves. Seule la partie H n'a pas été représentée sur le schéma. En effet, toutes les parties sauf cette dernière se présentent sous forme de combinaisons de glissandi : la dispersion des notes et le regroupement dans l'espace n'est rien d'autre que la combinaison de deux glissandi ascendant et descendant. Ainsi le processus dynamique de l'écartement

Nous avons donc vu, à travers cette brève analyse de *Eridan op.57*, comment François-Bernard Mâche utilisait les modèles sonores dans la pièce. Grâce à l'imitation de troisième degré, il incorpore des gestes dynamiques (alternance, éloignement, rapprochement, montée, descente, écartement, rétrécissement), qui constitue la structure même, à différents niveaux, de la pièce là où d'autres compositeurs utilisent ces gestes comme simple habillage musical.



III. Discussion

A) Le troisième degré d'imitation comme support compositionnel dans

Eridan op 57

1) Résultats de l'analyse

Nous avons vu, lors de l'analyse de *Eridan op.57* qu'un même processus dynamique se retrouvait à différents niveaux de la structure de la pièce. Nous avons vu également que le processus dynamique est l'ossature du modèle - sonore ou non - et que l'imitation de troisième degré consistait en la reproduction et l'appropriation du processus dynamique qui donne Vie au modèle sonore.

L'alternance du jeu et du silence, avec un des éléments qui disparaît pour laisser de plus en plus de place à l'autre élément se retrouve, nous l'avons vu, non seulement à l'intérieur d'une petite section (partie H), mais également dans l'ensemble de la pièce *Eridan op. 57*. Ce processus dynamique qui donne vie au modèle qu'est le rebondissement d'une balle à terre, par exemple⁶⁰, est un des principes structurels de la pièce. Libre au compositeur, comme il l'a fait, d'échanger la place du jeu et du silence dans les différents niveaux de la structure.

⁶⁰ En effet, le processus dynamique d'une balle qui rebondit à terre se caractérise par une alternance entre le choc et la suspension (jeu et silence), le choc se faisant de plus en plus présent au détriment de la suspension.

De la mesure 173 à la mesure 190, une cellule propose un glissando rapide ascendant sur une quinte diminuée, et nous avons vu que la partie K proposait à deux notes près, le même processus dynamique ⁶¹. C'est donc cette petite montée de quinte, paraissant si anodine à première vue qui engendre la structure entière de la partie K.

De même, la cellule ascendante-descendante des mesures 222 à 227 au violon 2 se retrouve à deux niveaux de la structure : au niveau de quelques mesures du violon 2, mais également au niveau de la structure même de l'enchaînement des parties 1 et J de *Eridan op.5f*².

Du rapprochement de ces exemples tirés de l'analyse des pièces, nous pouvons conclure que François-Bernard Mâche, s'est non seulement approprié les processus dynamiques, ossatures du modèle sonore, mais les a élevés au rang structurel à différents niveaux de la pièce *Eridan op. 57*. Essayons de voir à présent les conséquences d'une telle prise de position dans l'esthétique de François-Bernard Mâche.

2) Conséquences dans l'esthétique de François-Bernard Mâche

a) L'intégration du modèle

Comme nous l'avons vu dans la première partie de la présente étude, François-Bernard Mâche fait partie de ces compositeurs actuels qui cherchent un appui extérieur à la création musicale. Du fait de l'utilisation du modèle sonore naturel sur bande, on l'a souvent qualifié de naturaliste. Il nous semble nécessaire de dépasser cette épithète et de concevoir que l'utilisation du modèle sonore chez le

r :

⁶¹ De nombreuses espèces d'oiseaux proposent dans leur chant un court glissando ascendant similaire.

⁶² Nous pourrions rapporter ce processus à une partie du processus dynamique du chant des orques donné en

compositeur est plus qu'un simple jeu. Si jeu il y avait, du moins au début de ses recherches, aujourd'hui, la rencontre avec les modèles sonores naturels est passée à un degré d'intimité tel que c'est le modèle sonore qui gère une partie de la structure de *Eridan op. 57*. François-Bernard Mâche avoue lui-même:

«(...) ce qu'il y a dans notre tête, qu'elle soit géniale ou pas, nous vient, consciemment ou non. du monde extérieur» 63.

puis il rajoute:

«C'est que la véritable imitation de la nature est essentiellement celle des schémas opératoires, beaucoup plus que celle, superficielle, des résultats sensibles. Imiter la réalité sonore, c'est percer quelques secrets de sa vie et des processus qui lui sont propres: naissance, croissance, extinction, association, dissociation, etc. Bref, il s'agit de faire comme la nature, mais non pas de refaire ce qu'elle fait (...) »64

Ce qu'avoue le compositeur ici rejoint tout à fait les résultats de nos investigations: l'imitation que fait François-Bernard Mâche du modèle sonore dans *Eridan op. 57* est une imitation de troisième degré, une imitation de structures, de «schémas opératoires ». Mais ces imitations auraient été superficielles si le compositeur ne les avait appliquées qu'à un seul niveau de la structure. Ici, ce n'est donc plus d'imitation dont il faut parler, mais bien d'intégration du modèle naturel. Le processus dynamique qui engendre une part de la structure est donc assimilé par le compositeur, manié, étiré, modifié à des fins musicales selon la volonté du compositeur. Il est évident que la pièce serait d'une monotonie effroyable si le processus dynamique n'était pas soumis aux changements du compositeur (inversion dans le cas du jeu et du silence,

63 François-Bernard Mâche, Le plaisir du son (1978), in *Entre l'observatoire et l'atelier* (vol.1), Paris, Kimé, 1998, p.21.

64 François-Bernard Mâche, Le son et la musique (1963), *op. cit.*, p.79.

étirement pour atteindre les différents niveaux de structure, doublure dans le cas du glissando ascendant, puis descendant par plusieurs instruments, etc.). Loin d'être superficielle, cette hybridation entre le modèle sonore et la création musicale est un moyen de retrouver les archétypes sonores naturels auxquels François-Bernard Mâche fait souvent référence dans ses écrits.

b) Le contact avec les archétypes sonores

Certains pourraient qualifier de naïve cette intuition selon laquelle il existe des archétypes sonores que l'on retrouve dans des cultures différentes ou chez plusieurs espèces vivantes. Pourtant cela ne suffit pas à contredire les faits troublants relevés par François-Bernard Mâche lui-même dans *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*⁶⁵. Nous ne pouvons juger ici de la véracité de l'origine de ces faits, néanmoins, ils sont là, et François-Bernard Mâche les prend en compte dans son esthétique.

Nous avons montré dans la deuxième partie de la présente étude que le modèle, à travers son processus dynamique, est utilisé par le compositeur à différents niveaux structurels. Or, ce modèle est extérieur à l'homme, il fait partie du monde, et le geste qui consiste à se l'approprier à des fins esthétiques renvoie l'homme à un niveau plus modeste qu'il ne s'était lui-même considéré au cours des siècles passés. Ce contact avec les modèles naturels renvoie à la recherche d'une vérité, inscrite sonores.

Que l'on considère François-Bernard Mâche comme un scientifique ou comme un poète, il n'empêche que ce compositeur nous fait découvrir un monde riche, dans lequel l'homme doit puiser ses ressources car l'homme fait partie intégrante de ce monde-là.

⁶⁵ En particulier la deuxième partie: « Universalité des modèles sonores ».