

La musique est une fonction biologique

Le 30 juin, à Bourges, a été créée Korwar, nouvelle œuvre de François-Bernard Mâche, deuxième version (pour clavecin et bande magnétique) du cycle inauguré avec Rambaramb (non encore créé), Né en 1935 à Clermont-Ferrand, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de Lettres, F.-B. Mâche étudia la musique au Conservatoire de Paris, notamment, avec Olivier Messiaen.

Assimilant les influences de ce dernier et celle d'Edgard Varèse, et les fondant à ses exigences personnelles, il en tire une démarche profondément originale qui aboutira à des œuvres comme La Peau du silence (1966), Nuit blanche (1966), Rituel d'oubli (1969) et Danaé (1970). L'entretien a tout d'abord porté sur sa conception de la musique :

« Le son brut et la musique sont deux éléments qui sont réputés contraires. D'un côté il y aurait le son brut, c'est-à-dire tout ce qui est sonore sans avoir d'intention musicale : les sons de la nature, les bruits mécaniques, etc. On dit aussi d'habitude que dès l'instant où l'on identifie un son naturel, dès le moment où il a sa pure valeur anecdotique, il ne pourrait pas y avoir musique, parce que le son renseignerait sur la présence d'une chose et c'est tout. Je pense que tout cela est faux : il s'agit en fait d'une question de contexte.

» La frontière entre ce qui est brut et ce qui est musical est mobile. La musique, c'est pour moi les sons voulus, les sons auxquels on veut donner un sens. C'est la rencontre entre une pensée et des sons. Il peut se faire que le seul fait d'écouter les sons naturels avec une oreille musicale suscite l'existence d'une musique.

» C'est pourquoi, entre une œuvre pour bande magnétique, une composition orchestrale ou vocale, ou bien encore une œuvre combinant les deux, il y a une différence de technique, mais pas de grande différence d'attitude. On a plus de souplesse avec un orchestre, on est moins lié aux servitudes du matériau ; lorsqu'on fait appel à des sons enregistrés, on peut moins agir sur eux ; mais à part cela, les deux choses sont semblables. »

François-Bernard Mâche fit partie du Groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F. pendant quelques années. C'est là notamment qu'il rencontra Xenakis. Mais il ne tarda pas à entrer en désaccord avec les activités du Groupe, et il le quitta en 1963 ; pour lui, en effet, la recherche d'un alphabet sonore, d'un « herbier sonore » recensant tous les sons possibles était un non-sens : car l'atome musical est un quale, et non un quantum.

» C'est un présupposé théorique important ; l'atome musical, ce n'est pas un quantum, mais un quale, c'est-à-dire un rapport : l'élément musical minimum n'est pas un objet sonore, mais un rapport sonore, ce qui est tout à fait différent. La phonétique, en passant à la phonologie, s'est débarrassée de son esprit

d'histoire naturelle, de nomenclature, pour voir les choses dans leur dynamique : la musique doit faire la même chose, dans la mesure (très faible pour moi) où elle a de vagues analogies avec un langage.

» Par exemple, tel son que j'emploie aura une fonction déterminée dans une œuvre et une fonction tout à fait différente dans une autre composition. Un roulement de grosse caisse, c'est toujours un roulement de grosse caisse, c'est un objet musical qui serait défini une fois pour toutes : mais si ce roulement de grosse caisse se trouve à la fin d'un opéra de Verdi ou au beau milieu d'une œuvre de Varèse, il n'aura absolument pas la même fonction musicale.

» Il serait tout à fait arbitraire de dire que c'est le même objet sonore, parce que chez Verdi il sera à la fin d'une phrase mélodique, par exemple, pour susciter un « effet dramatique », alors que chez Varèse il sera là tout simplement pour contraster avec une note de flûte. Ce qui est donc important, c'est la fonction de ce roulement de grosse caisse : chez Verdi, il pourrait être remplacé par un roulement de timbales et chez Varèse par un trémolo de contrebasse, cela resterait le même phénomène musical à peu de chose près. »

Partant de ces fondements esthétiques, quel sera donc le rôle du compositeur ? Ce rôle consistera tout simplement à s'ouvrir au monde sonore réel, dont il devra construire une espèce de maquette.

» - Je n'ai pas de système, mais j'ai une attitude qui considère que la musique existe toute faite dans la nature (nature étant pris au sens large), et qu'un musicien est quelqu'un qui sait l'entendre et la donner à entendre..

» Je me refuse à considérer que la musique est d'abord un langage ; pour moi elle n'est pas un message, elle n'est pas une expression : elle est tout simplement une mise en évidence de quelque chose qui est naturel. L'imagination créatrice a besoin d'un point d'appui, extérieur, sans lequel elle finit par s'enfermer dans une rhétorique. La musique est une fonction biologique qui existe dans l'espèce humaine, ainsi d'ailleurs que dans quelques autres.

» Une objection m'est souvent faite : mais où donc réside alors la responsabilité du compositeur puisqu'il se contente de transcrire le monde sonore ? Eh bien, dans le choix et dans la capacité à recomposer ce que son analyse a discerné dans l'univers sonore, où son rôle ne sera jamais celui d'un créateur, mais toujours, qu'il le veuille ou non, celui d'un demiurge, c'est-à-dire d'un organisateur.

» Aujourd'hui, après la faillite de la musique sérielle, à part le théâtre musical qui n'a rien donné de convaincant jusqu'ici et les solutions faciles de l'aléatoire ou des pseudo-improvisations, il y a schématiquement deux voies possibles : l'invention et la découverte.

» La voie de l'invention est la voie logique ou mathématique, et elle compte notamment un illustre représentant : Iannis Xenakis ; on part des lois les plus abstraites pour aboutir à des œuvres particulières (bien que l'on puisse être tout

autant influencé par le monde naturel : les cigales ou les bruits de foules ou de mer chez Xenakis, par exemple).

» La seconde voie est celle de la découverte, de l'expérimentation : on part d'un modèle sonore particulier (choisi intuitivement) et on aboutit, après « traitement » par des lois particulières de transcription que l'on s'est données, à une œuvre également particulière, à moins qu'on n'ait décidé de livrer tel quel ce modèle, et dans ce cas seul le choix est un acte créateur ; l'œuvre est à son modèle un peu ce qu'un tableau figuratif est au sien : cela peut donner Braque ou... Bouguereau.

» Mais si je me sers de modèles (par exemple, dans *La Peau du silence*, je me suis servi d'un poème de Séféris, et pour un mouvement, de bruits de mer), je ne fais pas de la musique à programme, ni de la musique descriptive. Je vais jusqu'au niveau d'abstraction où l'on ne sait plus quel est le modèle.

» Je pense donc que les deux voies sont valables. Cependant, Xenakis est parfois contredit par ses propres compositions lorsqu'il pense édifier un « art-science » ; ce que l'art, en l'occurrence la musique, a de spécifique par rapport à la science, c'est précisément que la théorie ne lui suffit pas, et que si l'œuvre n'est rien de plus qu'une application, et si la musique est faite pour des savants sourds, on peut sans inconvénients s'en passer.

» Ceci est d'ailleurs également valable pour mon attitude de transcription, pour la voie de la découverte. Xenakis a raison de rappeler que la musique est un mode de connaissance, tout comme la science, mais ce n'est pas un mode rationnel et elle n'est pas destinée à opérer une synthèse avec celle-ci.

Mais cette attitude naturaliste de François-Bernard Mâche se différencie radicalement du nihilisme d'un John Cage, par exemple, car ce dernier en vient tout simplement à nier la notion d'œuvre, et finalement à nier toute musique. Le nihilisme consiste alors à prendre un chronomètre et, pendant une certaine durée, à prendre pour œuvre musicale tout ce qu'on entend.

Voici ce que Mâche écrivit à ce propos : « On peut fort bien accepter l'idée de 4 mn 33, l'œuvre silencieuse de Cage. Mais je reproche à Cage de convoquer un public pour « accomplir » ce geste. Ce n'est pas une escroquerie, mais c'est un pléonasme. La vraie vocation de ce genre de chose est d'être imprimée plutôt que réalisée, dite plutôt qu'imprimée, pensée plutôt que dite. (...) L'art conceptuel se gâte complètement dès qu'il s'aventure hors de la pensée pure. Il n'aura sa juste place que lorsque la télépathie sera d'usage courant. En attendant, il faut bien composer . »

Attitude à dissocier, également, d'un vieux rêve de F.-B. Mâche.

- J'ai un projet tout à fait utopique afin de faire prendre conscience de la diversité des occasions de rencontre entre la pensée et les sons : c'est celui d'une ville sonore, qui ne sera peut-être jamais réalisé. Il y aurait dans cette ville des régions

avec des animaux, d'autres avec des orchestres, d'autres encore avec des bruits naturels, et les gens se promèneraient là-dedans selon un itinéraire laissé à leur libre arbitre. A partir de ce moment, on pourra dire que ce sont eux les compositeurs. »

Cette attitude a abouti en 1969 à la composition, pour le Festival de Strasbourg, de Rituel d'oubli, pour bande de sons enregistrés et orchestre. Dans cette œuvre, les bruits (chants d'oiseaux, mer, feu, voix humaines...) se mêlent intimement à la musique instrumentale par des relations tantôt d'accompagnement, tantôt de contraste. Le résultat est surprenant, d'une haute portée musicale et poétique. Le titre de l'œuvre est d'ailleurs très révélateur : rituel, oubli, l'un supposant une mémoire, l'autre non, œuvre qui fonde "unité de deux éléments réputés contraires. Avec Danaé, ces préoccupations ne sont apparues qu'au niveau de la composition.

- Je viens d'achever une composition : Rambaramb. Ce mot désigne, dans une langue des Nouvelles-Hébrides, des crânes surmodelés. La musique sera un peu ainsi. L'œuvre est constituée par une bande magnétique comportant un montage de sons non manipulés (voix animales et humaines), et une partie pour orchestre. Les sons naturels sont transcrits. J'ai noté avec précision les hauteurs et les rythmes), et j'envisage une série d'œuvres à partir de la même bande enregistrée où chaque fois les rapports entre bande magnétique et musique instrumentale seront différents.

» Dans la première de ces versions, commande de l'O.R.T.F. pour l'Orchestre philharmonique, je tente un essai très nouveau sur ces rapports entre sons bruts et musique : comme pour les crânes d'Océanie, la musique écrite sera plaquée sur les sons de la bande. Dans Rituel d'oubli, l'orchestre soulignait la valeur musicale et non anecdotique des sons : on les citait, et on donnait immédiatement le moyen de les oublier, de façon à ce que seuls les rapports demeurent. Dans Rambaramb, au contraire, (dans sa première version), il y aura une présence constante du doublage instrumental de la bande.

» Il faut conduire les gens à écouter les sons avec une oreille musicale, à découvrir ce qu'autrement jamais ils n'auraient entendu. La musique, comme toute culture, doit être un jeu, que le compositeur anime mais n'arbitre pas. »

Interview par G.Faccarello dans les Nouvelles Littéraires n° 2336, du 3 au 9 juillet 1972

Musique en jeu n° 2.

