

RÉPLIQUES

Je propose de définir la musique comme la rencontre entre la pensée et les sons. Les circonstances, la fréquence et les résultats de cette rencontre varient infiniment selon les temps et les lieux ; l'oeuvre conçue par un compositeur, interprétée par d'autres musiciens, reçue par le public, a longtemps été, en Occident à peu près le seul mode selon lequel cette rencontre s'opérait. Il n'en était pas de même dans d'autres civilisations, il n'en sera plus de même demain. Les oeuvres mobiles, indéterminées, totalement ou partiellement aléatoires, n'ont fait éclater que des limites internes. Elles ont exigé des interprètes plus de talent créateur sans donner au public mieux qu'un rôle d'arbitre, le rendant en fait souvent sceptique sinon indifférent, précisément par leur caractère d'indétermination. Le besoin profond, vital, de participation du public dont elles témoignent reste toujours à l'état de sollicitation déçue faute d'avoir franchi la limite externe, le dernier interdit qui reste à transgresser peut-être : celui qui sépare les rôles du public et des interprètes.

Avec « Répliques », commande du Festival de Royan 1969, qui ranime deux rêves vieux de dix ans : la domestication des voix animales et le déferlement de la musique dans la vie, je ne propose pas encore d'abolir l'oeuvre musicale : si cette notion est caduque, cela se verra peu à peu. Je propose un nouveau lieu de rencontre entre la pensée et les sons par l'intervention prévue du public dans ce que l'on entendra. Si, comme il est probable, la création musicale se heurte sous peu, ainsi que naguère les arts visuels, à l'aporie d'une liberté inutile, si elle se laisse submerger par l'océan des sons qu'elle a si longtemps appelé de ses vœux, il lui restera peut-être comme issue le changement de plan ainsi proposé : ne pas créer mieux ni plus, mais ailleurs.

Sans doute n'est-il pas donné à n'importe qui de jouer d'un instrument ; Il ne s'agit ni de favoriser l'amateurisme ni de réduire au chômage les interprètes professionnels qui auront toujours au minimum un rôle d'animateurs. Mais il se trouve que l'écriture que je pratique dans mes oeuvres proprement dites fait entre autres un large usage de deux processus, dont l'un est l'imitation (notion à réhabiliter) de modèles sonores choisis (bruits, langage), l'autre étant l'emploi de phénomènes multiples ou densités sonores. Ces deux aspects de mon écriture trouvent un prolongement tout naturel dans l'appel au public : si je dialogue avec les bruits bruts (sons animaux ou marins par exemple dans « Rituel d'oubli »), pourquoi le public ne dialoguerait-il pas avec les propositions sonores que je lui soumetts, soit en les approuvant par des répliques disciplinées soit en les réfutant par des improvisations anarchiques ? D'autre part, où trouverais-je pour réaliser

ces immenses plages ou volumes sonores que j'affectionne de meilleurs moyens que le scintillement des centaines de voix que je prête au public, récupérant ainsi d'avance ce qu'il voudra bien me renvoyer ?

Outre ces justifications personnelles, j'ai pensé qu'un public sensible à la musique de notre temps comme celui de Royan se prêterait assez volontiers au jeu qu'on lui propose. Un public de talent c'est-à-dire sachant entendre ce que produit le mélange de la musique que joue l'orchestre et de celle par laquelle il réplique, est souhaitable. Mais je ne lui abandonne pas mes responsabilités de compositeur en lui laissant faire n'importe quoi, car j'ai écrit des propositions précises, et le choix des instruments que je lui fournis, des appeaux, est délibéré, tandis que leurs possibilités sont limitées ; d'autre part, selon l'attitude du public, le chef dispose de quatre tactiques différentes destinées à contrôler dans une certaine mesure le résultat musical de l'ensemble, et correspondant respectivement à des publics muets, coopérants, frondeurs ou hostiles. La marge de responsabilité de l'auditeur-participant est définie par les caractéristiques de l'instrument qui lui est confié d'une part, et par les réactions de sa pensée aux sons qu'il est en train de vivre d'autre part. Lautréamont disait que la poésie doit être faite par tous, non par un : la musique aussi, plus tard, quand les musiciens, les concerts, les esprits, la société auront enfin changé. Il se peut certes en attendant que le résultat se révèle moins intéressant musicalement que socialement. C'est un risque à prendre. Après tout faire de la musique n'a plus rien à voir avec la réalisation de pièces de collection. A côté des œuvres, qui ne se justifient que comme repères précis de la réflexion, il y a place désormais pour des jeux musicaux. La composition étant toujours une remise en cause des règles, je propose aujourd'hui à mille braconniers de participer à un jeu, une chasse, qui jusqu'ici nous semblaient "mystérieusement interdits".

Voici comment il est prévu de jouer le 3 avril à Royan : le public et l'orchestre sont mêlés par groupes dans la mesure où les nécessités pratiques et la topographie le permettent. Le chef joue son rôle traditionnel ; il a en outre celui d'un président accordant la parole à tel ou tel groupe du public ; enfin, il décide de l'usage à l'orchestre de telle ou telle des quatre tactiques sonores prévues en fonction de l'attitude du public. Les instruments confiés à chaque auditeur sont des appeaux, utilisés normalement pour imiter les cris de différents animaux. Ils sont ici détournés de cet usage, et il n'est pas nécessaire de préciser ce que jouent dans la nature la perdrix, le tétras, le lièvre ou le moineau.

Voici les principaux modes d'emploi :

Perdrix rouge (fig. 1) : frapper à petits coups secs du bout des doigts sur le haut du corps de l'appeau.

Moineau (fig. 2) : frapper à petits coups secs du médium sur le milieu du sac de peau tenu à plat.

Grive tourde (fig. 3) : tourner plus ou moins vite la clef dans le pas de vis alternativement à gauche et à droite.

Pour les autres appeaux (fig. 4, 5, 6), on peut soit souffler simplement soit articuler en soufflant les consonnes T, K ou R et leurs diverses combinaisons.

Répliques commence par une séquence d'essai des appeaux entièrement improvisée par le public, manifestant ainsi l'imprécision des limites aussi bien temporelles que spatiales de l'oeuvre. Puis viennent neuf séquences enchaînées dont le déroulement comporte des interventions du public à des endroits déterminés. L'écriture de ces séquences, volontairement simple et large, témoigne d'un goût profond pour les sons bruts, c'est-à-dire pour la musique à l'état natif.

F-B. Mâche, programme de Royan, 3 avril 1969