

## Entretien avec Édith Walter

Le Festival de Royan a permis de mieux connaître l'une des figures les plus intéressantes de la musique électroacoustique française, F.-B. Mâche, dont un même concert proposait Nuit (pour bande magnétique), Korwar (pour clavecin et bande magnétique), Kemit (solo de darbouka transcrit) et Temes Nevinbür (pour deux pianos, deux percussions et bande magnétique). Il évoque ici quelques traits de sa démarche créatrice originale.

- C'est en effet la première fois qu'on donne un concert entier de mes œuvres. Formule excellente, comparable à une exposition pour le peintre, et qu'on devrait pratiquer davantage ; mais aussi formule dangereuse. Car après une seule œuvre, on peut toujours réserver son jugement, mais après un concert entier, même si vous avez par ailleurs écrit des œuvres d'esprit tout différent, on vous juge. C'est une épreuve de vérité.

- Vous travaillez de plus en plus autour de la bande magnétique.

- Oui, mais d'une bande sans aucune manipulation, à partir seulement d'éléments sonores bruts. Il y a, bien sûr, des montages de ces éléments, pour les ordonner dans le temps ; et la place des microphones peut déjà être considérée comme une première façon d'interpréter le son. Mais je ne leur fais subir aucun traitement électroacoustique après enregistrement.

- Ces éléments sonores naturels, ce sont avant tout des sons d'animaux.

- Des chants d'oiseaux, évidemment mais qu'au début je m'interdisais parce qu'ils étaient les inspireurs de Messiaen. J'ai en pension chez moi un shama de Malaisie, oiseau de la famille des merles, qui est un véritable virtuose : il fait des percussions, des mélodies, des nuances de timbres, de tempos ; il invente beaucoup : j'ai établi à son répertoire une cinquantaine de formules qu'on retrouve, mais il y a aussi des formules qui ne se reproduisent jamais... J'ai utilisé les grenouilles, à partir de plusieurs espèces, pour augmenter la variété des sons. Et puis des sons plus rares. Dans la bande qui me sert pour les différentes œuvres du concert on entend à la fin de grands sons très aigus, avec des glissandos, sur un fond de grouillement. Eh bien, ce grouillement est produit par des crevettes qui viennent gratouiller autour du micro immergé, pendant qu'on enregistre des baleines de vingt mètres de long qui poussent ces piaulements très extraordinaires. On y entend aussi un étourneau drogué - petits piaulements aigus avec battement d'ailes ; un verrat faisant la cour à une truie - des sons qui n'ont rien de l'idée rebutante qu'on s'en fait et qui présentent un grand intérêt rythmique. Un guanaco, des sangliers...

- Outre les sons des animaux ou des éléments, qu'entendez-vous dans les « éléments sonores naturels » ?

- Cette expression est pour moi la façon de désigner les sons bruts, par opposition aux sons traités électroacoustiquement. Mais je comprends là-dedans aussi bien les sons humains ou les bruits industriels que les chants d'oiseaux. Tous les sons qui, pour le moment n'ont pas de valeur. Je crois que, par là, je me relie à toute une famille d'esprits dont le plus grand est Monteverdi. Après les spéculations des Polyphonistes, le XVII<sup>ème</sup> siècle italien a découvert subitement que toute la musique pouvait partir de la nature. Succédant aux recherches sur la musique mesurée à l'antique, les Italiens, voulant retrouver la musique de l'Antiquité, sont en fait repartis de la langue. Le langage de Monteverdi, le style expressif qui préside à la naissance de l'Opéra procèdent d'une découverte de la langue italienne comme musique. La « Lettera amorosa » de Monteverdi, ce sont, devenues musique, les inflexions de la langue italienne en fonction de l'expression de certains sentiments. Or ceci, c'est un phénomène très neuf à cette époque, qui s'accompagne d'une volonté de symbolisme, de représentation du monde dans la musique - voyez Gesualdo. Cette source naturelle perdue, pour certains, depuis, soit symboliquement, soit même inconsciemment (il se trouve que chez moi, elle est beaucoup plus immédiate). Il suffit d'évoquer le rythme du cheval chez les Romantiques, celui des vagues dans la Mer de Debussy...

- Dans ces éléments sonores naturels, vous incluez la voix humaine. Comment ?

- Beaucoup de mes œuvres sont parties de modèles vocaux, qu'on entend ou qui ont été transcrits à l'orchestre par un jeu d'équivalences phonétiques précises. Dans Korwar, la voix est présente, dans des phrases que j'ai écrites en fonction de leur valeur sonore. Après un an de recherches, j'ai fini par trouver une personne parlant la langue xhosa, qui m'a dit des mots, des phrases, que j'ai choisis, assemblés ; elle a interprété ces « phrases » de plusieurs façons, avec des tons, des débits, différents, et je les ai enregistrées.

- Comment avez-vous pu établir ces équivalences entre la voix et les sons instrumentaux ?

- En partant de ce fait que la voix est faite de deux éléments, consonnes et voyelles, qui définissent deux familles de sons. Les consonnes sont les percussions, les sons complexes, les voyelles la répartition harmonique des hauteurs.

- Tous ces sons, vous vous refusez donc à les traiter comme on le fait toujours aujourd'hui. Pourquoi ?

- Pour deux raisons. D'abord, parce qu'un son manipulé est, pour moi, un son appauvri. D'autre part, parce que je voudrais qu'à la suite de ces expériences, les gens prennent le goût d'écouter le monde sonore où ils vivent d'une écoute musicale. Or, à mes yeux, il n'y a pas nécessairement contradiction entre un son brut et une structure musicale : le mélange de sons bruts et d'instruments revêt un peu cette signification.

- La musique n'est alors plus faite de sons organisés.
- Organisés par quelqu'un, l'auteur, non, mais par celui qui écoute. Il faut qu'il y ait une rencontre entre la pensée et les sons, il y aura toujours une différence entre un son amorphe et une musique - mais cette distinction peut résider dans une différence d'écoute. Une musique à laquelle on n'adhère pas, qui vous est étrangère, dont on ne connaît pas les lois (la musique chinoise pour beaucoup de Français, par exemple), peut être perçue comme un bruit gênant ou désagréable ; inversement on peut être au bord de la mer et écouter le bruit des vagues pendant dix minutes sans s'ennuyer, comme si c'était une musique voulue, organisée. Je pense que le compositeur doit s'efforcer de révéler la présence d'une musique qui attendait de l'être. L'homme doit pouvoir rendre sa propre vie musicale par une décision d'écoute, rompre avec l'écoute utilitaire (la voiture qui approche, le chien qui aboie) pour redécouvrir le plaisir de vivre dans des sons gratuits. Des écrivains nous donnent le témoignage qu'ils ont vécu des paysages sonores sans être compositeurs.
- Cette attitude n'est-elle pas régressive dans notre civilisation ?
- C'est possible, en effet, et le problème vaut d'être posé. Mais je pense que cette attitude représente au contraire un dépassement de la musique comme activité limitée, un débordement de la musique dans la vie (qui implique que l'on soit déjà musicien), et non pas la condamnation des pièces musicales. Je fais peut-être une musique réaliste, mais pas d'un réalisme qui serait un degré zéro de l'écriture, comme d'ouvrir un micro et se promener sans choix. Quoique la réalité soit extrêmement riche en sons, mériter cette musique existante demande un effort conscient.
- Depuis combien de temps travaillez-vous dans cet esprit ?
- Après des œuvres uniquement sur bande, au début du G.R.M., j'ai mêlé les deux sources. En 1960, Volumes était pour petit orchestre et douze pistes magnétiques : premier pas vers des musiques mixtes, utilisant la bande comme appoint de sonorités particulières, et tirant dans l'écriture instrumentale la leçon de ces sonorités nouvelles. J'ai fait ensuite de la musique électroacoustique avec un orchestre, et je m'oriente maintenant de plus en plus vers de petites formations, un langage plus incisif, l'intégration de bruits beaucoup moins stylisés. Je suis de moins en moins un inventeur et de plus en plus un découvreur. J'ambitionne d'être un révélateur d'une musique présente parmi nous, sans nullement prétendre exprimer un monde intérieur.
- Pour en revenir aux œuvres que nous avons entendues, vous en avez établi la bande antérieurement, que vous avez commentée instrumentalement à partir de ses suggestions ?
- Non, pas du tout, j'ai fait ce programme d'un cycle d'œuvres en même temps que je composais la bande, et la bande pour ce propos précis. Je songeais à trois

ou quatre variations instrumentales, une pour clavecin, une pour orchestre, etc. Je l'ai pensée en fonction de ses possibilités de rapports avec les instruments. Et c'est pourquoi c'est une bande linéaire, assez simple ; elle a le caractère d'un thème qu'harmoniseraient les instruments. D'ailleurs, le synchronisme entre la bande et les instruments est tellement poussé qu'il y a eu forcément un travail de contrôle. Cette bande se prête à des contacts rythmiques précis - comme avec le clavecin ; et elle peut aussi être traitée avec moins de contacts, avec une partie instrumentale plus lyrique plus impressionnante - comme dans l'œuvre pour deux pianos et deux percussions.

- Dans cette dernière œuvre, quelle est la liberté des instrumentistes par rapport au compositeur ?

- Assez faible : presque tout est écrit. Il n'y a que dans la séquence finale que les pianistes ont à répondre à des indications, et non à une notation, comme « de tel instant à tel instant faites alterner des sforzandos sur tel instrument ». En dépit de son caractère assez lyrique, assez fougueux, tout le reste de la partition est écrit, y compris les traits de virtuosité des pianos. Les percussions ont des marges de liberté un peu plus grandes, mais jamais jusqu'à l'improvisation. Non par manque de confiance en les interprètes, mais par nécessité de contrôle rigoureux.

- Quelle est l'importance relative de la bande et des instruments ?

- Ils sont à peu près à égalité dans les diverses œuvres. Je m'efforce, en tout cas, dans la diffusion au concert, de donner l'impression de deux mondes égaux, mais pas concertants. Ce n'est pas un dialogue, une alternance, mais une fusion, pouvant aller jusqu'à l'équivoque : dans la toccata finale, des rythmes de pluie font une percussion assez douce, et le clavecin en émerge peu à peu.

- L'étonnant solo de darbouka exécuté par J.-P. Drouet, Kemit , est votre transcription et non votre composition. Quel a été précisément votre rôle dans cette œuvre, et d'où vient-elle ?

- Kemit veut dire « Égypte », en égyptien ancien. Il s'agit d'un enregistrement effectué par le Pr. Hickmann, à l'appui de son livre sur la musique égyptienne antique. Je l'ai simplement transcrit ; mais sur le plan de l'artisanat le travail est beaucoup plus considérable que la composition d'une œuvre d'égale importance : il m'a pris un an et demi. J'avais à noter, d'après une bande, une musique où apparaissent constamment de très petites variantes sur des cycles qui se répètent, ce qui oblige à réécouter sans cesse les séquences entières. Jean-Pierre Drouet est actuellement le seul Occidental à pouvoir exécuter cette œuvre, à jouer du zarb ou de la darbouka avec cette virtuosité - et parmi les Orientaux qui jouent très bien de ces instruments, il n'y en a pas qui lisent couramment la musique. Mais Kemit représente aussi un pari, d'un autre ordre : transplanter une musique très liée à une société un peu archaïque (en Haute-Égypte) dans un contexte social tout à fait différent et observer si elle pourrait résister à ce traitement à cette

utilisation dans une tout autre fonction. C'est là un travail de musicologue, pas de compositeur. Drouet avait entendu la bande une fois. Lorsqu'il s'est mis au travail, il est parti de ma partition, en s'interdisant de réentendre l'original. Il a voulu, à partir du graphisme, interpréter l'œuvre. Tout est écrit mais il fallait tout de même retrouver les frappes qui donnaient tel ou tel résultat ; et il se trouve qu'il l'a tellement bien fait qu'aujourd'hui, à l'écoute comparée des enregistrements, on a parfaitement la sensation qu'il s'agit bien de la même œuvre, par deux interprètes différents. Et pourtant l'œuvre émane d'un homme, anonyme, qui l'a improvisée dans un état second, à sa limite humaine (j'ai vu sa photographie en jouant, les yeux révulsés...) ; il est étonnant qu'un Occidental, sans être en transe, en s'aidant seulement d'une transcription graphique, abstraite, puisse obtenir un résultat sonore aussi proche.

- Quelles conclusions tirez-vous de cette expérience ?

- Je suis un peu gêné, parce que je ne suis pas du tout un défenseur de l'écriture, du rationalisme, j'ai tendance à me méfier de cet esprit occidental qui contrôle, qui fixe. L'écriture musicale est très attaquée, sous prétexte qu'elle fige la vie, la spontanéité de l'acte musical. C'est vrai, mais elle a aussi le mérite de le fixer ! Dans un cas comme celui-ci, elle fait ses preuves. Elle peut servir à donner une seconde vie à des musiques qui, sinon, disparaîtraient. Je pense que ce sont non pas des divertissements folkloriques, mais des musiques qui possèdent une portée spirituelle au même titre que celles de J.-S. Bach ou de Xenakis; ce sont les derniers échos d'une grande civilisation musicale, sans doute antérieure à l'apport musulman en Nubie. Ici encore, le compositeur doit jouer son rôle de révélateur.

17 avril 1973

Harmonie n° 87, mai 1973

Entre l'observatoire et l'atelier, éd. Kimé, Paris 1978, ISBN2-84174-112-5

