

La musique égale du mythe

Silences : Pourquoi La Traversée de l'Afrique ?

François-Bernard Mâche : Marie-Noël Rio qui jouera elle-même dans la pièce, a découvert le texte d'Eugène Savitzkaya, et a persuadé Pierre Barrat, le metteur en scène, de son intérêt. Je me suis moi-même rattaché à ce projet il y a environ un mois et, n'en étant pas l'initiateur, j'y intervins donc, à mon sens, un peu comme un décorateur. Il y a trois façons principales d'associer la musique et le théâtre : l'opéra, tragédie ou drame mis en musique ; le théâtre musical, qui donne la musique en spectacle ; et une troisième association que je n'ai jamais pratiquée, et qui pour cela même m'intéresse, la musique de scène. C'est un travail de décor sonore. Dans la musique de scène, il ne s'agit pas de représenter les sentiments de personnages, mais de communiquer le sens de la représentation. La musique de scène est pour moi ce sens caché de ce qui se dit, et de ce qui se joue sur scène. C'est l'au-delà des mots et des gestes. Alors que dans l'opéra, la musique a surtout la fonction de révélateur des sentiments cachés, et non pas du sens de l'action. Je vais donc faire une musique de scène qui sera comme une voix off révélant les motivations secrètes de ce qui se passe, ou commentant à distance.

S : S'agit-il d'illustrer le texte .?

F.-B.M. : Non, pas du tout. Mais il y a quand même un rapport. Des adolescents rêvent de l'Afrique : la musique représentera un peu cette Afrique mythique, et en même temps la raison pour laquelle ils rêvent.

Selon Marie-Noël Rio, c'est la toute-puissance de la mère qui est en cause. Elle représentera elle-même ce personnage de la mère qui ne dit rien mais qui est toujours là. Les adolescents essaient de la fuir et de la retrouver dans cette traversée d'une Afrique imaginaire.

S. : Avez-vous essayé de recréer un sens nouveau par rapport au contenu esthétique ?

F.-B.M. : Ce livre, tel que je le lis, est extrêmement sentimental. On pleure à toutes les pages, on se croirait à l'époque préromantique. C'est là une de ses originalités. Il s'ajoute à tous les indices qui montrent que nous sommes à la veille d'un retour en force du monde affectif, après des années d'intellectualisme. Ma

musique ne sera pas l'expression de ce sentiment un peu larmoyant, mais celle de l'ordre, de la contrainte à laquelle les personnages sont soumis et tentent d'échapper par l'imaginaire. Elle sera encore plus l'adversaire des personnages que leur face cachée. Ce sera une musique stricte, correspondant en même temps à ce besoin de rigueur dont les gens ont besoin, puisqu'il n'y a rien de plus pénible, pour les enfants, que la liberté.

J'utiliserai un synthétiseur tout à fait nouveau, dont je me servirai aussi pour une prochaine création au mois de novembre à Radio-France. Il permet des habillages instrumentaux différents, imite à la perfection une dizaine d'instruments de l'orchestre et peut mettre en mémoire n'importe quel timbre, comme des bruits de la nature ou des instruments exotiques.

Huit jours de travail intensif en répétition avec les comédiens tenteront de faire du sur-mesure, puisqu'il ne s'agira pas d'une musique improvisée mais d'une musique constamment adaptée à l'évolution du travail scénique. Il s'agit d'inter-séquences, dans une succession de tableaux bien fixés, extraits du roman. Ce type de construction est caractéristique de toutes les musiques de scène, au moins depuis Purcell.

Quand le texte évoque des sons, par exemple : « nous entendîmes un chant qui nous fit pleurer », il est inutile de les faire entendre, car l'imagination leur prêtera une intensité beaucoup plus grande. Mon travail n'est pas d'illustrer le texte mais de le compléter. D'ailleurs il ne s'agit pas pour moi d'être littéral. Non pas que j'aie peur de la littéralité, puisqu'il m'est arrivé de la pratiquer, mais là, une distance est nécessaire, à cause de la fonction attribuée à cette musique qui est d'être en quelque sorte la présence du Surmoi.

S. : Vous avez dit : « Je cherche dans la musique quelque chose qui soit une expression immédiate, quelque chose qui touche les niveaux inconscients de la personnalité ».

F.-B.M. : La musique, toutes les musiques, touchent les niveaux profonds de la personnalité. La mienne est particulière en ceci qu'elle est sensible au monde extérieur des sons. Mais ici je prendrai une démarche étrangère à celle que j'ai souvent pratiquée jusqu'à maintenant. Je ne m'adresserai pas aux éléments sensoriels du texte pour les exploiter musicalement. Cela ne veut pas dire que je n'en utiliserai pas d'autres, transposés. Je prends ce travail un peu comme celui du cinéaste. Une très bonne musique de film ne fait pas double emploi avec la bande-son, mais elle entretient avec celle-ci un rapport complémentaire intéressant. C'est ainsi que je procéderai par rapport à ce qu'il y aura sur scène : la musique du groupe Accroche-note sera une musique d'allure improvisée, avec tous les éléments de spontanéité du jazz. La mienne, à l'arrière-plan, comme un

décor récurrent, sera une musique imperturbable et contraignante. Cela m'amuse aujourd'hui plus que de me risquer dans une tentative du genre opéra. Beaucoup de musiciens cèdent à cette tentation. Et pourtant la plupart des compositeurs, aujourd'hui, sont d'accord pour dire que l'opéra est un genre mort et qu'on ne peut faire que des anti-opéra, comme Berio dans l'oeuvre qu'il a appelée par dérision Opera ou comme Kagel dans Staattheater.

Le genre du théâtre musical auquel on a reproché, à tort, d'être mal défini - et auquel j'ai un peu contribué - met la musique en spectacle, la montre sur scène. Le spectaculaire de la musique passe au premier plan et peut donner des créations très riches. Malheureusement on n'accorde pas aux rares troupes qui se consacrent assidûment au théâtre musical, comme celle de l'Atelier lyrique du Rhin, tous les moyens nécessaires à leur projet.

S. : Êtes-vous un prophète de l'universalité ?

F.-B.M. : Au XXème siècle, une caractéristique assez large de la musique - et pas seulement de la mienne - est de se donner non pas comme devant réaliser l'idéal humaniste de la communication entre les hommes, mais comme devant retrouver la fonction que la musique avait plus anciennement: le sacré, c'est-à-dire une interrogation sur l'Univers et pas seulement sur le psychologique ou le social. Je n'ai jamais dit que la musique ne provoquait pas de sentiment. Le sacré est d'ailleurs aussi un sentiment. Mais considérer la musique comme l'expression de sentiments personnels, ceux du compositeur ou ceux de l'auditeur, était une vue un peu trop étroite, une conséquence annexe plus qu'autre chose, et un épisode historique qui s'est depuis longtemps achevé, à l'insu, malheureusement, d'une partie importante du public. C'est au réel sonore que la musique a affaire depuis Debussy et Varèse.

S. : Qu'entendez-vous par nature et réel ?

F.-B.M. : J'entends d'abord le rapport entre mes sens et ce qu'il y a autour. J'entends le monde acoustique en général, y compris celui qui est fait par l'homme. C'est « naturel », au sens où c'est donné - que ce soit le chant des oiseaux, le bruit de la mer ou ceux des machines. On les reçoit et on se crée des objets acoustiques par le rapport entre ce qui est donné et la conscience. C'est cela que j'appelle la nature, dans une perspective phénoménologique.

S. : Et la beauté ?

F.-B.M. : Si la musique n'était qu'une certaine façon de vivre les sons, s'il suffisait d'ouvrir ses oreilles, comme le disent parfois Pierre Schaeffer, John Cage et

d'autres, à ce moment-là il n'y aurait pas besoin de compositeurs, ni de musiciens. Il suffirait d'entrer dans un monastère et de se mettre à l'écoute des sons. C'est un style de vie qui est quand même un peu utopique. C'est l'utopie des années soixante-dix. Pour ma part, je n'y ai jamais vraiment versé. J'ai toujours pensé que, même si la musique pouvait exister à l'état brut et, qu'en effet, un certain nombre de sons contenaient une musique virtuelle, il fallait quand même un révélateur. Le rôle du compositeur est de donner à entendre les choses. Beauté est un vieux mot qu'on peut employer si l'on veut pour désigner ce qu'une certaine conscience fait émerger de la perception ordinaire, puisqu'on procède toujours par sélection. Même si on se passe des compositeurs et des musiciens et qu'on n'a plus affaire qu'à des gens aux oreilles alertes et extrêmement attentives, ils devront quand même, ne pouvant être attentifs vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sélectionner, c'est-à-dire composer, manifester des goûts, des préférences, des valeurs et recréer des rapports. C'est là que Cage est utopique et vide de sens, quand il affirme qu'on peut percevoir les sons pour eux-mêmes, indépendamment d'un rapport. C'est une vue abstraite et peu attrayante. Il y a toujours un rapport, un intervalle. Cage est marqué par le puritanisme américain de façon irrémédiable, avec ce que cela suppose de manque d'appétit et d'abstinence. L'accueil souriant des choses n'a d'intérêt que s'il y a un désir, une envie. S'il n'y a pas de désir, c'est une indifférence terne. Et l'imprévu n'apporte alors aucune véritable jouissance. Ce dernier terme manque au vocabulaire de Cage, qui me paraît trop soucieux de préserver la virginité de son oreille. C'est sans doute pourquoi la prédication : « Let come the sounds » a perdu à la longue une grande part de sa séduction d'origine.

Je suis, moi aussi, prêt à accueillir ou à dénicher la musique dans les endroits les plus imprévus. J'ai utilisé des sons de cochons en rut, par exemple, dans *Korwar*, non par provocation, mais pour l'intérêt que cela représentait sur le plan rythmique. Écouter sans avoir de préjugés me paraît excellent. Encore faut-il vouloir en faire quelque chose et y prendre un vrai plaisir. C'est plus authentique, me semble-t-il, que de substituer au désir un perpétuelle attente neutre, et désorientée. Je suis donc tout à fait en porte-à-faux avec les cagiens qui me reprochent d'être attaché aux notions prétendument périmées d'oeuvre musicale, et d'organisation du temps, tandis que les héritiers du sérialisme admettent difficilement ma démarche qui consiste à extraire la musique du réel au lieu de la bâtir comme une combinatoire selon des lois internes. Je suis donc un peu hérétique par rapport aux deux vieilles « avant-gardes », sans être aucunement tenté par l'encore plus vieillot « néo-romantisme ».

S. : Pour un compositeur actuel, tout est permis ?

F.-B.M. : Oui, c'est cela qui est très difficile et angoissant pour les compositeurs qui sont prêts à se réfugier derrière les règles les plus arbitraires ou les plus académiques ; d'où le retour à une musique tonale quelquefois. On ne sait plus quoi faire de cette liberté. Il faut pourtant se donner ses propres règles, sans faire de retour en arrière. Mais on peut extraire certaines de ces règles de la connaissance du réel sonore, et de la nature de l'esprit.

S.: Pourquoi des titres mythologiques pour certaines de vos oeuvres comme *Kassandra*, *Danaé* ?

F.-B.M. Pour vous répondre, il faut remonter aux liens entre nature et mythe. Une des grandes lois de toute musique est la dialectique entre l'ordre et le désordre. Il arrive qu'on trouve l'ordre tout fait dans ce qu'on appelle la nature. Mais ce qui est intéressant dans les sons « naturels » est l'équilibre qu'on y trouve entre ordre, et désordre, aussi bien sur le plan de la forme que dans le détail du matériau. Par exemple, un orage est une grande forme temporelle qui a sa logique propre, tout en étant imprévisible. Il n'y a pas deux orages identiques, même s'il y a toujours la phase lointaine et sèche et enfin l'arrivée de la pluie. C'est une sorte de drame qui a ses lois. Les vagues de la mer ont aussi un rythme à la fois régulier et irrégulier. Cette dialectique de l'ordre et du désordre doit se retrouver dans une musique, si on veut qu'elle intéresse. On ne peut pas faire une musique qui soit totalement anarchique, imprévisible, asymétrique, ni totalement ordonnée, rabâcheuse. Dans les deux cas, c'est l'ennui. Ce qui m'intéresse dans la nature, c'est de trouver des modèles de cette dialectique entre ordre et désordre. Des titres tels qu'*Andromède*, *Kassandra*, *Danaé*, reflètent l'importance du mythe, non pas comme tradition liée à une culture historique, grecque ou autre, mais comme expression directe et spontanée de la nature dans l'imaginaire. Le mythique est une grande source pour moi. Il y a des archétypes musicaux, des images mythiques universelles que le musicien doit prendre en compte, car elles lui sont données, et l'impact de sa musique en dépend. J'ai essayé de montrer dans *Musique, mythe, nature* que le contenu mythique de la musique est très proche du monde animal puisque c'est une fonction du cerveau des vertébrés en général. Les oiseaux ont des procédés de variations musicales proches des procédés humains, parce que leur système nerveux central produit des phénomènes semblables aux nôtres. Le mythe est producteur de lieux communs naturels, mais il ne faut pas confondre les lieux communs et les clichés. Les lieux communs sont les formes privilégiées que produit l'imagination humaine, et les clichés en sont l'exploitation automatique et routinière. La tragédie classique vivait de lieux communs, mais les grandes œuvres de Shakespeare ou de Corneille ne tombent jamais dans le cliché. Elles donnent

l'impression de découvrir pour la première fois ces choses archiconnues depuis le début de l'humanité. En musique, il y a un peu l'équivalent. Mais il est difficile de déterminer quels sont les archétypes musicaux. On en connaît quelques-uns liés à notre physiologie musculaire, respiratoire, ou à notre neurobiologie. Mais rien n'est imposé au musicien. Il peut utiliser ces lieux communs ou au contraire les éviter ; mais il ne doit pas les ignorer. J'ai choisi, quant à moi, de les inventorier et, dans mes œuvres dont le titre est mythologique, j'ai essayé de laisser émerger ces lieux communs de l'inconscient universel,

S. : Êtes-vous croyant ?

F.-B.M. : Je crois à la musique. Je crois que la musique assume une partie des fonctions que la religion remplit chez certains ou remplissait pour la plupart des gens autrefois. Elle exerce cette fonction d'interrogation sur le monde et de mise en œuvre, non seulement des qualités intellectuelles, mais de tout ce qui fait l'esprit et la personnalité humaine, y compris la très importante composante physique, corporelle. En ce sens, la catégorie du sacré m'intéresse, mais elle n'a rien à voir avec la religion en tant qu'institution sociale. Elle se passe même de l'idée de Dieu. C'est simplement - et c'est cela qui me passionne - la recherche de lois universelles à travers la musique. Cette recherche peut se faire à travers les éléments de la nature et les éléments sensoriels, un peu comme le faisaient les peintres à l'époque de Léonard de Vinci, qui regardaient un mur jusqu'à ce que la fascination fasse émerger les images inconscientes à travers les lignes brouillées. C'est une méthode praticable pour les sons. On peut se laisser hypnotiser, par exemple dans des endroits extrêmement bruyants, et dans cet état de conscience particulière, des phénomènes sonores remarquables peuvent émerger, dont toute la difficulté est ensuite, de les récupérer et les fixer. A mi-chemin entre ce qui donné par la perception et ce qui est imaginé, il y a là une méthode d'accès possible pour faire émerger ces archétypes mythiques. Cette méthode est d'ailleurs risquée : on l'a bien vu avec Rimbaud et le Surréalisme dans le domaine poétique. Il faut l'exercer sous le contrôle d'un métier solide, et d'un sens critique vigilant, sans lesquels on risquerait de sacraliser le pur bafouillage. Mais dans la confusion des valeurs culturelles qui règne aujourd'hui, c'est un possible fil d'Ariane. De la retraite du Minotaure au soleil de Crète, la musique tâtonne. Les archétypes et les sensations lui livrent quelques formes entre lesquelles elle cherche des liens, comme le discours mythologique en cherche entre les hallucinations. Les Grecs disaient cela en quatre mots : « Montée, descente, route unique ».

entretien du 31 mai 1985 avec Élisabeth Adam
Silences n° 1, septembre 1985, p. 143-148.