

Être à l'écoute du réel

Propos recueillis par Alain Artaud

A.A. Vous êtes compositeur et nous allons donc parler de votre musique. Je propose que nous commençons en évoquant un disque qui regroupe plusieurs de vos œuvres et en particulier Korwar et Temes Nevinbür. Elles associent toutes les deux la bande et l'instrument : clavecin dans la première, deux pianos et deux percussions dans la seconde. François-Bernard Mâche, pouvez-vous situer cette pratique par rapport aux principes de composition que vous cherchez, du moins je le suppose, à mettre en œuvre?

F-B.M.

Il n'y a pas de ma part un problème de principe, car je n'ai pas de système ni de théorie rigoureuse, mais une attitude de départ, dont l'essentiel est de réfléchir le réel, et parfois même de savoir s'effacer devant les sons.

A.A. « S'effacer devant les sons », voilà qui peut sembler paradoxal, de la part précisément d'un compositeur. qu'est-ce que cela implique en fait pour vous?

F-B.M.

Cela implique que ma musique est avant toute chose un dialogue avec les sons bruts. « S'effacer » n'est pas le terme exact. A l'encontre de Cage qui favorise une contemplation passive, je préconiserais plutôt une contemplation active en disant : « révéler les potentialités du son en faisant apparaître ses traits essentiels », ou encore « laisser émerger l'intelligence des sons bruts, mais l'aider en même temps à se manifester ». Le premier acte d'organisation au moment de la composition est donc un choix, une sorte de prise en main du hasard pour savoir ce que je vais extraire du son. Une méthode de travail consiste à organiser sur une bande une multiplicité de phénomènes sonores, et, dans les œuvres que vous avez citées, le sujet fondamental, c'est les sons enregistrés sur la bande. Mais ce n'est pas toujours le cas. Dans d'autres compositions, je me suis servi de la bande pour compléter les instruments, pour tirer des sons enregistrés de simples suggestions appuyant ce que j'avais à dire.

A.A. Avec les deux œuvres que j'ai citées nous sommes en présence de la même bande, ou de deux bandes très semblables, utilisées avec esprit, de la « même » œuvre dans deux versions, ou de deux œuvres nettement distinctes?

F-B.M.

Un peu des deux à la fois. Mais tout d'abord, pour être complet, il faut ajouter qu'il existe une troisième version avec orchestre et piano solo : Rambaramb. Ce groupe d'œuvres est surtout, pour moi, une possibilité, à partir d'une même contemplation sonore, d'en tirer plusieurs interprétations. Vous pouvez faire la comparaison avec la photographie : avec un même sujet, il est possible de changer le cadrage, la pose, l'éclairage. [ci je conserve donc le modèle sonore, qui est la bande, et je change l'accompagnement, qui est instrumental. On peut développer ce principe jusqu'à des sortes de « phonographies » qui consisteraient, à partir d'un~ même sujet sonore, à changer la disposition des micros, les filtres, le montage temporel. A la limite, l'interprète serait le preneur de son.

A.A. Ceci voudrait-il dire que vous cherchez à limiter le rôle des interprètes dans votre musique?

F-B.M. Non, ce que je veux exprimer par là, c'est surtout qu'à mon sens, il n'y a pas de différence fondamentale entre le son brut et le son instrumental : ils doivent se fondre l'un dans l'autre, le son brut devenant musical et le son instrumental perdant sa référence culturelle, par une sorte de rencontre entre la pensée et les sons. Les musiques associant la bande et l'instrument rendent plus évident ce terrain de rencontre. Et l'interprète est alors précieux, non seulement pour de simples problèmes techniques, mais dans la mesure où il aide l'intégration du son brut dans le langage instrumental en participant à la conception même de l'œuvre. Ainsi pour Korwar, j'ai beaucoup travaillé avec la claveciniste Elisabeth Chojnacka, et je savais aussi qu'elle jouerait l'œuvre.

A.A. Toujours à propos des exemples dont nous parlons, je note que la bande a été faite, surtout avec des bruits naturels: l'eau, le vent : et aussi avec des cris d'animaux. Peut-on voir dans votre choix la volonté d'une sorte de prise en compte de la nature dans l'élaboration de votre matériau musical?

F-B.M. Il y a effectivement ce choix dans les œuvres dont vous parlez; dans Marae aussi, il y a la mer, le vent, le feu. Mais dans Rituel d'Oubli il y a quantité de sons dont l'origine ne relève pas de ce que l'on appelle ordinairement la nature; par exemple des bruits de piscine, des combats de rue. En fait, je me refuse à opposer ce terme de nature au monde humain : il désigne pour moi tout son brut, quelle qu'en soit l'origine.

A.A. Je crois que cela définit bien votre champ d'investigation. Mais si je reviens

au problème du matériau, je rapproche ce fait de ce que vous disiez tout à l'heure à propos de son instrumental et de sa référence culturelle qu'il fallait perdre, ou du moins estomper. Le ressentez-vous comme une nécessité, et pour quelles raisons?

F-B.M. On a tendance à dire que l'homme se définit par une culture, en opposition avec la nature. Je ne suis pas d'accord. Pour moi, le culturel a le sens d'une technique, et la pensée a le moyen de s'exercer par un ensemble de techniques. Ceci est particulièrement vrai dans le domaine des sons. La musique est une fonction de l'espèce humaine au même titre que la respiration, le mouvement; elle est un support de l'intelligence au sens le plus large. La musique peut donc être un déchiffrement du réel et c'est pour cela que je m'attache à mettre en évidence et à utiliser l'analogie du son brut et du son instrumental. Il y a dans notre environnement quotidien de nombreuses activités sonores dont on ne perçoit pas l'utilité. Interroger le son est pour nous une façon de mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons, donc d'y vivre mieux.

A.A. Je voudrais parler d'une autre œuvre : Danaë. Dans un commentaire que vous en avez fait vous évoquez l'histoire de Danaé et l'épisode de la pluie d'or qui, tombant sur la tour où elle est enfermée, vient la féconder. Cette évocation de la pluie, par l'intermédiaire, très indirect du titre, est-elle un nouveau lien avec le réel?

F-B.M. Nullement, car le commentaire dont vous parlez se rapporte au titre et non à l'œuvre. Or le titre est venu après l'œuvre. Il a pris une importance à laquelle je ne m'attendais pas, et qui me trahit en tant que compositeur. Ce titre résulte simplement d'associations d'idées que j'ai pu avoir une fois l'œuvre composée, mais je n'ai nullement voulu y décrire la pluie. Cependant je dois dire, et c'est une expérience troublante, que des enfants à qui on faisait écouter l'œuvre sans leur avoir donné aucune explication, ont retrouvé eux-mêmes cette image de la pluie d'or!

A.A. En refaisant la démarche qui vous avait fait trouver le titre

F-B.M. Peut-être... mais je voudrais aussi préciser que rechercher des musiques proches du réel, c'est encore beaucoup moins confortable que d'élaborer un système d'écriture. Je pourrais vous citer les Iles Salomon, un pays où la quasi totalité de la musique est liée à des phénomènes naturels. Je mets au défi quiconque de reconnaître, même en sachant le titre, les bruits qui ont servi de modèle. Les gens, pratiquant cette musique ont une façon qui leur est propre de

percevoir les données du réel, liée à leur propre sensibilité, à leur histoire. Pour tout compositeur, le réel est devenu un champ d'études considérable, grâce au magnétophone qui nous donne la possibilité de reproduire et d'étudier n'importe quel son de la nature. Ce qui compte, c'est la disponibilité aux sons reçus, et l'aptitude à les adapter, pour un résultat sonore plus ou moins éloigné du modèle, et pas toujours perceptible directement. Par exemple, avez-vous songé au réel en écoutant Danaé ?

A.A. J'avoue que non, pas particulièrement.

F-B.M. Eh bien, il y a à un endroit une polyphonie d'insectes; mais mon but n'était pas du tout qu'elle soit évidente. Par un processus d'abstraction, je suis arrivé à un objet sonore particulier. Ainsi, le réel est un stimulant important pour l'imagination, et il empêche aussi de s'enfermer dans un système.

A.A. Ce point de vue me semble particulièrement original au sein de l'ensemble des problèmes qui sont le plus souvent soulevés par les compositeurs actuels. Il a surtout pour mérite de couper court en quelque sorte, aux confrontations parfois nombreuses concernant le langage, la référence ou non au passé, le respect de la tradition ou la rupture. Mais ceci me conduit à vous demander ce que vous pensez dans ces conditions de l'évolution de la musique aujourd'hui, et de son avenir.

F-B.M. Je souhaite surtout que les gens se défassent des préjugés culturels pour retrouver un contact avec le son. Il faut refuser aussi tout poids historique. Il n'est plus question de vouloir « casser la baraque » pour la reconstruire, car il n'y a plus rien à casser depuis longtemps, plus de scandale à faire ! Il s'y est substitué une certaine liberté intellectuelle dont il faut savoir profiter. Si j'étais au début de ma carrière de compositeur, je crois que je chercherais surtout ce que j'aime dans les sons réels, pour en tirer ma propre musique.

A.A. Serait-ce alors par une tentative de « tout oublier » ?

F-B.M. En aucun cas, car pas plus qu'à l'improvisation, je ne crois au premier réflexe; je crois en revanche au travail, à la connaissance. Actuellement certains essaient « d'inventer », en particulier avec les synthétiseurs, outils qui permettent de fabriquer des sons. Mais ce que je constate, c'est que chaque tentative pour créer de nouvelles familles de timbres ne donne rien de mieux que ce qui se faisait au studio de Cologne en 1955. Avec un synthétiseur, on reconstitue correctement la trompette parce que la trompette existe; on « fait »

du quatuor parce que le quatuor est par ailleurs une forme instrumentale vivante, etc... Mais quand le modèle disparaît, quand il faut vraiment inventer !... Il n'y aura donc véritablement progrès que lorsque les outils dont on dispose, et notamment les ordinateurs, seront utilisés, non pas comme instruments de synthèse, mais avant tout comme instruments d'analyse. C'est ainsi qu'il sera possible de se mettre à l'écoute du réel...

Scherzo n° 59, janvier 1977.