

Archéologie et musique

Je suis particulièrement heureux d'avoir l'honneur d'intervenir au tout début de ce colloque. Je dois en effet vous faire un aveu : c'est que je ne sais pas si je suis un compositeur réussi, mais j'ai bien conscience d'être un archéologue raté. Il y a trente ans, en effet, j'ai renoncé à entrer à l'École française d'Athènes vers laquelle me conduisaient mon statut de normalien et mon emploi d'assistant de M. Demargne à l'Institut d'art et d'archéologie. La musique concrète, à l'époque, avait parlé plus fort que les Sirènes grecques.

Mais il m'est resté une certaine nostalgie de ce temps qui fait désormais partie de mon archéologie personnelle, et une marque perceptible dans certaines de mes œuvres, qui ressortissent occasionnellement à une sorte d'archéologie imaginaire. Il y a plus de vingt ans j'ai utilisé un rhombe dans Rituel d'oubli, et il y a seulement quinze jours, au festival Musica de Strasbourg, a été créée une œuvre de moi, Maponos, sur des textes gaulois. Elle complétait un cycle de Trois chants sacrés dont les deux autres numéros sont chantés en hittite et en étrusque. Naturellement je ne me propose pas d'importuner les vrais archéologues que vous êtes avec les rêveries archéologiques auxquelles je m'adonne parfois. Je voudrais seulement en quelques mots signaler un paradoxe qui concerne, au delà de l'archéologie, toute l'attitude que prend notre culture à l'égard du passé. Il y a une apparente antinomie entre l'exploration du passé et la prospection moderniste ou même futuriste. La fracture de la Révolution française a produit dans un même geste, dirait-on, une conscience aiguë de l'Histoire, et un progressisme messianique. C'est ainsi que la création musicale depuis la veille de la première guerre mondiale a semblé diviser en deux camps la tradition et l'avant-garde, avec parfois d'un camp à l'autre de spectaculaires aller et retour de transfuges, comme dans le cas de Stravinski. Aujourd'hui encore beaucoup de gens pensent qu'en musique classique, il y a une irréductible opposition entre le passé et le présent, et beaucoup se sentent plus proches de musiques anciennes, de plus en plus anciennes même, que de celles proposées par des compositeurs vivants.

En réalité toute musique est contemporaine. Non seulement parce qu'elle sonne ici et maintenant, mais parce que le désir même de ressusciter les œuvres du passé est un phénomène qui ne se comprend que par rapport à notre culture présente, et qui en porte la marque très profonde, ne serait-ce qu'en négatif. Par exemple un concert radiodiffusé de musique «baroque» jouée sur instruments anciens est déjà en soi un triple anachronisme : on n'organisait pas de concerts publics au XVIIème siècle ; l'amplification microphonique bouleverse toute la perception ; et enfin si les instruments ont évolué dans leur facture, c'est qu'à

toute époque les musiciens étaient insatisfaits de ceux dont ils devaient s'accommoder. Les spécialistes eux-mêmes de musique ancienne conviennent que l'authenticité est un leurre. Les plus lucides d'entre eux, comme Harnoncourt, en viennent à prendre conscience que leur travail présente tous les caractères de l'innovation, et c'est dans les termes mêmes imposés par l'idéologie avant-gardiste que s'assure leur promotion : « travail de décapage, nouveauté, révélation, insolite, » etc. Autant de valeurs plus propres à notre époque qu'à toute autre.

Si donc l'activité muséologique qui caractérise une bonne part de nos concerts classiques est comme un hommage involontaire et en négatif, aux valeurs qu'elle croit rejeter ou même qu'elle entend combattre, est-ce à dire qu'on retrouverait l'image positive en ne jouant plus que de la musique contemporaine, comme on l'a toujours fait jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle ? La crise de confiance dans le présent que traduit à certains égards la passion pour l'histoire ne saurait être résolue de manière aussi simple. En fait la curiosité qui nous fait rêver de voyager dans le temps n'est pas si différente de celle qui anime le compositeur avide d'explorer des combinaisons inédites. Notre attitude à l'égard du passé est tout entière marquée par cette activité perpétuelle qui caractérise la culture européenne. Ni l'Inde, ni la Chine ni l'Indonésie traditionnelles ne partagent cette opposition entre l'ancien et le présent : là-bas, respecter une musique, c'est l'arranger sans scrupules au goût du jour.

Mais je n'ai pas encore évoqué ce passé plus ancien qui concerne l'activité de la plupart d'entre vous. C'est que personne ne sait très bien à quel moment une fouille archéologique commence à s'apparenter à un viol de sépulture, et réciproquement. La frontière entre ces deux activités n'est évidemment pas tant chronologique que morale: c'est plus la finalité que la technique qui fait toute la différence. C'est pourquoi la renonciation à la chasse au trésor est la première règle à laquelle doit adhérer l'archéologue novice. En musique, cette exigence me paraît moins ferme que dans d'autres domaines archéologiques. Lorsqu'on jouait des œuvres de la Renaissance il y a un siècle, il paraissait tout naturel de les accompagner au piano ; tandis que les premières résurrections du clavecin vers la même époque ne prétendaient pas susciter d'autres émotions qu'une curiosité plus ou moins attendrie. Si aujourd'hui aucun concert ou presque ne se présente plus avec les seules recommandations du scrupule historique, ce n'est pas seulement parce que les musiques du passé sont redevenues assez familières pour être assimilées, mais parce que les passions qui l'accompagnent bousculent fortement jusqu'aux impératifs scientifiques.

Personnellement je ne m'en plaindrai pas. Je ne pense pas que la crise de la modernité puisse trouver sa solution dans le néo-médiévisme ou le néo-baroque de certains de mes confrères d'Europe centrale et orientale en

particulier. La chute des illusions de l'avant-garde, et de l'idéologie scientiste en musique, qui rend aujourd'hui les laboratoires de recherche musicale largement caducs en tant que tels, n'autorise aucune régression vers l'utopie historique. Elle invite à la redécouverte des universaux musicaux, qui par définition échappent à l'histoire, plutôt qu'à se réfugier auprès de traditions illusoires. C'est le niveau mythique de notre psychisme et ses strates profondes qui constituent une archéologie intérieure dont la création musicale à intérêt à tirer parti.

Le problème est celui des voies d'accès à ce niveau. Parmi les outils favorisant cette exploration, la connaissance des activités musicales archaïques, à travers les témoignages matériels, mais surtout à travers les reliques vivantes que constituent pour très peu de temps maintenant les cultures dites «traditionnelles», est un moyen privilégié. Sans les musiques du Togo ou de l'Asie, les pierres d'un lithophone seraient presque muettes. Un seul enregistrement venu de l'Éthiopie ou du Soudan nous apprend de la lyre grecque certaines choses auxquelles même la prodigieuse érudition de Th. Reinach n'avait pas accès. L'archéologie musicale a besoin de musiciens vivants pour faire progresser notre connaissance du passé, et les compositeurs vivants ont un grand bénéfice à attendre de l'exploration archéologique, dans les deux sens que je prête à cette expression : au sens littéral, les sons et les idées du passé sont porteurs de suggestions actuelles et j'aimerais pouvoir composer pour la lyre et pour l'aulos grecs; au sens métaphorique, toute composition musicale authentique, en tant qu'elle nous remet en contact avec des régions oubliées de notre psychisme profond, est une aventure archéologique intérieure.

Discussion

- Jean-René Jannot : Quel est le texte étrusque utilisé dans l'œuvre que vous avez créée à Strasbourg ? Est-ce de l'archéologie ?
- F-B.Mâche : Ce texte étrusque appartient à une composition plus ancienne, Rasna. C'est celui de la momie de Zagreb, le plus long texte connu. Quant aux textes celtiques, ce sont ceux récemment découverts à Chamalières et au Larzac. Le texte hittite enfin est un montage puisque la partie hiéroglyphique reste mystérieuse sous son aspect phonétique. J'ai donc délibérément choisi des fragments écrits en système cunéiforme.
- Christophe Vendryes : Quels instruments de musique avez-vous utilisés pour illustrer votre œuvre Maponos sur les textes gaulois ? En effet au théâtre d'Evreux, Jacques Falguières a monté l'an passé une pièce de théâtre qui s'intitule

Esus (1989). Il souhaitait recréer un univers sonore avec des sons de carnyx (une copie du Musée de Mayence) et de lur (une copie du Musée des Antiquités Nationales) sur des textes celtiques.

- F-B.Mâche : Je vous remercie de cette information qui m'intéresse. J'ai connu J.Falguières autrefois. J'ignorais qu'il y avait eu cette référence. Je ne suis d'ailleurs pas persuadé que le lur soit un instrument celtique. Il me semble plus ancien, je crois. De toute façon, à partir du moment où l'on est dans ce que j'ai appelé une "archéologie imaginaire", l'exactitude historique est sans importance. Personnellement, j'ai écrit Maonos pour voix seule. C'est une chanteuse qui s'accompagne d'un simple tambourin. Ça ne correspond peut-être pas du tout à ce que les Celtes pouvaient faire. Je ne suis pas sûr que les druidesses chantaient en s'accompagnant d'un tambourin, si tant est qu'il y ait eu d'ailleurs des druidesses. Je pense qu'en dépit des caractères suggestifs des renseignements que nous avons sur telle et telle ambiance sonore de l'Antiquité, ils donnent plutôt un coup d'envoi à l'imagination d'un compositeur qu'à un travail méticuleux et probablement impossible de reconstitution. Une des choses qui par exemple me font rêver, ce sont les innombrables références de l'Antiquité aux sonorités de la musique phrygienne qui avait tellement frappé les Romains et les Grecs par sa brutalité. Moi, je l'entends à travers ce que je connais de la musique d'Anatolie qui en a gardé des traits considérables. L'alliance zurna-dauli garde certainement beaucoup de choses de la "flûte" phrygienne et des tambourins de Cybèle, mais ce n'est pas mon métier d'aller au delà de cette intuition globale, et lorsque je vais au delà, c'est en fonction de mes propres préoccupations esthétiques. Donc, je ne prétendrais pas qu'elles aient la moindre importance historique.

- C.Vendryes : M.Falguières au théâtre d'Evreux a un peu la même démarche que vous, puisqu'il ne souhaite pas reconstituer une musique. Il souhaite simplement établir un certain univers sonore, et nullement faire œuvre archéologique.

- F-B.Mâche : Bien sûr ! D'ailleurs la sonorité du lur n'est pas extrêmement différente de celle du trombone. Les lois acoustiques restent les mêmes. Évidemment, c'est plus spectaculaire. C'est très beau à voir, mais ça, c'est l'aspect théâtral.

Il y a un point sur lequel j'aurais aimé susciter un dialogue. C'est sur ce que nous avons entendu hier, qui était tout à fait intéressant pour moi. Pour répondre à la question qu'on ne me pose pas, j'ai trouvé qu'il y avait un soin extraordinaire dans la reconstitution des instruments eux-mêmes, et ce matin, j'ai eu la chance

de pouvoir en prendre un en main et de le voir de façon beaucoup plus détaillée. Il y a là un travail admirable, dont je voudrais féliciter les réalisateurs et Mme Bélis. En revanche, sur l'aspect de l'utilisation se posent beaucoup de questions. Par exemple, j'ai eu l'impression que ces lyres étaient accordées en système tempéré, à peu de choses près. D'autre part, j'avais entendu une allusion de Mme Bélis à l'emploi des harmoniques. Effectivement, il y a énormément de représentations antiques où la main est non pas sur les chevilles d'accord, mais derrière les cordes, et je crois que les interprétations se partagent en deux groupes : ou bien on étouffe les cordes au fur et à mesure, ou bien on joue en harmoniques, ce qui est possible aussi.

Hier, lorsque j'ai entendu ces lyres, le son m'a surpris parce qu'il ne ressemble pas du tout à celui des lyres actuellement en usage en Afrique. C'est un son beaucoup plus épuré. Là se pose la question de savoir si c'est le goût de l'Afrique pour le mirliton, pour les sons parasites, qui a contaminé la lyre dans les régions éthiopiennes (la lyre grecque, elle, n'ayant pas subi cette évolution), ou bien si dès le départ la lyre grecque n'avait pas elle aussi ces petits brins de laine sous le chevalet, qui donnent des résonances parasites caractéristiques par exemple du sitar indien. Je pose la question sans être capable du tout d'y répondre.

Toujours est-il que la tessiture des lyres que nous avons entendues était plus aiguë que celle qui caractérise la plupart des lyres éthiopiennes : non seulement la bagana mais aussi la plus petite, le krar. Là encore, question...Est-ce qu'il n'y a pas eu influence du goût européen pour le son pur, à l'encontre du goût africain pour le son chargé de bruits parasites et d'harmoniques de rang élevé ?

D'autre part, le soin qui a été mis dans la réalisation instrumentale ne se retrouve pas dans la prononciation du grec. À l'époque de Mésomède, il y avait certains phénomènes qui se rapprochaient déjà du grec moderne dans la prononciation, et à l'époque plus ancienne, il y a tout de même un certain nombre de choses, comme par exemple le f bilabial, que je n'ai pas entendues. Ce sont sans doute des détails infimes, mais à partir du moment où l'exigence organologique est du niveau que nous avons vu, je pense que l'exigence "d'anastylose sonore" doit être du même degré. Cela dit, il est possible que dans ces interrogations critiques, il y ait des excès. Je ne demande qu'à corriger cette inquiétude que j'avais parfois.

- Annie Bélis : C'est dommage que vous n'ayez pas posé les questions hier, à l'occasion de cette exécution musicale. En fait, vous m'avez posé six questions, et je vais essayer d'y répondre de façon très globale.

La première chose que je tiens à dire à propos de ce que vous avez entendu hier soir, c'est que nous sommes dans l'Année de l'Archéologie, et ces trois œuvres que nous avons présentées étaient destinées à faire résonner les lyres, et non pas à faire une reconstitution musicale absolument impeccable des œuvres en

question. C'étaient des échantillons musicaux, et plutôt que de jouer Au clair de la lune nous avons préféré jouer des œuvres de Mésomède de Crète ou l'épithaphe de Séikilos.

Vous avez beaucoup parlé des lyres éthiopiennes, des lyres africaines. Je ne me suis pas réglée sur le son qu'avaient ces lyres. Je n'ai pas cherché à établir de comparaisons. J'ai cherché à prendre l'ensemble des documents disponibles, à faire des lyres, et à entendre ce que cela donnait. Je n'ai vu sur aucune des représentations figurées les "brins" dont vous parlez, et aucune mention dans les textes écrits. Alors, qu'il n'y ait pas de ces sons comme il en existe en Éthiopie ne me désole pas. Je pense que nos restitutions sont conformes aux lyres antiques.

Pour les harmoniques, il en est fait mention, dans des termes qui restent très discutés. Nous avons fait des harmoniques lorsqu'avec 7 ou 8 cordes, nous devions trouver des notes qui n'étaient pas données par les cordes à vide. Nous avions 11 notes à produire dans un des morceaux.

Le système tempéré, maintenant. C'est un accord à l'oreille, et je ne pense pas que les musiciens grecs du tout venant, du commun, ou les petits enfants dans les écoles, accordaient leurs lyres avec les savants calculs de Ptolémée sur la gamme pythagoricienne.

- F-B.Mâche : Je ne le pense pas non plus. Je pense que les théoriciens au contraire s'évertuaient à essayer de suivre la pratique. Mais ce dont je suis persuadé, c'est que chaque mode correspondait à une échelle différente.

- A.Bélis : Cela, c'est entendu.

- F-B.Mâche : Oui, mais une échelle au sens où par exemple dans l'octoechos il y a des couleurs différentes pour chaque tierce.

- A.Bélis : Ça, c'est byzantin, pas grec de l'époque classique.

- F-B.Mâche : Oui, mais les phénomènes musicaux ont une certaine permanence, et lorsque les textes ne sont pas explicites, je pense que l'appel à la tradition vivante est tout à fait indispensable.

- A.Bélis : Certainement. Mais aucun Grec antique n'est là pour nous le confirmer.

- F-B.Mâche : Nous connaissons encore à l'heure actuelle des systèmes musicaux élaborés et mélodiques. La musique persane, je pense, nous apprend beaucoup de choses sur la musique grecque antique, et je pense que - puisque nous

sommes dans un colloque pluridisciplinaire - il serait indispensable d'établir des équipes où un spécialiste de musique persane, de musique indienne, de musique arabe, africaine etc. puissent dialoguer avec les archéologues lorsque l'on veut passer justement à l'acte, c'est-à-dire à des sons.

- A.Bélis : Une dernière chose pour la prononciation du grec. C'est une prononciation qu'on a choisie moyenne. Une chanteuse ne maîtrise pas complètement le grec, et dire *chronos* ne vient pas facilement. Quant au système de prononciation, il a été convenu en accord avec M.Irigoïn.

- F-B.Mâche : Je ne me présente pas comme un spécialiste de la prononciation historique du grec. Dernière question encore, si vous le permettez, concernant la rythmique. Il y avait aussi un fort caractère binaire, qui est l'empreinte européenne moderne sur cette musique, et absolument pas le système grec, dont on peut avoir une espèce de perception intuitive globale en entendant certaines récitations en langue védique par exemple. Dans l'aire indo-européenne on a gardé ce système rythmique, et on pourrait s'imprégner du rythme dit *aksak* des régions balkaniques.

- A.Bélis : Je vois que vous n'êtes pas seulement un pluridisciplinaire, mais aussi un universaliste, et vous pensez qu'il y a une interpénétration des civilisations voisines, et qu'il y a des universaux de la musique qui existent un peu partout. Pour le rythme, nous avons suivi, si j'ose dire, la battue métrique, et je sais bien que c'est tout le problème des relations entre métrique et rythmique, et c'est pourquoi j'ai rappelé ce mot de Théodore Reinach, qui au bout de 40 ans d'efforts, disait-il, ne savait pas "scander", ce qui s'appelle scander une ode de Pindare.

- F-B.Mâche : Oui, mais il n'avait jamais entendu de musique en *aksak*. C'est là toute la différence. Il y a maintenant une information ethno-musicologique qui reste un peu inexploitée par les archéologues, et que je crois indispensable pour changer les horizons de beaucoup de choses.

- A.Bélis : Je me demande si les Grecs avaient entendu ces musiques-là.

- F-B.Mâche : Je pense personnellement que c'était la leur, et que ce que l'on appelle *aksak*, d'un nom turc, est précisément l'héritage grec, puisqu'on ne le trouve que sur l'aire géographique occupée par l'empire byzantin, et non sur l'aire turque d'origine.

- A.Bélis : Nous pourrions continuer à discuter des années sur ces épineuses questions. C'est une ouverture que vous nous donnez. Vous avez formulé des objections, elles ont été entendues.

9 octobre 1990

La pluridisciplinarité en archéologie musicale, actes des IVèmes rencontres internationales d'archéologie musicale de l'ICTM, St-Germain-en-Laye. vol. 2, p. 497-499. Paris, 1994, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.