

interview du 11.9.2015 sur la réédition de *Musique mythe nature*.

*X. François-Bernard Mâche, on a le plaisir de voir reparaitre un livre qui est, si j'ose dire, mythique, un de vos ouvrages qui avait déjà marqué en son temps, qui s'appelle Musique, mythe, nature, et qui est reparu chez un nouvel éditeur, qui s'appelle Aedam musicae, dans une collection dirigée par le compositeur François Meïmoun. C'est assez frappant, quand on se replonge dans la lecture de cet ouvrage, parce qu'on a l'impression que ce que vous décriviez est resté parfaitement pertinent. Cependant je me demande si même il y a peut-être aujourd'hui plus de place, plus de disponibilité d'esprit pour la réception de cet ouvrage. Peut-être qu'il est plus facile à percevoir dans un contexte peut-être dé-dramatisé par rapport à ce que vous décriviez à l'époque.*

FBM. Peut-être en effet, parce que 1983, c'était encore, dans le domaine de la création musicale dite savante, le règne du rationnel, du système, du « langage musical » comme on disait, et donc l'excursion un petit peu en-dehors de cette perspective qui donnait un poids à l'histoire et au langage, l'excursion que je proposais dans ce livre, vers le mythe, c'est-à-dire quelque chose de beaucoup moins rationnel, et vers le monde animal, tout cela était difficile à entendre, mais finalement l'ouvrage a quand même eu une destinée assez bonne, par rapport aux publications musicologiques, qui de toute façon ne concernent pas un public énorme, puisqu'il a été réédité en 1990, et qu'il a été traduit en italien et en anglais. Donc cette troisième édition répond à une curiosité persistante, et elle y répond en ajoutant quelque chose que je considère comme assez importante, qui est un disque encarté où il y a tous les exemples sonores que j'invoque dans le livre.

*X. Alors dans cet ouvrage il faut rappeler que vous défendiez plusieurs thèses qui étaient assez radicales, on peut dire, dans le contexte où elles apparaissaient, et évidemment la thèse principale, le noyau de tout ça, c'était la question du mythe, qui était l'étape qui précède la mythologie, qui était, disons, un archétype mental - vous avez plusieurs façons de le définir. Et, évidemment, ce qui sous-tendait tout ça, c'est que le mythe était quelque chose non seulement de possible, mais de souhaitable dans le domaine de la création. S'appuyer sur un mythe pouvait être pour un compositeur quelque chose du plus haut intérêt, et en tout cas qui permettait d'échapper sans doute à cette... à ce positivisme, ce constructivisme qui était omniprésent à l'époque. J'ai l'impression que vous décriviez à l'époque un monde de la création qui était guetté par de nombreuses apories, et qui s'en sortait difficilement. C'est-à-dire d'un côté ce formalisme flamboyant, d'un autre côté quelque chose qui était peut-être de l'ordre du minimalisme, ou du néo-classicisme, ou d'un geste post-moderne qui se tournait vers le passé. Et finalement on a l'impression qu'à l'époque vous étiez assez pessimiste par rapport à la création musicale. Qu'en est-il aujourd'hui : est-ce que vous avez un regard qui s'est un petit peu modifié, ou est-ce que fondamentalement vous gardez la même appréciation de la scène musicale, de la création contemporaine ?*

FBM. Disons qu'un pessimisme de base est demeuré. Mais ce qui m'intéressait dans le mythe, c'était qu'il soulignait tout ce qui dans la création musicale n'est pas

d'ordre historique. C'est-à-dire la part de naturalité de la musique. Alors que ça, évidemment, c'était une chose qui était difficilement admise par la plupart des lecteurs. Non seulement la musique était un monde de l'artifice purement humain, mais un monde où cet artifice avait acquis une liberté infinie, et où créer de la musique, c'était en somme définir un arbitraire personnel. Alors je pensais que c'était en partie une erreur, en partie seulement parce qu'il est évident que la dimension culturelle dans l'espèce humaine a une importance et une place considérables par rapport aux autres espèces vivantes. Mais le fait que j'introduise la référence à d'autres espèces vivantes dans le monde de la musique, c'était ça qui était le scandale principal, et en même temps l'intuition dominante. Et si je faisais le lien entre mythe et nature, c'est-à-dire entre des récits mythiques et des observations biologiques, c'est que je voulais rappeler qu'il y a dans la création musicale une part naturelle. C'est-à-dire que le jeu avec les sons existe dans le monde animal, et qu'il existe à un autre niveau, et à une autre complexité, chez l'homme. Ça n'avait pas été dit, et c'est loin d'être encore admis universellement.

*X. Alors, évidemment, l'un des angles, c'était de battre en brèche cette opposition historique, ancestrale, entre nature et culture, elle-même précédée d'ailleurs dans l'antiquité entre corps et âme, et finalement de se dire qu'il n'y a pas forcément une situation aussi tranchée, et que la culture peut assumer ou intégrer des éléments d'ordre naturel. Et on a l'impression, à vous lire, que vous appelez vraiment à un retour à une pratique artistique qui fasse que l'homme s'inscrive dans la nature. Vous mentionnez à plusieurs reprises le biotope : voilà, c'est renouer, en fait, avec le contexte dans lequel nous nous insérons en tant qu'êtres humains.*

FBM. Exactement. Jusque là, quand on parlait de musique, de création musicale, on s'intéressait au comment : comment fait-on, que doit-on faire, mais pas au pourquoi. Or, un des sens de la musique ce n'est pas seulement de rétablir un lien entre les hommes, mais aussi un lien entre l'homme et la nature. Donc finalement il y a une recherche, que quelquefois j'ai baptisée « de l'ordre du sacré », une recherche d'harmonisation entre ce que fait l'homme et le monde où il vit. C'est-à-dire une interprétation de ce monde qui ne soit pas une interprétation scientifique, mais une interprétation d'ordre spirituel.

*X. Parmi les thèses que vous défendez dans cet ouvrage, c'est la question des universaux. Il y a une phrase qui a été pour moi comme un électro-choc, parce qu'elle rappelle des choses importantes, c'est que vous précisez qu'il ne s'agit pas pour pouvoir prétendre à l'existence d'universaux de démontrer que certaines caractéristiques humaines, ou musicales en l'occurrence, sont présentes partout, mais juste qu'elles soient présentes par exemple dans deux endroits différents, sur lesquels on ne peut pas présumer qu'il y ait eu de communication humaine, de déplacements, de migrations, et qu'il n'y ait pas de convergences qui soient introduites par la voie véhiculaire. Donc finalement il suffirait qu'on puisse mettre en évidence des caractéristiques dans des territoires tout à fait isolés les uns des autres, pour légitimement se poser la question des universaux, c'est-à-dire de caractéristiques qui seraient partagées par tous les êtres humains, et vous allez même au delà, puisque vous incluez des*

*espèces animales dans cette universalité.*

FBM. Oui, tout à fait, le diffusionnisme est une hypothèse valable dans beaucoup de cas mais pas forcément partout, et lorsqu'on découvre des ressemblances extrêmement étroites entre des cultures dont on n'a aucune raison de penser qu'historiquement elles ont pu communiquer, à ce moment-là on est peut-être fondé à chercher des explications d'ordre naturel, c'est-à-dire d'ordre biologique, entre autres. Et j'ai montré que si depuis longtemps on s'est aperçu que les mythes, l'imaginaire mythique, avait des ressemblances étonnantes entre des cultures différentes, on pouvait se demander si l'équivalent n'existait pas en musique. Je pensais qu'un certain nombre de traits de l'organisation musicale entre des cultures étrangères étaient tout à fait parallèles à la ressemblance entre des mythes constatée depuis Frazer un peu partout.

*X. Vous vous appuyez assez largement sur l'ethnomusicologie dans cette même quête d'universaux. Évidemment vous vous positionnez aussi comme compositeur, et on comprend très vite que vous êtes prudent par rapport à ces universaux, puisque d'universaux on passe à archétypes, lesquels pourraient être introduits dans la composition. Mais évidemment vous ne voulez pas réduire une œuvre musicale à l'imitation directe d'un archétype, qui serait selon vous trop limité.*

FBM. Non seulement il serait trop limité, mais il aboutirait à des manipulations stériles, à des recettes du genre « Muzak » sur ce qui fait réagir l'homme comme un robot. Donc il peut y avoir un abus de naturalisme comme il y a un abus d'historicisme. Et je voudrais me situer sur une troisième voie justement, qui évite ces deux excès.

*X. Vous citez donc plusieurs de vos œuvres et vous expliquez leur genèse dans certains cas, même si c'est de façon résumée, et on peut voir une évolution, en ce qui concerne votre attitude par rapport aux archétypes. Vous passez par divers stades : vous vous êtes intéressé par exemple à des modèles. Une thématique importante de votre ouvrage, ce sont les modèles. Il y a des modèles linguistiques par exemple. C'est peut-être une des premières étapes qui vous ont intéressé, peut-être parce que vous étiez très versé sur ce qui est culture, littérature grecque, sur la métrique grecque, et vous vous êtes emparé assez tôt de schémas prosodiques sur lesquels vous pouviez fonder votre composition.*

FBM. Oui, cela remonte à des impressions d'enfance. Il n'y avait pas ...c'était pendant la guerre, et je n'avais ni la possibilité ni l'occasion d'aller au cinéma, puisqu'il y avait le couvre-feu, on écoutait donc beaucoup la radio. Et dans la radio il y avait de temps en temps, sur les ondes courtes en particulier, des discours dans des langues inconnues, incompréhensibles, et qu'on pouvait écouter comme des espèces de musiques verbales. Et cette impression ramenant la parole d'abord à un jeu sonore, dépourvu de sens, j'ai voulu le retrouver, l'explorer, et lorsque je m'intéresse à des modèles linguistiques, c'est souvent avec cette fascination qui est superficielle

du point de vue scientifique, et du point de vue, même, littéraire. Superficielle, mais en même temps profonde, parce que je pense que la voix révèle quelque chose au delà de ce qu'elle communique de façon consciente. Donc je me suis intéressé à l'arrière-plan de la voix et à l'arrière-plan individuel, évidemment, mais aussi à l'arrière-plan social. c'est-à-dire que j'ai considéré que chaque langue, chaque système phonétique, était une sorte de musique potentielle.

*X. Dans votre musique, il n'y a pas, je dirai, de fausse pudeur vis-à-vis des modèles : vous les assumez et parfois vous les rendez tout à fait visibles. On pourrait citer de très nombreux exemples. En réécoutant récemment Cassandra j'ai reconnu par exemple un enregistrement d'un récitatif Tigré d'Éthiopie, et si on le connaît on le reconnaîtra. Et cependant vous vous efforcez de faire en sorte que ce matériau importé, on pourrait dire, ne s'entende pas comme un discours, mais peut-être justement vous en accentuez l'aspect musical. Vous faites tout dans ce que vous développez dans l'œuvre pour qu'on soit plutôt concentré sur la musicalité dont cette parole est porteuse.*

FBM. C'est ça. C'est pourquoi l'exemple que vous citez est présenté en opposition simultanée avec un autre exemple qui est une psalmodie, une récitation tibétaine. Et pour moi entre le passage amharique d'Éthiopie, qui est un récit guerrier, ou plus exactement une exaltation des valeurs guerrières, et la récitation beaucoup plus paisible du Tibétain, pour moi c'est la paix et la guerre, deux attitudes foncièrement humaines, malheureusement, l'une et l'autre.

*X. Alors, dans ce qu'on peut appeler une attitude naturaliste vous invoquez la nature d'une façon tout à fait différente de celle qui a pu être celle de Rameau, par exemple, qui, lui, voulait fonder, voulait montrer la filiation entre le système tonal et la nature. On s'est rendu compte depuis lors que, ce n'est pas si évident que ça, loin s'en faut, vous avez une attitude, vous, qui ne prônait pas un rationalisme par rapport à la nature, mais plutôt le...qui renvoyait à l'énergie ou à ces mythes justement, à ces archétypes, à une sorte d'énergie primale peut-être, qui est en stock dans la nature.*

FBM. Oui, disons que mon attitude implique une remise en cause de l'humanisme traditionnel, c'est-à-dire l'homme maître de la nature, et finalement s'en détachant et acquérant sa liberté grâce à ce détachement. J'ai pensé que la liberté humaine pouvait être acquise non pas contre la nature, mais avec elle. Et je crois que ça, c'est un nouvel humanisme qui aujourd'hui prend une importance particulière. C'est-à-dire que je n'ai pas immédiatement converti à mes points de vue les musiciens, enfin pas très facilement en tout cas, mais je me suis aperçu qu'il y avait une convergence avec des attitudes de pas mal de chercheurs : je pense à des gens comme Descola ou comme Dominique Lestel, pour qui l'animal n'est pas seulement une source de plaisirs bucoliques, disons, mais quelque chose d'extrêmement révélateur et nous obligeant à reconsidérer, finalement, la hauteur du piédestal sur lequel l'humanité s'est installée trop longtemps. C'est-à-dire que la naturalité de l'homme est maintenant un fait dont on essaye de s'accommoder.

X. *J'ai été frappé, parce que, même à la date de la première édition du livre, vous ne mentionniez pas...j'ai l'impression même qu'il n'y avait pas non plus d'allusion à la mouvance spectrale. Alors peut-être était-il trop tôt à l'époque pour qu'elle ait donné ses meilleurs fruits, mais si on se penche sur des œuvres relativement récentes de compositeurs comme Tristan Murail, on s'aperçoit que lui aussi, aujourd'hui, invoque la nature, et d'une façon qui n'est pas radicalement différente de celle que vous proposez.*

FBM. Oui, effectivement, à l'apparition du spectralisme, j'ai regardé ça avec beaucoup de sympathie, parce que pour moi, c'était un cas particulier de la pratique du modèle. Je n'ai pas considéré ça comme une voie complète, mais comme un exemple particulier de ce que je pratiquais moi-même depuis une dizaine d'années. D'ailleurs j'ai quand même réalisé la première œuvre spectrale, disons, puisqu'en 1964 j'ai fait une pièce qui s'appelle *Le son d'une voix*, qui est entièrement basée sur une analyse des sonogrammes d'un poème d'Eluard, qu'on n'entend pas dans la musique, mais qui en gouverne l'architecture détaillée.

X. *Alors, il y a beaucoup d'aspects de votre livre qui peuvent paraître programmatiques, enfin qui sont...qui délivrent un programme qui est très ambitieux, quand même, je crois, il y a une phrase qui m'a frappé, parmi bien d'autres. Vous dites « chercher hors de l'homme et de ses conventions musicales propres les sources d'une nouvelle musique qui puisse être à la fois un instrument de connaissance et intercesseur d'un accord avec le monde ». Donc je pense que c'était très radical à l'époque l'idée d'aller chercher à l'extérieur de l'homme, puisqu'on voulait...on était plutôt dans une époque où l'on se refermait sur l'homme tout-puissant, l'homme dans son activité intellectuelle, et vous vouliez...je pense qu'il ne s'agissait pas du tout de rompre avec l'homme, mais d'aller le...mais que l'homme sorte de lui-même.*

FBM. Oui, c'est ça, c'est un petit peu une invitation à plus de modestie dans l'héritage greco-biblique qui place l'humanité non seulement au-dessus de la nature, mais même presque en-dehors.

X. *Donc, à partir du moment où il s'agit d'aller chercher des modèles, on abandonne de fait, effectivement, tout ce qui est excessivement rationnel, tout ce qui touche à la formalisation, mais, cela dit, ça ne dispense pas de bâtir quelque chose, je pense que vous l'avez ressenti vous-même, et vous le décrivez très bien dans ce livre, ce n'est pas parce qu'on abandonne la formalisation du type sériel qu'on est dispensé d'agencer... en fait pour vous il s'agissait dans un premier temps je pense d'agencer les modèles que vous proposiez de... auxquels vous vous conformiez.*

FBM. Oui, il y a tout un aspect pragmatique dans ma démarche. C'est-à-dire que j'ai une grande méfiance à l'égard des systèmes, et des analyses musicales qui présentent des constructions qui semblent fonctionner bien sur le papier, mais que l'oreille ne ratifie pas. Moi, je suis plus empirique. J'ai pris le risque, quelquefois, de l'anecdotique, comme aurait dit Pierre Schaeffer, qui pensait qu'on ne peut se servir

de sons enregistrés, qu'à condition de les déconnecter de leur source, sinon on les perçoit comme des signaux et non pas comme des signes symboliques. J'ai pensé d'une façon précoce que c'était une vue à laquelle il ne fallait pas adhérer trop fort, parce qu'il y a une possibilité de perception symbolique même de signaux triviaux. Ça, c'est tout de même une chose qui est apparue dans le monde artistique depuis le début du vingtième siècle, Après tout, les objets trouvés intégrés par les peintres avant même la guerre de 14 participaient de cet état d'esprit, de découverte et non pas d'invention de l'art. Découverte, c'est-à-dire extraire par un nouveau regard ou une nouvelle écoute du monde environnant, des possibilités de valeurs symboliques.

*X. On lit un reproche à peine voilé à l'égard de Pierre Schaeffer, qui serait d'une certaine façon que son effort pour établir une grammaire des objets sonores, finalement, il la réorganise dans une autre sorte de formalisme. On a l'impression que c'est ça qui vous dérange, chez lui.*

FBM. Oui, en effet, ce qu'il appelait Solfège, d'une façon d'ailleurs assez criticable, c'était en effet une classification...il faisait une espèce d'herbier sonore, et il fallait établir une classification linnéenne entre ces objets trouvés. C'était en-dehors de tout souci de contexte. C'est-à-dire que mes études de linguistique m'avaient habitué à l'idée de distinguer entre la phonétique et la phonologie. Ce que faisait Schaeffer était de type phonétique, c'est-à-dire une collection d'objets sonores considérés en eux-mêmes, par leur morphologie propre, mais en-dehors du contexte où on allait les utiliser. Or, dans le domaine des sons naturels, le contexte est très important : il suffit parfois d'un contexte musical pour faire apparaître un signal parfaitement reconnaissable comme signal, le faire apparaître comme une valeur musicale. C'est ce pari que j'ai fait dans beaucoup d'œuvres mixtes, par exemple.

*X. Alors, si on se tourne vers une de vos œuvres emblématiques telle que Korwar par exemple, qui date de 1972, on entend de façon très présente un discours en langue xhosa c'est pareil, est-ce qu'il serait pertinent selon vous de se demander -sans forcément avoir de réponse - quelle est la signification de ce texte ?*

FBM. Ça, c'était un peu le domaine réservé, parce que j'avais fait venir à la maison une linguiste sud-africaine, Mlle Emily Dlulane, qui, à l'époque, militait évidemment pour la fin de l'apartheid. Et donc, je lui ai demandé de réciter des textes dans sa langue, le xhosa, mais non pas pour leur contenu, puisque je n'étais pas un militant anti-apartheid, j'étais simplement un sympathisant, et donc ça me convenait que ce discours soit une revendication, d'ailleurs le xhosa est devenu une langue officielle maintenant en Afrique du sud. Mais à l'époque, ce qui m'intéressait était que c'était une langue à clics, et que ces bruits de bouche pouvaient déterminer dans le langage la présence de quelque chose qui est de l'ordre de la percussion. Or, le langage mélodique, la mélodie de la parole avait été observée depuis des siècles par les musiciens, qui s'en étaient servi, mais le contenu percussif et rythmique était beaucoup moins étudié et exploité par les musiciens. Donc j'avais connu l'existence

de ces langues à clics et j'avais voulu les transformer en musiques, ce que j'ai essayé de faire avec les enregistrements que j'en ai fait. J'ai pu en savoir le sens, mais je ne m'en suis pas occupé, et j'ai fait des montages qui du point de vue linguistique sont incohérents.

*X. Il y a une proximité acoustique entre ces extraits de discours et le feu de cheminée qui aussi avec des braises, des bruits d'explosion... finalement vous faites une sorte de parallèle, de face à face de ces deux sources sonores ?*

FBM. Alors, non, ici ce sont des claquements produits par un shama. Dans *Kassandra*, lorsqu'il y a des craquements de feu, c'est du grec ancien et c'est ma propre voix chuchotée qui est présente. Dans *Korwar* c'était purement un désir de montrer qu'il y a jusque dans la parole humaine quelque chose qui peut crépiter (et qui d'ailleurs peut claquer même dans des langues sans clics comme le grec ancien).

*X. Vous avez de nombreuses œuvres mixtes. Si on se tourne vers des œuvres plus récentes, est-ce que les choses sont plus souterraines, est-ce que vous avez changé d'optique ? Dans une œuvre comme *Brûlis* par exemple, un trio pour clarinette violoncelle et piano, je n'ai pas entendu, moi, de référence à des modèles aussi...*

FBM. Non, ça c'est mon désir de ne pas m'enfermer dans un système, fût-il le mien. Je n'ai pas de système, j'ai un goût pour l'exploration, et même quelquefois pour faire le contraire de ce que j'ai toujours revendiqué. Dans une œuvre comme *Brûlis* j'ai voulu explorer ce que donnaient certaines traditions d'écriture. Écrire pour un trio a toujours été assez difficile, encore plus que pour le quatuor, je crois. Là, c'était une œuvre qui reposait sur des dimensions historiquement plus traditionnelles, c'est vrai, j'ai voulu explorer ce que ça donnait, comme dans certains cas j'ai exploré aussi des modes ou des échelles, karnatiques par exemple. Dans *Melanga* ou dans d'autres œuvres qui revendiquent expressément ces références, en particulier aux musiques asiatiques, à celles de l'Inde ou de la Chine.

*X. Dans *Aulodie*, qui est une œuvre qu'on peut interpréter avec différents instruments (hautbois, saxophone ou clarinette et bande), on a l'impression d'être dans un moyen terme, à la fois une distanciation par rapport à votre propre « non-système » en l'occurrence, et aussi, quand même, des références plus visibles. Il m'a semblé entendre, par exemple, une évocation des polyphonies de trompes banda-linda. Alors peut-être est-ce un effet secondaire, mais dans la version saxophone en tout cas on entend aussi un recours au pentatonisme. Vous êtes encore très ouvert à tout ce qui est ethnomusicologique.*

FBM. Ah oui, tout à fait. Tout le final est un triomphe du pentatonisme dans *Aulodie*. Mais c'est présenté sous forme d'un scherzo, c'est-à-dire d'un divertissement où un antagonisme initial entre les sons enregistrés, qui sont en-dehors de toute échelle, et puis un soliste qui, lui, esquisse, d'abord, puis avance dans l'exploration d'une échelle pentatonique. Donc c'est un conflit, si vous voulez, un peu symbolique, entre

l'instrument pentatonique et les bruitages de bruits blancs. Et puis, finalement, il y a un jeu qui se précise et aboutit à une fusion, une harmonisation qui symboliquement résout le conflit.

X. *Alors, dans Musique, mythe, nature, il y a aussi cette quatrième partie sur la zoomusicologie, discipline dont depuis vous avez été crédité comme l'inventeur.*

FBM. Cela a en effet déclenché des recherches un peu dans le monde entier, surtout en Australie, au Canada et en Finlande entre autres.

X. *L'une des découvertes majeures qui sont saisissantes encore aujourd'hui, c'est que vous dites clairement qu'on peut trouver un sens culturel chez certaines espèces animales. Vous vous intéressez principalement aux oiseaux, même si ce chapitre aborde aussi d'autres espèces. Là aussi, ça calme un peu les ardeurs de l'humain tout-puissant puisque vous établissez clairement qu'il y a un sens musical, une intentionnalité musicale, on pourrait dire, chez certains animaux.*

FBM. Oui, on admet depuis toujours que le jeu existe chez l'animal, en particulier chez les mammifères, où certains sont particulièrement joueurs. Tous les petits sont joueurs, et même les adultes, les loutres, par exemple, font des compétitions de glissades qui sont amusantes. Mais ce qui m'intéressait, c'était justement de voir quel était le sérieux du jeu, et de considérer que la culture humaine, d'une manière générale, est l'enrichissement de l'instinct du jeu. Et le jeu avec les sons est en effet présent chez certaines espèces animales. C'est ainsi que je propose de considérer le chant d'automne des oiseaux, à un moment où ils n'ont plus à faire leur nid ni à défendre leur territoire. Les biologistes, là, ont une vision généralement sceptique à l'égard de mes propositions parce que pour eux, même si effectivement il n'y a pas d'enjeu évident, il s'agit de mémoriser pour l'année prochaine leur répertoire individuel, ou des choses comme ça. Je ne conteste pas évidemment ces interprétations, mais je les considère comme insuffisantes. Je pense que chez des espèces d'oiseaux, en particulier celles dont le répertoire est essentiellement constitué d'imitations d'autres oiseaux, l'affirmation d'une virtuosité dans le maniement des citations peut être plus facilement rapprochée d'un bagage culturel que d'un intérêt évident pour la reproduction, qui est la grande affaire, évidemment, dans une perspective évolutionniste.

X. *Vous citez à ce chapitre le cas du ménure-lyre, qui est un grand chanteur et aussi un grand imitateur, et vous expliquez justement - l'expression est assez amusante que, à un moment dans un enregistrement on peut dire qu'il étale sa culture, c'est-à-dire qu'il en fait trop, il montre ce qu'il sait faire, alors que d'un point de vue purement biologique, ce n'est pas nécessaire. On voit ici qu'il est vraiment dans une posture de « show » artistique.*

FBM. Absolument, et la position de la plupart des zoologistes, c'est de dire que ça montre son adaptation à la maîtrise du milieu. A ce moment là, le cocorico du coq

fait la même affaire, sans qu'il y ait adaptation au milieu, donc... Un homme de science ne va pas poser la question du pourquoi, il va simplement analyser les réactions à une situation. Moi je pose la question du pourquoi, parce que ce qui m'intéresse comme musicien c'est de savoir pourquoi. La culture a une importance, et au fond qu'est-ce que la musique ?

*X. Peut-être qu'aujourd'hui la nuance qu'on peut apporter à votre ouvrage, c'est que vous étiez très sévère par rapport à l'historicisme, et je pense qu'on n'est pas sorti non plus de ce positionnement historiciste. Néanmoins peut-être que le concept de linéarité de cette Histoire comme un rouleau compresseur qui irait vers un progrès a peut-être été...est peut-être descendu de son piedestal. Est-ce qu'aujourd'hui il vous semble qu'il y ait peut-être plus d'ouverture vers un retour, justement, au jeu, au mythe, aux modèles, est-ce qu'on est dans une époque, peut-être, qui va plus facilement se reposer ces questions fondamentales ?*

FBM. Mais oui, je le crois, et je crois même qu'il y a un parallèle avec l'évolution sociale en général. C'est-à-dire que le progressisme en musique a été abandonné à peu près parallèlement au progressisme politique : on ne fera pas la Révolution, et la musique, malgré les prétentions de gens comme Schönberg, n'a pas fait une révolution pour les mille années à venir. Donc on est retourné de cette utopie progressiste vers quelque chose qui évidemment est plus chaotique. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui sont attachés aux vertus sociales de la musique et qui de ce fait déconsidèrent la musique savante comme n'appartenant qu'à une élite, et élite est devenu péjoratif, alors que la République au contraire avait fait de l'élitisme une vertu éminemment démocratique. On est allé vers une interprétation où toute supériorité affirmée ou reconnue est suspecte, et même doit être contournée. Donc il y a des compositeurs qui ont, à juste titre, considéré que la musique s'était coupée du grand public, et que le grand public, c'était quand même l'Humanité, et donc si le grand public n'adhérait qu'à des musiques simplistes, c'est qu'il fallait être simpliste. Je crois que ce qu'on a appelé le minimalisme est parti de cette arrière-pensée d'ordre politique. Il contient d'ailleurs une forme de vérité, bien entendu, il ne s'agit pas de nier ce que personnellement je relie, au contraire, à des archétypes naturels, mais pas avec une valorisation de telle ou telle classe sociale, parce qu'on est dans une société où l'idée même de classe sociale, de toute façon, affiche un caractère un peu obsolète.

*X. Quelle que soit la solidité des fondements de votre positionnement esthétique, donc d'un point de vue philosophique, d'un point de vue scientifique, ce livre, en fait, se positionne sur tous ces terrains, est-ce qu'on pourrait dire que d'une certaine façon dans votre démarche il y a quelque chose qui tient de l'utopie, je dirai au sens positif de l'utopie, c'est-à-dire d'un stimulant, de quelque chose qui soit fertile, et qui permette d'échapper à un sacro-saint besoin de rationalisme. Est-ce qu'il y a ce côté positif qui tend vers quelque chose, qu'on prête parfois à l'utopie ?*

FBM. Oui, j'ai toujours considéré avec sympathie les utopies. En particulier je pense

à l'utopie surréaliste, mais il y avait une part de vérité : les surréalistes disaient : « parents, racontez vos rêves à vos enfants ». Moi aussi, je raconte mes rêves, d'une certaine manière, et quelquefois je m'aperçois qu'ils peuvent être partagés, donc je ne suis pas complètement pessimiste.