

Georges Bériachvili

L'œuvre de François-Bernard Mâche : la Nature en surface et en profondeur

Communication présentée au colloque *Musique et écologies du son. Projets théoriques et pratiques pour une écoute du monde*, Université Paris 8, mai 2013

Introduction

Le rapport entre la musique et la nature est un sujet relativement peu abordé dans les écrits sur la musique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Cependant, la question est très riche et certains compositeurs majeurs s'en sont revendiqués clairement : Xenakis avec sa modélisation des phénomènes naturels massiques, Messiaen avec son ornithologie, Stockhausen parlant du pointillisme sériel comme d'une « musique des étoiles ». On trouve des éléments plus ou moins explicites également chez Ligeti, Grisey, Murail, Eötvös, Takemitsu, Ohana, Reich...

Mais le compositeur à qui revient une place de choix dans cette liste est certainement François-Bernard Mâche. Sa position est exceptionnelle non seulement parce que la nature apparaît chez lui de la manière la plus ouverte et persistante, mais également en raison de la profondeur et du systématisme de son approche. L'appui sur des modèles, en particulier sur des modèles naturels, se trouve au cœur de sa pratique créatrice et permet au compositeur d'interroger les fondements anthropologiques même de la musique. Dans cette contribution je ne vais cependant pas me limiter à ce thème sur lequel il existe déjà une bibliographie suffisante, étoffée surtout par les écrits de Mâche lui-même ; je parlerai d'une caractéristique plus générale de son œuvre que l'on peut appeler *démarche d'harmonisation*. J'entends désigner par là une sorte d'attitude intérieure qui, à mon sens, détermine plusieurs aspects importants de sa production, dont, en premier lieu, le rapport avec la nature.

On peut regrouper les manifestations de cette démarche dans les trois catégories suivantes :

- Harmonisation entre l'homme et l'environnement : travail avec des modèles naturels bruts d'origine animale et d'origine inorganique ;
- Harmonisation entre l'homme et ses racines anthropologiques : utilisation de modèles sonores linguistiques (textes en langues mortes ou rares), d'éléments musicaux extra-européens et archaïques, d'éléments rituels, des archétypes musicaux ;
- Harmonisation entre le moderne et l'intemporel : langage musical et technologies modernes, intérêt pour tous les acquis culturels ou scientifiques de la civilisation occidentale conjugués avec la recherche des universaux et des archétypes, l'utilisation d'éléments rituels, le recours à la pensée mythique et aux inspirations mythologiques.

Ces trois domaines sont investis non seulement dans la création musicale mais également dans les recherches théoriques du compositeur.

L'objectif de ma communication est d'approfondir cet aperçu synthétique en vue de mieux comprendre les enjeux esthétiques de l'œuvre de Mâche ainsi que son positionnement dans l'histoire récente de la musique européenne.

1. Modèles

L'utilisation des modèles sonores bruts dans la musique électroacoustique mixte est une marque distinctive de l'œuvre de Mâche, qui en même temps a joué un rôle de l'expérience fondatrice dans son parcours. Sa première pièce basée sur ce principe – *Rituel d'oubli* pour orchestre et sons enregistrés – date de 1968. Les dix années de son activité créatrice qui ont précédé cette œuvre peuvent être regardées comme une période de gestation. A cette époque, le compositeur n'avait pas encore trouvé le concept nodal de sa musique mais il ne cessait de s'en approcher en travaillant avec des modèles « cachés ». Ces modèles n'apparaissent pas encore directement dans la substance sonore de l'œuvre. D'origine linguistique, ou, plus rarement, d'origine naturelle, ils étaient utilisés aux stades préliminaires de composition pour imprégner aux œuvres leur structure et s'effacer ensuite dans la production définitive. Afin de « convertir » le modèle en musique le compositeur inventait alors divers procédés de translation, par exemple, l'affectation de différents types de phonèmes à des instruments, groupes d'instruments ou modes de jeu spécifiques, ou encore à des hauteurs définies.

La première pièce relevant de cette approche est *Safous Mélé* pour 8 voix de femmes, mezzo-soprano solo et ensemble instrumental (1959), où dans le quatrième mouvement à chaque phonème grec correspond un son particulier dans la partie instrumentale. Dans le mouvement introductif de *La Peau du silence* (1962-1970)¹, c'est un enregistrement des bruits de l'océan qui sert de modèle à l'écriture d'un ostinato varié reproduisant fidèlement les courbes et les accidents de l'original (vagues, cris de mouettes...), alors que dans le mouvement central (le troisième des cinq) de cette composition c'est le poème de Georges Seféris *La Citerne* qui est « prononcé » par les instruments. « Les rimes, les allitérations, les accents, les respirations ont suggéré différentes constructions musicales qui ont un rapport direct avec la phonétique du poème, et indirect avec sa signification », indique l'auteur dans la notice de l'œuvre (Mâche, 2012, p. 30).

Cette démarche est poursuivie, avec des procédés de plus en plus sophistiqués, dans *Le son d'une voix* (1964), *Canzone III* (1967) et *Canzone IV* (1968), utilisant des textes d'Eluard (*Poésie Ininterrompue II*) et de Ronsard (*Sur la mort de Marie*).

On voit ainsi, que Mâche tend vers des modèles, et notamment vers des modèles naturels, dès le début de son activité créatrice. Déjà dans une de ses premières œuvres, *Prélude* pour trois pistes magnétiques (1959), issue de la démarche « concrète » de l'époque de son travail au GRM, il utilise entre autres des bruits de grenouilles manipulés et du papier froissé évoquant la

¹ Il existe trois versions de cette œuvre : celle de 1962, pour un orchestre de 30 musiciens, en quatre mouvements et trois interludes ; celle de 1966, pour un orchestre de 110 musiciens, en cinq mouvements enchaînés ; et celle de 1970, qui est une adaptation de la précédente pour 82 musiciens.

mer et le feu (Mâche, 2007, p. 226). La question des modèles devient également l'objet de ses intérêts théoriques. On en trouve un des premiers témoignages dans l'article « Une œuvre nouvelle de Messiaen » paru en 1963, où le compositeur écrit :

Pourquoi, alors, Messiaen reste-t-il attaché, très consciemment, à ce goût pour des rapprochements entre la musique et autre chose que la musique ? S'il est permis de risquer une explication, il faut sans doute la trouver dans une nécessité très générale qui fait qu'un créateur a besoin de se donner un modèle pour créer. Ce modèle peut être abstrait ou naturel, il doit être avant tout extérieur et essentiel à la fois. (Mâche, 2000, p. 30)

Une nouvelle étape a donc été franchie en 1968 avec *Rituel d'oubli*. C'est là qu'a vu le jour sa technique de « surmodelage » qu'il n'a cessé par la suite de développer et d'affiner. Le procédé consiste dans une superposition des instruments acoustiques avec des sons bruts enregistrés, de telle manière que les instruments complètent, imitent, habillent et prolongent l'enregistrement. Dans la notice de sa pièce *Rambaramb*², le compositeur écrit : « Les instruments figurent par rapport à ces sons naturels une sorte de surmodelage, un peu comme en Mélanésie on trouve des reliquaires où des crânes sont en même temps des sculptures, par l'ajout de pâtes colorées et d'accessoires divers. » (Mâche, 2012, p. 87)

Au cours des années 1970, Mâche produit toute une série d'œuvres de première importance basées sur l'association des sons bruts et des instruments acoustiques. Il y utilise aussi bien des chants et des cris d'animaux (insectes, batraciens, amphibiens, oiseaux, mammifères) que des bruits des éléments et des enregistrements de langues rares ou disparues³. Ainsi, dans *Naluan* pour 9 instruments et sons enregistrés (1974) le compositeur exploite des sons d'origine animale (oiseaux, insectes, amphibiens) ; *Maraé* pour 6 percussionnistes et sons enregistrés (1974), de même que *Amorgos* pour 12 musiciens et bande (1979), sont consacrés exclusivement aux sons d'origine minérale (le vent, la mer, une grotte et le feu dans le premier et l'eau dans le second) ; dans *Sopiana* pour flûte, piano et bande (1980), la bande est composée uniquement des chants d'oiseaux, alors que *Kassandra* pour un ensemble de 14 instruments et bande (1977) fait entendre aussi bien des bruits des éléments que des enregistrements d'animaux et de langues parlées.

Dans ces œuvres Mâche explore une très vaste gamme de rapports possibles entre le modèle et les instruments (ainsi qu'entre des sons enregistrés eux-mêmes) : imitation à l'unisson, répons, montage de plusieurs strates contrastées, pluralité des processus temporels, tuilages et fondus enchaînés, *ostinati*, répétitions, dialogues... Les effets esthétiques qui en ressortent vont des plus élémentaires, comme l'aspect décoratif des paysages sonores ou le contenu quasi-narratif de certaines séquences⁴ (« cinéma pour l'oreille » dans les termes du compositeur), jusqu'aux jeux extrêmement subtils d'allusions, de transformations, de

² *Rambaramb* (1972), *Korwar* (1972) et *Themes Nevinbiür* (1973) forment un cycle de trois œuvres où le compositeur utilise la même bande qu'il associe avec différentes formations instrumentales, respectivement avec un orchestre et un piano, avec un clavecin moderne et avec deux pianos et deux percussions.

³ A certains moments la bande intègre également des instruments de musique, essentiellement en raison de la difficulté ou de l'impossibilité de l'exécution en direct (par exemple, plusieurs clavecins dans *Korwar* ou un grand nombre de vents, dont des instruments non-européens, dans *Kassandra*).

⁴ Par exemple, le début de *Kassandra*, où après le bruit de l'orage et de la pluie on entend de l'eau ruisselante, puis des sons d'amphibiens et d'insectes.

rapprochements entre différents éléments, voire entre des strates entières de l'expérience musicale et culturelle.

Le compositeur souligne souvent son intention de brouiller les frontières entre nature et culture. Dans la notice de *Korwar*, il écrit :

(...) *Korwar* est un essai de réponse au dilemme nature – culture. Le rôle du clavecin n'est ni de s'opposer aux sons enregistrés ni de les commenter, mais, le plus souvent, plaqué sur eux, de signifier, lui, cet instrument à hérédité chargée, la profonde identité entre le geste musical, le cri animal et les palpitations des éléments. Je m'approprie le réel en y posant une marque, mais je suis également un élément de ce territoire sonore... » (Mâche, 2012, p. 91)

Parallèlement, Mâche continue à écrire des œuvres purement instrumentales. Cette partie de sa production est largement nourrie par l'expérience de la musique mixte, tant sur le plan technique que sur celui de l'imaginaire artistique. On y retrouve également des modèles naturels, mais à un degré d'abstraction plus élevé. Dans la mesure où ces modèles ne sont pas « physiquement » présents, ils nous rappellent des modèles cachés pratiqués par Mâche dans la première décennie de son activité. De ce point de vue, deux œuvres « jumelles » – *Octuor op.35* (1977) et *Eridan*⁵ pour quatuor à cordes (1986) – sont sans doute les plus importantes. Ces pièces recèlent notamment des passages dérivés de la syntaxe des chants de certaines espèces d'oiseaux. Dans d'autres sections le compositeur utilise des modèles visuels, comme celui des nervures d'une feuille de vigne vierge, pour définir le schéma des hauteurs.

A l'autre extrémité de la pratique créatrice de Mâche se situent les œuvres pour bande seule présentant des modèles naturels presque sans manipulation. Il s'agit de *Quatre phonographies de l'eau* (*Regmin, Ianassa, Proteus* et *Spéiô*) réalisées en 1980. En effet l'auteur du terme « phonographie » n'est autre que F.-B. Mâche qui l'a proposé déjà au début des années 1960. Mais il n'a signé qu'une vingtaine d'années plus tard ces morceaux qui donnent à entendre des paysages sonores quasiment intacts.

A partir du début des années 1980, François-Bernard Mâche s'approprie de nouveau moyens techniques qu'offre le développement de l'informatique. En 1980 c'est l'UPIC mis au point sous la direction de Xenakis⁶. Ensuite, à partir de 1982, arrivent l'échantillonneur, le séquenceur et le clavier MIDI qui permettent au compositeur de passer à une nouvelle étape dans son travail avec les modèles. Désormais, par le biais du clavier, les sons bruts échantillonnés pourront être utilisés avec la même liberté et souplesse que les instruments acoustiques. Si les années 1958-1968 (avant le *Rituel d'oubli*) représentent la première période créatrice, et les années 1968-1981 la deuxième – celle des modèles bruts fixés –, le recours aux *live electronics* en 1982 inaugurerait une troisième période ; sachant que la démarcation entre la deuxième et la troisième périodes n'intervient que sur le plan des technologies. Par ailleurs, depuis la fin des années 60, l'évolution de Mâche se poursuit de façon continue, sans rupture importante. On peut parler plutôt d'élargissement et approfondissement constants.

Parmi les œuvres de la troisième période intégrant des modèles bruts je mentionnerai ici *Uncas* pour 2 échantillonneurs, 1 Voicetracker, 1 séquenceur, sons enregistrés et un ensemble

⁵ *Eridan* reprend en effet une part importante du matériau de l'*Octuor*.

⁶ Le catalogue de Mâche compte plusieurs œuvres dans lesquelles a été utilisé l'UPIC, dont *Hypérion* (sons enregistrés, 1981), *Nocturne* pour piano et sons enregistrés (1981), *Tithon* (sons enregistrés, 1989), *Moires* pour quatuor et sons enregistrés (1994), *Canopée* pour 2 échantillonneurs et 9 cordes (2003).

instrumental (1986), *Tempora* pour 3 échantillonneurs (1988) et *L'Estuaire du temps*, concerto en trois mouvements pour échantillonneur et orchestre (1993).

Uncas est entièrement dédié aux modèles linguistiques. C'est un hommage aux peuples qui disparaissent et à leurs langues qui s'effacent à jamais. A l'aide du dispositif électronique, le compositeur réalise ici un travail d'une grande complexité qui fait écho aussi bien à ses compositions des années 70 qu'aux pièces antérieures comme *La peau du silence* ou *Le son d'une voix*, avec leur préoccupation de révéler la musique latente de la langue humaine.

Dans *Tempora* Mâche pousse ses recherches plus loin dans le sens de l'abstraction. Les sons les plus divers (bruit blanc, ressorts, oiseaux, batraciens, sons synthétiques, instruments extra-européens...) sont librement combinés dans le jeu de trois claviers de telle sorte que l'importance de l'origine des sons passe au second plan au profit des *allures temporelles*. La succession et la superposition de différentes temporalités au sein d'une sorte de *Momentform* devient ainsi l'enjeu esthétique principal de la pièce.

La notion et le vécu du temps sont une source d'inspiration également de *L'Estuaire du temps* qui apparaît comme un grand point de confluence des expériences artistiques antérieures du compositeur. On entend de nouveau une riche palette de sons échantillonnés, mais l'esprit d'expérimentation et de défi esthétique cède ici la place à la généralisation philosophique. Le temps y est appréhendé d'une toute autre manière que dans *Tempora*. Les vastes perspectives spatio-temporelles de *L'Estuaire* font penser plutôt à une fresque qu'à un flux. Dans la notice de la composition Mâche écrit :

(...) je me suis attaché, comme le titre le suggère, à rêver sur ce qui est peut-être le projet essentiel de toute musique digne de ce nom, c'est à dire la rencontre du temps et de l'éternité. (...) La rencontre d'une forme narrative, – le cours du fleuve –, et de l'immuable en profondeur, – l'océan –, est le vrai thème de l'œuvre. (Mâche, 2012, p. 252)

Après cette brève présentation, je vais poursuivre en revenant à la caractéristique générale de l'œuvre de Mâche que j'ai appelée *démarche d'harmonisation*. Ce serait donc une sorte de vecteur intérieur de sa personnalité artistique, une posture propre à son inspiration créatrice. La question est maintenant de savoir quelles sont les principales voies par lesquelles elle s'exteriorise et quelles en sont les implications esthétiques.

2. Composantes de la démarche d'harmonisation

2.1. *Mimèsis* des modèles naturels bruts en tant que transformation quasi-animiste

Toute imitation recèle une part d'identification et de quasi-transformation intérieures. Un enfant qui imite une autre personne ou un animal réussit dans la mesure où spontanément et plus ou moins inconsciemment il s'imagine l'être. Dans la musique de Mâche, cette métamorphose virtuelle, propre par ailleurs à l'activité artistique en général, est expressément mise en valeur par la présence des modèles sur la bande. Leur imitation en direct par les instruments souligne l'attitude du compositeur (et du même coup celle de l'interprète) d'épouser si l'on peut dire

l'âme de ses modèles, de se mettre dans leur peau. Ainsi dans *Korwar* (mes.178-189⁷), le clavecin imite les bruits produits par un verrat en se transformant quasiment en un cochon. Dans *Sopiana*, la flûte et le piano laissent l'impression de fusionner totalement avec les chants d'oiseaux enregistrés. Il en va de même pour la mimésis des bruits de la nature inorganique dont l'homme s'empare en jouant des instruments acoustiques ou de l'échantillonneur (songeons à *Maraé*, *Amorgos*, *L'Estuaire du temps*, *Khnoum...*)⁸.

Cette imitation peut avoir un aspect ludique, mais l'essentiel c'est qu'elle nous relie au vécu animiste du monde ainsi qu'aux origines rituelles de l'art. Il est à souligner que du point de vue de la psychologie de la création, ce n'est nullement une régression, mais un pont que l'artiste moderne jette vers une certaine spiritualité primitive. On peut le comparer plutôt à un éveil d'une part d'enfance qui reste en nous, ou à un souvenir d'enfance, vivifiant, intégrant et harmonisant notre intériorité.

2.2. Utilisation des modèles d'origine humaine (langues et musiques)

Dans le premier chapitre il a déjà été question de l'utilisation par Mâche des modèles linguistiques bruts. Cette démarche sous-tend évidemment l'amour du compositeur pour les langues et les civilisations humaines, mais sa manière de traiter les modèles dans des contextes musicaux témoigne également d'une prise de distance par rapport à l'anthropocentrisme humaniste⁹. Une certaine objectivité et curiosité de l'explorateur s'y conjugue avec l'attention à l'homme en tant qu'être de la nature.

Ce qui est également à remarquer, au regard de l'attitude d'harmonisation qui nous intéresse, c'est l'extrême élargissement géographique et historique de sa vision. Dès le *Rituel d'oubli*, Mâche choisit comme modèles essentiellement des langues mortes, moribondes ou rares (qui en principe ne doivent pas être comprises par l'auditeur), en embrassant un horizon anthropologique, spatial et temporel, très vaste, comme s'il voulait ainsi aller au-delà de l'Histoire, ou se hisser au-dessus d'elle, à l'époque où l'idée de « fin de l'Histoire » commence à hanter notre civilisation en menaçant de se concrétiser dans le culte de la consommation.

Dans de nombreuses œuvres Mâche puise ses modèles également dans des idiomes purement musicaux. Ces modèles sont plus ou moins apparents, allant des emprunts évidents jusqu'à l'incorporation des éléments dont l'origine extérieure est à peine perceptible. Citons à ce propos les introductions d'*Anaphores* pour clavecin et percussions (1981) et de *Phénix* pour un percussionniste (1982), qui sont construits comme une partie introductive, *alâp*, du raga, mais avec un mode artificiel non-octaviant. Dans *Kassandra*, à partir de 8'26" de l'enregistrement¹⁰ (chiffre J de la partition), la bande fait entendre un duo des shanaïs indiens sur le fond d'un bourdon, jouant une musique ornementée quasi-traditionnelle. Plusieurs pièces contiennent des

⁷ A partir de 3'15" de l'enregistrement : CD Adda 581233 (E. Chojnacka, clavecin).

⁸ De façon plus métaphorique les voix de la nature s'entendent également dans des œuvres purement instrumentales, par exemple dans l'*Octuor op.35* (oiseaux), *Aera* (vent, grondement des éléments), *Styx* (tremolos rappelant les remous d'eau).

⁹ Dans la notice de *Rambaramb* il écrit : « La musique prolonge des sons animaux, tandis que la parole humaine n'est elle-même qu'un bruit parmi tous ceux que le monde offre à une écoute libre de s'émerveiller sans préjugés. » (Mâche, 2012, p. 87)

¹⁰ CD INA GRM Musidisc 292602 (dir. Boris de Vinogradow).

séquences rythmiques faisant penser à des sortes de danses imaginaires (*Anaphores, Phénix, Khnoum, Guntur madu...*). Evoquons également le cycle vocal *Kengir* avec l'accompagnement de l'échantillonneur (1991), où, d'après le compositeur, sa recherche se définirait comme une « archéologie imaginaire »¹¹ (Mâche, 2012, p. 237). Enfin, il faut citer ici également un *opus* unique dans son genre, *Kemit* pour darbouka ou zarb solo (1970) où Mâche a simplement transcrit avec précision un solo de darbouka de la musique traditionnelle nubienne.

Au vue de cet éclectisme, on ne peut pas s'empêcher de penser à l'idée de musique « œcuménique », qui est apparue au milieu des années 1960, essentiellement chez K. Stockhausen et H. Pousseur, et qui s'appuyait sur des techniques du collage et de la citation. Mais la musique de Mâche en réalité n'adhère pas à cette tendance. Par-dessus le fait que Mâche n'est pas adepte de la citation, il tend toujours vers l'assimilation organique des sources hétérogènes. Sa préoccupation est de faire émerger la musique moderne à partir des racines universelles et non pas de travailler avec des objets musicaux déjà constitués. Nous y reviendrons.

2.3. L'ambivalence et le va-et-vient entre l'humain et le naturel

L'humain et le naturel chez Mâche ne restent pas isolés l'un de l'autre. Au contraire, ils sont en constante interaction. L'ambivalence et la fusion entre les éléments d'origine naturelle et humaine représente un des moments les plus impressionnants dans sa musique. On peut y ajouter également l'ambiguïté similaire entre le réel (l'univers extérieur, modèles bruts) et l'imaginaire (l'intériorité). Les situations concrètes de ce va-et-vient sont très variées et apparaissent sous une forme ou une autre dans la majorité de ses œuvres.

En voici quelques exemples. Au début de *Korwar* (mes. 1-73) nous entendons un trio improbable de la langue à clics xhosa, du shama et du clavecin, où l'affinité entre la voix humaine, l'oiseau et l'instrument de musique est tellement troublante que parfois l'on ne sait presque plus discerner les identités des participants. Dans *Aera* pour six percussions (1978) c'est le vécu du temps qui oscille entre le temps humain – celui de la méditation et de la vision intérieure – et le rythme des phénomènes de la nature, comme si l'homme intériorisait et épousait le temps des éléments.

Un très bel exemple se trouve dans la coda de *Maraé*, lorsqu'à partir de 13'45" environ de l'enregistrement¹² (p. 30 de la partition), les percussions se joignent au crépitement d'un feu de bois, s'approprient ses rythmes et les transforment progressivement en une sorte de danse rituelle du feu, ce qui produit un fascinant effet de l'émergence de l'humain à partir du naturel.

¹¹ Voir notamment la quatrième pièce du recueil *Kubatam*, un véritable « folklore imaginaire » avec ses rythmes syncopés, son mode équipentatonique et sa partie de l'échantillonneur au timbre de l'archiluth.

¹² CD Accord 476 8038 (Percussions de Strasbourg).

2.4. Archétypes

La recherche des universaux représente, aux côtés de l'utilisation de modèles, un des aspects déterminants de l'œuvre de Mâche, aussi bien dans sa production musicale que dans celle de théoricien. A la différence des modèles, la prise de conscience théorique est arrivée ici au milieu de son parcours, vers la fin des années 1970 (communication personnelle). Depuis, dans ses écrits, Mâche prône l'appui sur les archétypes dans le travail de compositeur. Sa recherche aboutit également à un ouvrage fondamental *Musique au singulier* (2001) sur lequel je ne vais pas m'attarder faute de place. Il suffit de rappeler que les universaux y sont considérés selon trois catégories formant en même temps trois niveaux imbriqués : phénotypes, génotypes et archétypes. L'on parle de phénotypes lorsque des structures musicales de surface, présentant des similarités évidentes, se rencontrent dans différentes cultures ; les génotypes se rapportent aux pratiques d'engendrement de ces structures et aux lois sous-jacentes d'organisation ; alors que les archétypes – niveau le plus profond – représentent les principes élémentaires qui régissent l'expression musicale et qui sont naturellement « pré-inscrits » dans le psychisme.

Les œuvres de Mâche – aussi bien celles d'avant le début de cette investigation théorique que celles d'après – sont parsemées de procédés simples qui se rangent souvent parmi les universaux : *ostinati*, répons, oscillations-bercements, anabase et catabase, crescendo et decrescendo sur de grandes sections, accélération et décélération, etc. Toujours est-il que ces éléments sont le plus souvent intégrés dans des contextes musicaux complexes combinant différents procédés, dont par exemple la superposition de différents *tempi* et l'écriture en canon (qui vont souvent ensemble). Chez Mâche, ces moyens simples, tout en étant incorporés dans des ensembles riches et élaborés, gardent souvent leur capacité d'éveiller des couches archaïques de notre expérience musicale, d'où une certaine « convivialité » de sa musique d'une part, et de l'autre, une complexité esthétique pour ainsi dire verticale, reliant des niveaux de l'expérience du plus primitif au plus raffiné.

La recherche des universaux chez Mâche est également liée à la zoomusicologie, discipline qu'il a lui-même fondée dans les années 1980. Puisqu'il s'agit pour le compositeur, non seulement d'explorer les fondements anthropologiques de la musique, mais d'aller au-delà et d'étudier des affinités structurelles entre les chants des animaux et la musique humaine. Tout en soulignant l'ancrage des archétypes dans la nature, cette démarche alimente le questionnement passionnant du compositeur sur l'essence, la genèse et les fonctions de l'expression musicale (Cf. entre autres Mâche, 2001).

2.5. Le rituel et le sacré

L'importance de la fonction du sacré est un des thèmes récurrents dans les écrits et les entretiens de Mâche.

Au XXe siècle, une caractéristique assez large de la musique – et pas seulement de la mienne – est de se donner, non pas comme devant réaliser l'idéal humaniste de la communication entre les hommes, mais comme devant retrouver la fonction que la musique avait plus anciennement : le sacré, c'est-à-dire une interrogation sur l'Univers et pas seulement sur le psychologique ou le social. (Mâche, 1985, 144-145)

Mais ce qui est pour nous encore plus important, c'est la permanence de cette dimension dans sa musique. Même à un niveau le plus immédiat de la perception, certaines séquences de ses œuvres font penser au rituel et à l'expérience du sacré. Ces moments se présentent sous différentes formes. Evoquons par exemple une dilatation spécifique du temps musical associée aux oscillations-bercements, comme dans la coda de *Rambaramb*, dans la première partie d'*Aera*¹³ ou au début de *L'Estuaire du temps*. Parmi d'autres *habitus* musicaux, où l'élément rituel est le plus palpable si l'on peut dire, il faut surtout mentionner de grandes expansions extatiques qui souvent clôturent les œuvres (codas de *Korwar*, de *Kassandra*, de *Maraé*...) et des séquences rythmiques violentes rappelant quelque danse sauvage (*Phénix*, *Guntur madu*, *Khnoum*...).

A un niveau plus général se situe la conception même des œuvres comme rituels imaginaires. Cette conception se répercute directement sur la forme musicale qui souvent tend vers un scénario typique pour le compositeur : une forme composée d'une partie introductive suivie d'un enchaînement de séquences variées travaillant des aspects particuliers de l'idée globale (notamment, des jeux d'imitation des modèles naturels) ; le tout se terminant par une partie conclusive qui finit souvent sur une culmination dynamique. Le schéma constructif de ce type a été repéré et analysé par Michel Rigoni (1992) sur l'exemple de plusieurs pièces (*La peau du silence*, *Rambaramb*, *Kassandra*, *Ianassa*, *Uncas*, *Aliunde*, *Tempora*, *Figures*). Márta Grabócz (1992) relève également un type formel similaire, en l'appelant « voyage musical téléologique » (p. 122).

Il est à noter que Mâche lui-même parle de plusieurs de ses pièces comme de rituels imaginaires. C'est entre autres le cas de *Kassandra* – « une sorte de rituel onirique » (Mâche, 2012, p. 133) – et de *Maraé* défini dans sa notice comme un « voyage initiatique » (Mâche, 2012, p. 116).

2.6. Synthèse du moderne et de l'intemporel

En associant des procédés de composition modernes, des technologies de pointe, des modèles naturels, des archétypes et des éléments rituels, François-Bernard Mâche parvient dans son œuvre à réaliser une exceptionnelle synthèse du moderne et de l'intemporel. Cela dit, parler pour l'éternité tout en restant moderne a toujours été un apanage de la « grande » musique européenne. Mais avant le XXe siècle, tant que l'organisme culturel de la civilisation restait plus ou moins intègre, cela ne pouvait pas demander une synthèse des éléments qualitativement éloignés. L'avènement de l'avant-garde artistique, avec son impératif du progrès à tout prix, sur le fond du clivage grandissant entre le haut et le bas de la culture, ainsi que l'évolution vers une civilisation planétaire hétérogène, ont rendu la chose beaucoup plus problématique. La solution de Mâche a donc été celle d'un alliage réunissant des technologies et des techniques compositionnelles avancées avec des éléments qui ne sont pas en soi inhérents à ces

¹³ Un extrait de la notice d'*Aera* mérite d'être cité ici : « L'absence d'idées au sens discursif du terme, et l'aptitude particulière des timbres utilisés à court-circuiter en quelque sorte la réflexion, situent *Aera* dans la mouvance des musiques sacrées, sans que l'œuvre se réfère cependant ni au Tibet ni à Bali. Par une action sensorielle immédiate, elle tend à créer une lucidité particulière, aussi étrangère à l'hypnose qu'à l'analyse. Si le mot *voyance* avait un équivalent dans le domaine sonore, on pourrait dire que c'est là ce dont on a recherché l'éveil. » (Mâche, 2012, p. 141)

technologies ou à ces techniques, à savoir des modèles naturels, des archétypes, des éléments rituels. La *démarche d'harmonisation* doit être entendue comme une voie qui mène vers cette synthèse à partir d'un besoin intérieur profond.

A la différence des courants qui se répandent depuis les années 1970, qui tournent le dos à l'avant-garde et font comme si celle-ci n'avait jamais existé (restauration de la tonalité, certaines musiques répétitives...), Mâche, tout en gardant une attitude critique envers les dogmatismes des années 1950-60, ne nie pas l'Histoire¹⁴. Varèse, Messiaen, Xenakis, Ligeti, entre autres, demeurent ses références dans un travail qui cherche une « troisième voie », celle de la fécondation des acquis de l'avant-garde avec une prise en compte des archétypes :

Mon adieu partiel aux idéaux modernistes et progressistes allait prendre une tonalité – sans jeu de mots – assez différente de la vague minimaliste ou néo-tonale. La troisième voie sur laquelle je me suis engagé rêvait d'une autre modernité, qui avancerait en prenant les archétypes intemporels comme des tremplins, et non des servitudes à ignorer ou à combattre. » (Mâche, 2012, p. 111)

A ce propos, il reste à mentionner un élément important dont je n'ai pas encore parlé, celui que le musicien-philosophe appelle *Mythe*. Les références mythologiques dans sa musique sont fréquentes mais il ne s'agit pas de cet acception du terme. Pour Mâche *Mythe* ou la pensée mythique est quelque chose qui peut être assimilée aux archétypes, ou autrement aux *schèmes primitifs*. Le compositeur écrit :

S'il est difficile de repérer les archétypes, il est probablement encore plus difficile de les nommer, parce qu'ils se situent à un niveau de la vie psychique plus profond, plus archaïque que celui du langage. J'appelle ce niveau *mythique*, non pas en faisant allusion à des récits constitués, mais à des images (sonores en particulier) primordiales, propres à engendrer des *mytho-logies*. Je propose en effet de réserver l'appellation de mythe au niveau archétypal, pré-linguistique, pré-théâtral, pré-musical, etc. et de parler plutôt de *mythologie* lorsque le mythe s'organise en discours ou en d'autres formes sensibles. » (Mâche, 2001, p.169)

La pensée mythique est une source d'où la musique doit puiser ses forces vitales. Et c'est à cette source que remonte l'Intemporel présent dans l'œuvre de Mâche.

3. Histoire, progrès et mécanismes esthétiques fondamentaux

François-Bernard Mâche a commencé sa carrière à l'époque de l'apogée de l'idéologie d'avant-garde, où le progrès et l'innovation étaient les critères décisifs de légitimation de toute entreprise artistique. Le prestige de la quête de l'inouï était indiscutable aussi bien pour le *mainstream* sérialiste que pour les artistes qui ont, chacun à sa manière, pris leurs distances, comme Xenakis, Ligeti, membres du GRM, ou encore Cage avec d'autres représentants de la musique expérimentale américaine.

La particularité de Mâche est celle d'avoir développé une attitude critique envers ce progressisme même, tout en sachant que l'utilisation qu'il fait de modèles bruts ainsi que sa

¹⁴ Et ce, même s'il reste hostile à un certain sens du concept d'Histoire, celui d'un inconditionnel progressisme rationaliste.

technique de surmodelage par exemple, étaient justement inouïes au plus haut degré. Maintenant, pour creuser plus loin et pour mieux comprendre sa démarche, je vais aborder cette question partant non pas du terrain des polémiques de l'époque, mais des considérations esthétiques plus générales.

Au cours du dernier demi-siècle, le développement de la musicologie, et de l'ethnomusicologie en particulier, a rendu disponible une immense quantité d'informations sur les pratiques musicales des cultures les plus diverses, actuellement encore existantes ou disparues. Or, en observant ce vaste ensemble, on se rend à l'évidence que le progrès et l'innovation ne s'attestent, à titre de valeurs directrices des pratiques artistiques, que dans la civilisation occidentale. Il est alors à supposer que ces valeurs ne sont nullement inhérentes à la musique en tant que telle. Celles qui lui sont inhérentes, si l'on s'appuyait sur nos connaissances anthropologiques et ethnomusicologiques, tiendraient plutôt à la *conservation et consolidation* de l'unité et de l'identité culturelles.

Ce constat s'accorde parfaitement avec les conclusions de mon propre travail sur le phénomène de *geste expressif* en musique mené en étudiant principalement la musique européenne du XVII^e siècle à nos jours (Bériachvili, 2010a et 2010b). Je vais donc faire ici une petite digression exposant les thèses auxquelles m'a conduit cette recherche.

En analysant le fonctionnement psychologique du geste expressif, j'ai postulé l'existence de deux mécanismes esthétiques fondamentaux propres à l'activité musicale, qui doivent être entendus non pas comme des principes esthétiques au sens traditionnel, mais comme des principes « motivateurs » et inspirateurs de l'activité musicale, qui en dernière instance génèrent le *besoin* de la musique :

- Le premier est lié à la capacité de la musique d'invoquer l'expérience de l'union intersubjective fusionnelle enracinée dans l'inconscient et de relier les vécus qui remontent jusqu'à l'expérience primitive de *l'union*.
- Le second, en revanche, relève non pas de la fusion intersubjective, mais de la fusion avec la Nature au sens large. Il s'agit de la *mimesis* des éléments de l'univers impersonnel des *Choses*, où l'homme mime et épouse des éléments et des forces du monde extérieur en s'ouvrant ainsi à lui et en le rendant sien.

Si l'on adopte des termes de biologie, les finalités de ces mécanismes apparaîtront comme les principes classiques de conservation de l'espèce et de son adaptation aux conditions extérieures. Si le premier assure *l'unité et la cohérence intraspécifiques*, le second prend en charge *l'intégration de l'espèce dans son environnement*. En considérant la société humaine comme un organisme, un « corps » social étalé dans la durée de son histoire, le rôle desdits mécanismes peut être comparé à celui des fonctions qui sont responsables de la cohérence et de la stabilité de l'être vivant, comme par exemple l'homéostasie, ou certaines fonctions régulatrices du système nerveux et du système hormonal¹⁵.

¹⁵ Le fonctionnement psycho-physiologique de ces mécanismes mériterait une étude approfondie. Il est probable, notamment que l'effet du frisson, de la « chair de poule », y joue un rôle crucial. Cette étude, soit dit en passant, pourrait également apporter une réponse à la sempiternelle question de l'utilité de la musique. Aussi, je présume que les deux mécanismes ne sont pas indépendants l'un de l'autre. Aux origines de ce qui deviendra l'activité

Ces thèses ne nient pas l'importance du progrès dans l'art, mais elles permettent de mieux comprendre la logique intérieure de son évolution historique. Notamment, elles permettent de soutenir que le progrès historique de la musique n'est pas isomorphe au progrès scientifique, technologique ou social et qu'il n'est pas généré par quelque nécessité inhérente au langage musical, comme le croyaient Schönberg ou Webern entre autres. Lorsque la musique s'inscrit dans le processus socio-historique dont la valeur déterminante est celle du progrès, son progrès à elle serait en réalité un effet d'*autorégulation* de l'organisme social. C'est-à-dire qu'en progressant, en se modernisant et se réinventant constamment, la musique ne cesse de se mettre à jour par rapport à l'évolution de l'homme et de la société.

Il est vrai que ce progrès donne souvent l'impression de se produire indépendamment, d'anticiper, voire de guider le mouvement historique de la société. Car les artistes, on le sait, s'emparent avant les autres des signes précurseurs des futures mutations, et forts de ces intuitions peuvent participer activement au façonnement de l'avenir. Cependant, le principe moteur de leur inspiration, demeure celui de consolidation, fédération, cohésion, union. Les *Davidsbündler* au fond ne veulent pas détruire les Philistins, mais les éduquer et convertir. Et dans le triangle de Kandinsky, derrière l'artiste traîne toute l'humanité.

Vue sous cet éclairage, la situation de l'avant-garde musicale de l'après-guerre présente un caractère exceptionnel. Il semble en effet, qu'il se produit un débrayage entre l'impératif de l'innovation et la fonction fédératrice de la musique en tant que valeur vécue au sein de l'activité musicale (composition, interprétation, audition, propos sur la musique). La crise de la fonction du sacré, celle-ci étant intimement liée aux mécanismes décrits, en un corollaire imminent. Lorsque quelques grands artistes parviennent à s'y frayer un accès, elle n'échappe pas pour autant à la précarité.

La personnalité artistique de François-Bernard Mâche se forme sur le fond de cette désunion, qui dans les années 1950-60 ne se ressentait sans doute que comme une sourde angoisse étouffée par l'euphorie de la conquête de l'inouï. C'est le besoin de réactualiser les mécanismes fondamentaux inscrits dans le « code génétique » de l'art qui orientent alors les recherches de Mâche, d'où son recours aux modèles naturels, au principe primitif de la mimésis, à des modèles musicaux extra-européens, aux archétypes, au Mythe et au rituel, le tout maîtrisé avec des techniques de composition et des technologies les plus modernes. Sa réaction n'est ni celle de surenchère ni celle de recul, mais celle de *démarche d'harmonisation* qui travaille pour la conciliation intérieure et la synthèse à l'échelle de la civilisation¹⁶.

Le contexte de l'époque détermine en grande partie également les modes de mise en œuvre des deux principes fondamentaux. Si le second se réalise chez Mâche de manière très crue – le compositeur accentue à l'extrême la présence de la nature, rend explicite sa démarche mimétique –, la présence du premier dans son œuvre est beaucoup plus voilée. Les pouvoirs

artistique il y aurait sans doute un seul principe, celui de l'*Union*, à partir duquel se formerait ensuite le second. Cette hypothèse est bien corrélée avec le fait de l'absence de distinction nette entre l'homme et la nature chez de nombreuses sociétés primitives, notamment animistes et totémistes au sens de Philippe Descola (2005). Enfin, j'ajouterai à ce propos encore une citation de François-Bernard Mâche qui déjà au début des années 1970 affirmait que « la musique est une fonction biologique qui existe dans l'espèce humaine, ainsi que d'ailleurs dans quelques autres. » (Mâche, 1972, 20).

¹⁶ On peut également y voir un effort, peut-être un des derniers efforts, de la culture européenne dans son ambition fédératrice (et non dominante) de l'Humanité, qui s'inscrit également dans l'aventure anthropologique de la culture française.

politiques et l'industrie des musiques populaires en ont trop abusé ; et puis, la modernité s'accommode difficilement avec le rituel « direct » qui serait une régression. Le vécu de l'*union* ne peut donc être invoqué que de façon médiante et entièrement contenue dans l'imaginaire. Ainsi, comme nous l'avons vu, la dimension rituelle chez Mâche, tout en étant très importante, demeure onirique.

L'œuvre de Mâche, sans jamais adhérer à des tendances restauratrices de la post-modernité, opère en quelque sorte un retour : retour vers les origines, retour vers la nature. Mais ce n'est pas un retour involutif, causé par la faiblesse de la vie, par la lassitude existentielle, vers lequel penchent de nombreuses pratiques artistiques depuis déjà presque un demi-siècle. C'est un retour bénéfique, indispensable pour l'intégrité, l'équilibre et la consolidation de l'esprit qui *approfondit* son passé pour l'investir dans le présent et dans l'avenir.

Références Bibliographiques

Bériachvili, G. (2010a). *L'espace musical : concept et phénomène. A travers l'avant-garde des années 1950-60 (Stockhausen, Xenakis, Ligeti...)* (thèse de doctorat non publiée). Université de Rouen.

Bériachvili, G. (2010b) L'intonation et le geste expressif : de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique. Communication au colloque « Les universaux en musique » (Aix-en-Provence, 3-4 décembre 2010). Disponible sur le site du Groupe de réflexion sur la transmission des musiques traditionnelles : www.trans-mut.fr/universals

Descola, Ph. (2005) *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.

Grabócz, M. (1992). Esquisse typologique des macro-structures dans les œuvres de F.-B. Mâche, *Les cahiers du CIREM*, 22-23, 118-138. Tours : Publications de l'Université de Tours.

Mâche, F.-B. (1972, 3-9 juillet). François-Bernard Mâche : La musique est une fonction biologique. Entretien de Gilbert-Jean Faccarello. *Nouvelles littéraires*, 2336, p. 20-21.

Mâche, F.-B. (1985). La musique égale du mythe. *Silences, 1, Musiques contemporaines*, 143-148. Paris : Editions de la Différence.

Mâche, F.-B. (2000) *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*. Paris : L'Harmattan.

Mâche, F.-B. (2001). *Musique au singulier*. Paris : Odile Jacob.

Mâche, F.-B. (2007). *De la musique, des langues et des oiseaux, Entretien avec Bruno Serrou*. Paris : Michel de Maule.

Mâche, F.B. (2012). *Cent opus et leurs échos*. Paris : L'Harmattan.

Rigoni, M. (1992). Le vivace et le bel aujourd'hui. De la musique de François-Bernard Mâche. *Les cahiers du CIREM*, 22-23, 35-64. Tours : Publications de l'Université de Tours.