

<http://www.univ-montp3.fr/~solomos/Lestu.html>

Notes sur François-Bernard Mâche et L'estuaire du temps

Makis Solomos

Première publication in *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*,

sous la direction de Márta Grabócz, Strasbourg,

Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 237-249.

"L'art aimerait par sa spiritualisation croissante, par sa séparation de la nature, révoquer précisément ce divorce dont il souffre et qu'il inspire".

Theodor W. Adorno, Théorie esthétique.

François-Bernard Mâche fait partie des (rares) compositeurs qui ont su récuser le formalisme inhérent à la modernité sans pour autant se dresser totalement contre elle — ni prémoderne ni postmoderne, il se définit lui-même comme "postprogressiste" [1]. En effet, si il insiste sur le fait que, pour l'art, comptent les fins et non les moyens — "le problème de la musique contemporaine n'est pas de matériau, ni même de syntaxe, il est d'abord stylistique et esthétique ; il touche à la force symbolique que la musique acquiert ou non", écrit-il dans son livre *Musique, mythe, nature* [2] —, ce n'est pas pour restaurer des finalités conventionnelles ou pour souscrire au consumérisme. Aussi, son œuvre musicale comme sa réflexion théorique [3] ouvrent une voie sans cesse nouvelle, dans la mesure où elle n'a encore été que peu explorée et où elle reste d'une actualité brûlante.

Circonscrire cette voie ne saurait être le propos de ce bref écrit. On se contentera d'évoquer deux de ses moments les plus évidents en associant des notes de lecture portant sur *Musique, mythe, nature* à des notes analytiques concernant une œuvre récente de Mâche, *L'estuaire du temps* [4]. Créé en 1993, *L'estuaire du temps*, grande fresque (28 minutes) en trois mouvements — proposant, selon le compositeur, une réflexion sur le temps [5] —, est écrit pour orchestre et échantillonneur [6]. Ses deux mouvements extrêmes seront ici l'occasion d'amorcer une réflexion sur les deux moments dont il était question, successivement : la notion de "modèle" et celle d'"archétype".

1. Le "modèle"

Au centre de la pensée et de l'œuvre musicale de Mâche se situe la notion de "modèle". Cette notion me semble découler d'une thèse : le refus du repli de la musique dans ce qui pourrait être qualifié d'immanence. Un tel repli caractérise une grande partie de la modernité, notamment dans les années 1950-60 où, participant au structuralisme ambiant,

la musique faillit être définie comme un pur système autorégulé : tout ce qui est étranger à son autofonctionnement devait être évacué — le sens, l'interprétation, le public, l'histoire, le sujet, etc... [7] . Bien entendu, ce repli — que l'on peut comprendre comme une évolution extrême de l'idée ancienne selon laquelle la musique serait langage, le langage étant ici réduit à une pure combinatoire de signes — ne se concrétisa véritablement que dans quelques très rares œuvres, telles que les fameuses *Structures* de Boulez. Mais, le danger — le danger d'une musique ne faisant que confirmer un ordre social que l'on ne connaît que trop — fut réel et Mâche compta parmi les premiers compositeurs qui en prirent conscience, d'où sa proposition de sortir de l'immanence. Écoutons *Musique, mythe, nature* :

"La seule crise musicale profonde de notre époque concerne le pourquoi, et non le comment, de la musique. L'ère laïque du pseudo-langage musical soi-disant autonome me paraît révolue. La musique n'est plus "le seul système signifiant privé de référent", comme on l'a dit abusivement. Cette pureté a toujours été illusoire, et désormais les sons réels l'ont submergée de matériaux nouveaux : il y a mieux à faire que de se soucier en priorité d'en créer d'autres. Ni l'invention de formes ni l'invention de sons n'apparaissent plus comme des finalités suffisantes au travail du compositeur. La crise de la musique contemporaine, et son relatif échec social, impliquent une solution autre que politique ou technique. L'hypothèse dont je pars est que ces difficultés sont surtout dues à l'illusion prométhéenne que le compositeur, comme les technocrates, pouvait créer une seconde nature, libérée des servitudes de la première par un arbitraire souverain, et que la musique, au lieu d'être une énergie ou une matière première, était un jeu de signes socialement échangeables, comme un papier-monnaie" [8] .

L'immanence — dans les termes de Mâche : la priorité du comment sur le pourquoi, la soi-disante autonomie du musical, l'invention de formes et de sons comme finalités en soi, la réduction de la musique à une pure combinatoire de signes — peut être court-circuitée par l'adoption de la notion de modèle. D'où son sens premier : sans être à proprement parler le lieu d'une transcendance, le modèle permet de sortir de l'immanence car il introduit le réel dans la musique. A cet égard, l'évolution de Mâche est significative. Dans un premier temps, les modèles sont employés d'une manière abstraite — il y a simple "transfert de modèle" [9] . Ainsi, dans *Safous mêlé* (1959), Mâche établit des correspondances "en grande partie conventionnelles, et même souvent arbitraires" [10] entre un poème de Sappho (qui, par ailleurs, est aussi chanté) et l'accompagnement instrumental : "le résultat est une sorte de cryptogramme sonore" [11] . Par la suite, les correspondances entre le modèle choisi (c'est-à-dire l'élément extérieur à l'œuvre musicale, emprunté au réel) peuvent devenir plus concrètes, notamment grâce à l'usage du sonographe (qui analyse la composition spectrale du modèle), comme c'est le cas dans *Le son d'une voix* (1964), où Mâche analyse des formants vocaliques avant de procéder à certaines correspondances [12] . Mais, surtout, alors que les premiers modèles utilisés sont empruntés uniquement au langage, *La Peau du silence* (1962) [13] introduit pour la première fois des modèles entièrement issus de la nature : ses deux mouvements extrêmes exploitent le modèle de la mer, qui, par la suite, inspirera souvent Mâche. Enfin, une

œuvre au titre significatif, *Rituel d'oubli* (1969), définit une dernière étape : le réel (le modèle) est présent en tant que tel (bande enregistrée) et se trouve juxtaposé ou superposé à ses correspondances instrumentales. Certaines œuvres-limites se définissent d'ailleurs comme "phonographies" : elles ne mettent en jeu que le réel et l'intervention du compositeur se limite, comme celle du photographe, à des "manipulations" [14] .

L'originalité de la démarche de Mâche repose sur le fait qu'il n'a pas hésité à franchir un pas décisif en substituant au transfert du modèle (c'est-à-dire sa concrétisation abstraite, par un code qui fait que le modèle n'est pas perceptible à l'audition de l'œuvre, mais seulement décelable à l'analyse) une matérialisation plus concrète — je signale cependant que le transfert du modèle n'a jamais totalement disparu de son œuvre. En effet, partir d'un modèle (d'un élément extérieur à l'œuvre) n'est pas nouveau au XXème siècle : pensons à Bartók et au nombre d'or, à Xenakis et aux lois probabilistes régissant les gaz, aux sériels et aux carrés magiques, à la déferlante fractale des années 1980... Cependant, il est exceptionnel que cet élément extérieur à l'œuvre lui soit réellement extérieur, dans sa plénitude sonore : il ne fait que modeler sa "structure". Au contraire, avec Mâche, il participe à sa manifestation charnelle : car, et c'est là la grande nouveauté, les modèles qu'il choisit sont déjà sonores — en ce sens, il a anticipé le mouvement dit "spectral".

Le premier mouvement de *L'estuaire du temps* illustre à lui seul les trois types de modèles sonores qu'utilise habituellement Mâche ainsi que les deux manières extrêmes d'établir des correspondances concrètes, évidentes à l'audition, avec l'écriture instrumentale. Au niveau des modèles employés, présents en temps réel grâce à l'échantillonneur, ce premier mouvement met en œuvre un déroulement linéaire. Jusqu'à la lettre C de la partition, on entend des sons faisant partie des "éléments naturels" mêlés à quelques sons animaux : le programme 1 délivre des sons nommés "ressac", "galets", "vent", "effraie" et "appeau coq de bruyère". Puis (à partir de C), interviennent les modèles issus du langage : le programme 2 fait entendre des mots chuchotés ou parlés, qui sont soit inventés (lettres C et D) soit issus de plusieurs langues (E et F : lituanien, russe, arménien, batak, indonésien, javanais et xhosa). Enfin, à partir de G, dominant les modèles constitués de sons animaux auxquels se mêlent quelques sons autres (programme 3 [15]) — comme on l'a souvent constaté, les éléments naturels, les phonèmes du langage et les sons animaux constituent les trois types de modèles employés par Mâche [16] .

Analysons brièvement leurs correspondances instrumentales. Les deux premières parties (lettres A-B : sons essentiellement issus de modèles naturels ; lettres C-F : phonèmes) illustrent parfaitement deux méthodes [17] . Dans la première partie, se produit une imitation directe, très éloquente, qui puise dans l'imaginaire sonore légué par la tradition et enrichi par le compositeur. Ainsi, aux mes.12-16, les cordes jouent des traits mélodiques très rapides, dans l'extrême aigu et en pianississimo, évoquant ainsi le grain de galets, tandis que des maracas en crescendo puis decrescendo simulent les bâtons de pluie [18] . Aux mes.26-31, quatre flûtes avec l'indication "souffle perceptible, pp, sans vibrer et en glissant d'une note à l'autre", effectuent des entrées (finissant par former un

cluster) par imitation sur un bref motif composé d'une tierce mineure descendante et d'une seconde mineure ascendante, le tout ponctué par quelques sons de vibraphone : le rapport avec l'échantillonneur qui délivre des sons d'"appeau coq de bruyère" et d'"effraie", est évident. Dernier exemple d'imitation : quatre cors bouchés, à distance de demi-tons, effectuent des vibrations très douces pendant que l'on entend le vent (mes.35-37).

La seconde partie de ce premier mouvement de *L'estuaire du temps* met en œuvre ce que l'on pourrait qualifier de transcription. Pour doubler instrumentalement les phonèmes "joués" par l'échantillonneur, Mâche emploie un système combinant des correspondances arbitraires et des correspondances issues d'une analyse spectrale. Pour les voyelles, cette dernière permet de déterminer pour chacune la fréquence moyenne de leurs formants. Pour les consonnes, des timbres variés (cordes en pizzicato, en tremolo ou en arco, harpe) ainsi que des attaques de percussions sont employés selon une correspondance arbitraire. On trouvera dans l'exemple 36 et l'exemple 37, qui reproduit un brouillon de Mâche, toutes les correspondances mises en jeu, avec le système employé — notons que, parfois, le compositeur prend des libertés par rapport à ce système et que, dans cet exemple, ne sont pas indiquées les percussions. Ce type de transcription vaut pour les phonèmes chuchotés. Avec les mots parlés (lettres C et D), le travail de transcription orchestrale consiste en l'imitation de l'intonation globale du mot ; les instruments jouent en unisson ou avec des agrégats qui correspondent plus ou moins aux formants du mot. Par ailleurs, des groupes instrumentaux peuvent être associés à des langues (cordes pour le lituanien, cuivres pour le russe). L'exemple 38 illustre les transcriptions des mots lituaniens "Nukrinta" et "Nukrinta Kebgerme" aux mes.93-95, du russe "Matsimatsimaa" (mes.100) et de l'arménien "Yetevotch" (mes.118).

2. "Archétype" et processus

Le moment où Mâche intégra pour la première fois — en tant que tels ou/et avec leur doublage instrumental — les "sons des éléments", c'est-à-dire la nature, fut décisif : "Pour que la musique ne soit plus du tout vain message, et davantage une fusion avec le rythme universel, il m'est apparu plus judicieux de me tourner vers des modèles à l'organisation plus confuse, comme les sons des éléments", note-t-il [19] . *Musique, mythe, nature*, de même que l'œuvre musicale du compositeur, pose sans cesse la question de la nature, du rapport de la musique à la nature. On pourrait y déceler la trace d'une nostalgie, non pas réactionnaire, mais telle que l'entend Adorno dans la citation mise en exergue à cet écrit : "L'art aimerait par sa spiritualisation croissante, par sa séparation de la nature, révoquer précisément ce divorce dont il souffre et qu'il inspire" [20] . On pourrait aussi y lire, si l'on pense à un Xenakis ou un Cage, le penchant anti-subjectiviste de la modernité — quoi de plus naturel que d'évoquer la nature lorsque l'on souhaite mettre de côté un sujet qui flirte avec le totalitarisme ? Quoi qu'il en soit, le "naturalisme" de Mâche n'a rien du naturalisme légué par la tradition : il ne s'agit pas de représenter la nature, de la mettre en scène sous le regard de l'humain ; son œuvre la laisse être, non-maîtrisée, libérant une énergie qui lui est propre. En somme, il s'agit là aussi de sortir de l'immanence, mais

d'une manière plus radicale qu'avec la notion de modèle. En effet, la question n'est plus de réinjecter, dans la musique, le réel, mais, en quelque sorte, d'abolir la frontière entre la nature et la culture. Vaste débat, qu'on n'entamera pas ici ! Rappelons seulement pour mémoire que, lorsque Mâche intègre dans sa musique des chants d'oiseau, ce n'est pas pour les "musicaliser" — et, encore moins, comme il a été dit, pour les représenter (musicalement) —, mais parce qu'il considère qu'ils sont déjà de la musique [21] ; c'est pourquoi il pose explicitement la question : "d'où vient la musique ?" [22] .

Ce qui importe ici, c'est de souligner que l'intrusion des sons des éléments (comme des sons animaux) ainsi que toute l'entreprise d'abolition des frontières entre le culturel et le naturel, ont pour souci une quête d'universalité. Mâche cherche à mettre en évidence, "dans les musiques adultes, des figures sonores et des procédés de traitements universels, répandus dans toutes les cultures, et [...] au-delà même de l'espèce humaine" [23] . Il critique l'historicisme de la musique du XXème siècle non pas en décrétant la "fin de l'histoire" — formule commode pour ceux qui ont décidé de s'en tenir à un stade précis du développement historique, en général reconstruit de toute pièce grâce à une régression historique —, mais en suggérant que la musique contemporaine n'est plus musique lorsqu'elle se définit elle-même comme excroissance historique. On pourrait largement aller dans son sens en évoquant des thèses qui n'envisagent pas l'art moderne selon une perspective historiciste, maniériste (pour laquelle cet art n'est qu'une succession de techniques, de langages particuliers), mais, au contraire, comme une tentative de décellement de processus généraux : je pense à certaines thèses psychanalytiques [24] ou à certaines approches de type phénoménologique [25] — précisément par son abstraction, l'art moderne est à même d'atteindre cette généralité.

On comprend mieux alors pourquoi la question n'est pas de prendre modèle sur la nature, de l'imiter ou, comme il a été dit, de la représenter. Le point essentiel consiste à déterminer des "formes" suffisamment générales, qui soient communes à l'homme (à tous les hommes) et à la nature. Ces "formes" peuvent être nommées de deux manières et Mâche ne tranche pas. Parfois, il nous renvoie à des "structures" : dans *Musique, mythe, nature*, la comparaison entre des chants d'oiseaux et des œuvres musicales, par exemple entre la rousserolle des buissons et la "Danse sacrée" du *Sacre du printemps*, s'effectue par le biais d'une "analyse distributionnelle", qui décrit ici une combinatoire asymétrique d'objets sonores [26] . Ailleurs, il évoque l'enracinement de ces "formes" dans une origine ; elles deviennent alors des "archétypes" : "Certains schèmes apparemment abstraits remontent aux origines mêmes de notre appréhension de l'espace et du temps [...]. Et il est même probable que les schèmes les plus universels, les archétypes mythiques, sont issus d'une activité psychique antérieure à la naissance", écrit-il [27] . Par commodité — et parce qu'il me semble que Mâche penche légèrement vers la seconde proposition [28] —, on parlera ici d'archétypes.

Les formes processuelles, que l'on rencontre souvent chez Mâche — mais aussi chez d'autres compositeurs d'aujourd'hui —, sonnent comme des archétypes. Avec elles, le déroulement musical se présente à la manière d'une croissance organique : tel le corps

humain ou un autre organisme, tout semble découler de tout et, simultanément, l'ensemble présente une organisation supérieure. Celle-ci, du fait du procédé de la transformation continue, nous échappe et semble donc non-construite, naturelle. Par ailleurs, leur simplicité apparente — le schéma dramatique constitue leur fondement : croissance puis chute progressives — leur accorde un caractère très général.

Le troisième mouvement de *L'estuaire du temps* constitue l'une des plus belles formes processuelles écrites par Mâche. Il est formé de deux grandes parties. La première est marquée par une trame de cordes, proposant une montée très progressive, sur laquelle se greffent des sons de percussions émis par l'échantillonneur ; à la fin de ce long passage interviennent des percussions acoustiques. Dans la seconde grande partie, les cuivres en dialogue avec l'échantillonneur programmé sur des sons de cuivres partent du point atteint précédemment et descendent très progressivement ; des percussions (acoustiques) interviennent durant tout ce passage ainsi que, ponctuellement, des bois et des cordes avec des traits très rapides et des sons ponctuels (cordes en pizzicato, sons de harpe et bois en staccato). Le rapport entre les percussions acoustiques et celles émises par l'échantillonneur nécessiterait une analyse approfondie qui ne peut être fournie ici. On se focalisera sur la première grande partie (environ 5 minutes) et, plus précisément, sur la trame des cordes.

Cette trame (mes.7-162) constitue un processus d'un genre très particulier : l'évolution, pourtant très linéaire, subit, sans qu'on puisse en déceler le moment exact, une mutation : une montée des cordes par paquets finit par générer un processus harmonique, voire mélodique. L'exemple 39 schématise le processus dans sa globalité [29] — ajoutons que tout ce passage est joué avec un crescendo très progressif (de ppp à fff) et un diminuendo très rapide pour les quatre dernières mesures. On constate ainsi l'entrée progressive de 12 lignes (les contrebasses sont divisées en 2, les violoncelles et les alti en 3, les violons en 4) en une montée globale, puis leur absorption progressive jusqu'à une réduction à 6 parties. Par ailleurs, le mouvement tonal, rapide au début, se stabilise de plus en plus. En outre, il passe progressivement de quarts de tons à des secondes ou même des tierces. Enfin, dans la seconde partie de ce processus, émergent parfois des accords "classés". Ainsi, une pure texture — un bruit de fond si l'on préfère — finit par générer un enchaînement d'accords. Quant à l'émergence éventuelle d'une mélodie, les choses sont encore plus intéressantes. Aucune mélodie n'est clairement lisible sur ces schéma ou sur la partition ; de plus, les changements de hauteur sont de plus en plus lents et excèdent peut-être l'échelle temporelle d'une mélodie. Cependant, à partir de la mes.65, des unissons sur certaines notes ou leur répétition comme en écho les mettent au premier plan : on suivra ainsi l'enchaînement sol# en clef de sol (atteint pour la première fois à la mes.65)-fa# (renforcé à la mes.81)-do (qui prédomine à la mes.83)-do# (mes.90)-mi (mes.91).

Toutes les comparaisons entre ce processus et les croissances organiques sont possibles. Pour ne citer que celles qui découlent des quelques commentaires proposés ici : mutations imprévisibles (naissance d'un enchaînement d'accords) bien que découlant d'un

engendrement ; apparition d'un "sens" (la mélodie) que seule la subjectivité humaine (en l'occurrence, l'analyste) décèle ou accorde d'autorité. Certes ces comparaisons relèvent de la métaphore. Mais n'en va-t-il pas de même, en définitive, de la notion d'archétype ?

[1] Cf. François-Bernard Mâche, "Le post-progressisme", Les Cahiers du CIREM n°22-23, 1992, pp.11-14.

[2] François-Bernard Mâche, Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion, Paris, Klincksieck, 1991 (1ère édition : 1983), p.177.

[3] Outre le livre qui vient d'être cité, Mâche est l'auteur d'un très grand nombre d'articles, dont on trouvera une liste (jusqu'en 1991) dans Les Cahiers du CIREM n°22-23, 1992, pp.189-194.

[4] La partition est éditée chez Durand. Il n'existe pas encore d'enregistrement. Je tiens à remercier François-Bernard Mâche qui m'en a fourni un enregistrement et qui, en outre, a bien voulu m'indiquer quelques pistes pour son analyse, laquelle sera limitée ici à quelques remarques.

[5] Pour Mâche, chacun des trois mouvements correspond à un type de temps particulier : temps linéaire pour le premier, temps de l'immersion dans l'instant pour le second et temps cyclique pour le dernier (communication orale, février 1995).

[6] L'échantillonneur est commandé par un clavier joué en temps réel par un soliste. Il possède 11 programmes, qui se succèdent : 3 pour le premier mouvement (que Mâche nomme respectivement "éléments", "paroles" et "multitimbre"), 3 pour le second ("bol", "mélusine" et "pot-bol") et 5 pour le dernier (4 programmes de "percussions" et 1 de "cuivres"). La partition de l'échantillonneur indique les changements de programme et, comme on l'imagine, les notes inscrites sur les portées ne correspondent pas nécessairement à des hauteurs, mais aux sons précis d'un programme. En ce qui concerne la corrélation hauteurs / sons, trois cas peuvent se produire : a) la note écrite sur la portée correspond à la fondamentale entendue (cas des programmes 4, 6 et 11) ; b) elle correspond à un registre (programme 1) ; elle ne correspond à aucune hauteur prédominante (les autres programmes). Notons une particularité intéressante du programme 10 : les touches jouées peuvent parfois n'émettre aucun son, ce qui permet de jouer facilement des rythmes difficiles (par exemple, l'interprète joue une succession de quintolets et on entend, du fait des "trous" du programme mentionnés, des croches de quintolet éparses).

[7] Je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat, A propos des premières œuvres (1953-69) de Iannis Xenakis. Pour une approche du phénomène de l'émergence du son, Université de Paris IV-Sorbonne, 1993, tome I, chapitre I.

[8] François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature...*, op. cit., pp.104-105.

[9] Cette expression a été employée par Mâche pour désigner la pratique du premier Xenakis où, pour prendre un exemple célèbre, des lois de probabilités qui ont d'abord été pensées à propos des gaz, sont appliquées à la musique.

[10] François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature...*, op. cit, p.78.

[11] Idem.

[12] Cf. Daniel Durney, "La musique et son double : l'œuvre de Mâche", *Cahiers du CIREM n°22-23*, 1992, p.138.

[13] Cf. l'analyse de François-Bernard Mâche dans *Mercure de France n°1201*, 1963, pp.590-593.

[14] "L'auteur a imaginé ce terme de phonographie en 1960 pour désigner une pratique qui serait à la musique ce que la photographie est à la peinture. [...] Comme la photographie, la phonographie offre à la fois les possibilités d'appropriation du réel et de sa déformation. Du simple "cadrage" sonore à la manipulation radicale, en passant par les "retouches", tous les degrés sont praticables. La phonographie se confond avec la musique lorsque l'organisation des séquences est régie par ses lois et non par celles du quotidien ; et d'autre part lorsque toute identification causale devient secondaire ou même impossible. La frontière est de toute manière perméable (François-Bernard Mâche à propos des *Phonographies de l'eau* (1980), notes de programme, festival Manca, 15 décembre 1985).

[15] Dans le détail : "bruit blanc", "appeau coq de bruyère", "ressort 1", "effraie", "cymbale au centre", "lame pincée", "ressort 40", "callicrania monticola", "criquet", "appeau coq de bruyère" (aigu).

[16] Question : le passage plus ou moins linéaire de l'un à l'autre dans ce premier mouvement de *L'estuaire du temps*, selon l'ordre qui vient d'être mentionné, a-t-il une valeur symbolique ?

[17] Dans son article "Esquisse typologique des macrostructures dans les œuvres de François-Bernard Mâche" (*Les Cahiers du CIREM n°22-23*, 1992, pp.118-130), Márta Grabócz analyse très en détail la manière avec laquelle Mâche concrétise le modèle dans ses œuvres.

[18] Le cas des bâtons de pluie est intéressant en lui-même, car il constitue un instrument à part entière, mais qui imite un phénomène naturel ; par ailleurs, il est ici "joué" par l'échantillonneur, ce qui le place au même niveau que les autres éléments naturels du

programme 1.

[19] François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature...*, op. cit., p.191.

[20] Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, p.127.

[21] D'où la nouvelle discipline nommée "zoomusicologie" que Mâche fonde dans le chapitre 4 de *Musique, mythe, nature...*, op. cit. On lira aussi sa contribution à ce volume, ainsi que celle de Peter Szendy, qui met sur la piste d'une des origines historiques de la question soulevée par Mâche.

[22] "Il faut attendre Debussy pour trouver les prémisses d'une esthétique qui invoque le modèle sonore contre les modèles culturels, le plein air contre tout ce qui sent parfois le renfermé : salles de concerts, musique de chambre, songeries creuses, et le son dans l'espace réel contre l'abstraction de la note. On a interprété ses déclarations dans un sens impressionniste ; ou on a cru devoir les négliger [...] ; et on a même tenté de les éliminer, pour mieux revaloriser ce qui à la rigueur pouvait ressembler à des préoccupations formelles dans des œuvres comme les *Etudes* ou *Jeux*. Mais on ne les a guère considérées avec sérieux, parce qu'elles posaient la question : d'où vient la musique ? celle même que je repose ici" (François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature...*, op. cit., p.65).

[23] *Ibid*, p.47.

[24] Cf. notamment Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974.

[25] Je me permets de renvoyer à mon travail sur la sonorité chez Xenakis ; cf. notamment le chap.V de mon livre *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Editions, 1996.

[26] Cf. François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature...*, op. cit., pp.130-131.

[27] *Ibid*, pp.52-53.

[28] Significativement, le texte porte en exergue une citation de Malraux : "Faut-il supposer que l'être humain porte en lui un langage de formes qui transcende les civilisations, comme il porte les cauchemars communs à toutes ? ... des formes que nous appellerions archétypiques si ce mot n'avait trop de significations. Appelons-les primordiales. Elles naissent, comme l'épouvante devant la pieuvre, dans un domaine quasi biologique, beaucoup plus profond que les forces collectives : elles sont de l'ordre du destin" (*ibid*, p.7).

[29] Je précise que ce schéma procède à plusieurs simplifications : a) l'unité étant la mesure, la progression des hauteurs est schématisée ; b) les changements de mesure ne

sont pas pris en compte (lettre D : alternance de 2/4, 3/4, 3/8 avec le 4/4 qui domine ailleurs) ; c) il en va de même des changements de tempo (variables entre noire = 100 et 132).