

France Musique, les grands entretiens. 25 janvier 2024
Laurent Vilarem

FbM. Je m'appelle François-Bernard Mâche. Je suis un compositeur de musique dite classique, en espérant qu'elle sera un jour classique.

LV. François-Bernard Mâche, nous sommes chez vous. Est-ce que vous pourriez nous parler de tous les objets qui nous environnent?

FbM. Alors il y a au mur un objet naturel qui est une grande plaque de calcaire. C'est un fond de mer de l'ère primaire, qui vient du Maroc, et qui représente des animaux, des goniatites, je crois

LV. On revient aux origines.

FbM. Alors là, oui, c'est ça. Donc, c'est la nature, et en même temps, c'est transformé en œuvre d'art par le choix et le polissage. Et puis, j'ai aussi une sculpture qui vient d'un temple japonais du début du dix-neuvième siècle. J'ai des choses africaines au mur, et juste en face de vous, il y a un *kledi*. Un *kledi*, c'est un orgue à bouche primitif que j'ai acheté à Bornéo, lorsque j'y étais en 1972. Je ne sais pas si on en joue encore. C'est un orgue portatif, c'est-à-dire que les gens peuvent le jouer en dansant et comme il sonne quand on souffle, mais aussi quand on aspire, ça donne des espèces de rythmes, et c'est un instrument polyphonique.

(extrait d'Andromède, N.O.P., Howarth)

LV. Comment voyagez-vous? Vous avez fait du scoutisme dans votre jeunesse. Vous êtes débrouillard.

FbM. Ah oui, j'ai longtemps refusé de faire des voyages organisés, donc j'organisais moi-même le voyage, par exemple, dans le sud-est asiatique, là, en 72, c'était le début des voyages aériens bon marché. Par exemple des compagnies scandinaves qui avaient inventé ça, et donc je me débrouillais pour, pour improviser, et j'allais dans des régions qui n'étaient pas très touristiques. Par exemple, j'ai traversé Sumatra. Il n'y avait pas beaucoup de gens qui allaient faire du tourisme à Sumatra. Donc ça m'intéressait de découvrir ça. De même Bornéo. C'était un rêve de mon enfance d'aller chez les Dayaks. Les Dayaks, c'étaient des coupeurs de têtes, jusqu'à 1940 à peu près. Ils se sont calmés depuis. Et ils avaient une culture assez forte. J'étais très content de rencontrer dans un village le chef de la maison unique du village. Il y avait ce qu'on appelle les grandes maisons, où toutes les familles vivent dans une seule immense maison. Chaque famille avec sa zône.

LV. Vous vous êtes intéressé à beaucoup de folklores dans votre vie.

FbM. Effectivement, les cultures populaires m'intéressent, surtout quand elle sont réellement populaires et non pas commerciales. Une culture populaire suppose que la distinction entre le musicien et l'auditeur n'est pas radicale, que l'un peut devenir l'autre et que l'un a besoin de l'autre, ce qui n'est pas le cas des musiques enregistrées, aujourd'hui, en Europe ou dans le monde occidental en général.

(extrait de *Kemit*, Drouet)

FbM. Donc j'ai utilisé quelquefois des données, également j'ai transcrit une musique arabe très remarquable, qui m'a coûté un an de travail. Parce qu'à l'époque il n'y avait pas de transcritteur automatique, et j'ai dû tout réécouter, et comme c'était assez répétitif, il fallait réécouter et réécouter, pour voir où était la variation. Ça a été très laborieux et j'ai fait une pièce qui s'appelle *Kemit*. Je ne peux pas dire qu'elle est de moi, puisque c'est presque la transcription exacte d'une improvisation de darbouka qui vient de Nubie, en haute Egypte, mais elle est jouée par un interprète qui n'est plus arabe, elle a été transcrite, elle peut être jouée sur autre chose que la darbouka, par exemple le zarb iranien. C'est donc à la fois une transcription, simplement, et aussi un don, parce que je lui ai donné une année de mon temps pour qu'on puisse la jouer en concert.

LV. C'est la transmission d'une musique millénaire ?

FbM. C'est ça. Ah oui, est-elle millénaire? Celui qui l'a fournie, c'est un musicologue qui pense qu'elle a une tradition qui remonte à l'Égypte antique, avant l'arrivée de l'islam. Si c'est vrai, elle est en effet millénaire, mais c'est difficile à dire puisque elle est encore vivante.

LV. Est-ce que le fait que ce soit vous qui la transmettiez, c'est important?

FbM. Ben oui, ça c'est un geste de respect, je n'ai jamais caché l'origine...

LV. Et de fierté ?

FbM. Oui, j'ai beaucoup donné pour qu'elle soit jouable en concert. J'ai rarement trouvé des interprètes à la hauteur, mais il y a un, Jean-Pierre Drouet, qui l'a jouée au zarb, où le doigté est complètement différent de la darbouka. Et il l'a jouée merveilleusement bien.

(extrait de *Kemit*, Drouet)

LV. Autre pays très important pour vous et qui vous a marqué de façon indélébile, mais pas pour les mêmes raisons que la Grèce- c'est l'Algérie. Vous avez participé à la guerre dans les années soixante.

FbM. Mais alors ça, ce sont les souvenirs pénibles, bon. Par contre, j'étais déjà amateur d'enregistrement. J'ai même enregistré des gens du FLN qu'on avait réussi à détourner.

LV. C'était votre fonction militaire, d'ailleurs, hein?

FbM. J'étais officier du deuxième bureau, donc j'ai eu affaire à deux sortes d'adversaires: les gens du FLN, comme tout le monde, et puis, après, les gens de l'OAS. Ceux qui ont été les plus dangereux pour moi, c'était l'OAS. Je faisais des émissions, où je parlais de choses et d'autres, de la musique japonaise, des choses anodines, si vous voulez. Mais en même temps, j'étais chargé de brouiller les émissions du général Jouhaud. Donc j'avais un dispositif : dès que j'entendais l'indicatif qui était "C'est nous, les Africains, etc." je mettais le brouillage. Alors,

évidemment, les gens de l'OAS s'en sont aperçu. J'ai été menacé de mort, j'ai échappé deux fois à un assassinat. Mauvais souvenir. À côté de ça, il y avait des souvenirs sonores. J'ai enregistré beaucoup les fêtes de l'indépendance dans les rues.

Je ne m'en suis pas servi, mais j'ai fourni les enregistrements à des gens qui en avaient besoin, pour des spectacles, par exemple.

LV. Ici nous pouvons renvoyer l'auditeur aux entretiens que vous avez donnés à Bruno Serrou il y a presque vingt ans. En revanche, il y a une œuvre qui cite explicitement l'Algérie, c'est *La peau du silence*. Une œuvre que vous avez écrite en 1962, un peu pour l'exorciser, d'ailleurs.

FbM. Oui, en effet, dans *La peau du silence*, il y a quelques bruits de guerre enregistrés dans les rues d'Oran, dans la période qui était la moins agréable.

LV. Pourriez-vous nous parler de cette œuvre, *La peau du silence*?

FbM. Son titre est emprunté à un grand poète grec, qui est Séféris. Il a fait un poème qui s'appelle *la citerne*. Il prend la citerne comme un modèle poétique d'une accumulation clandestine de sensations, de bruits, qui vont émerger sous forme de poèmes. Ma citerne à moi, c'est la langue grecque qui va émerger sous forme de musique. Alors, j'ai écrit à Séféris qui était très intéressé, et m'a demandé de lui envoyer un enregistrement de *La peau du silence*. Je l'ai mis au courant de cette influence, parce que tout le poème a été transformé en musique dans le mouvement central. C'est-à-dire que le débit du texte, la prononciation, tout ça par moi, ont été enregistrés, analysés et c'est devenu une musique orchestrale. Donc ça l'intéressait de voir ça. Malheureusement, l'exécution n'avait pas encore eu lieu, et quand elle a eu lieu, il venait de mourir. Donc, il ne l'aura jamais entendue, mais il m'avait répondu avec beaucoup d'intérêt.

Alors *La peau du silence*, ça a été pris pour moi comme une définition de la musique, une façon non pas de meubler le silence, mais de le rendre sensible, en le caressant en quelque sorte. C'était une manifestation d'une carrière que j'aurais pu avoir, une carrière de poète. En 1959, j'avais été invité, on avait diffusé à la radio des poèmes de moi, et un moment, j'avais été tenté par la poésie. Bon, maintenant c'est oublié. Presque.

La peau du silence, c'est à la fois la nature, puisque il y a des rythmes de l'Océan pacifique enregistrés qui servent pour le premier mouvement. C'est la langue grecque, avec le poème de Séféris qui est au centre de l'œuvre, et c'est une chose qui était intéressante lorsque j'ai composé la première version de l'œuvre, c'est-à-dire en 1962, d'avoir été fait en Algérie justement... c'était la possibilité d'une écriture orchestrale inspirée par les manipulations habituelles de la musique électroacoustique. Des choses que l'on ne pouvait pas faire par des machines, par exemple, à l'époque, comme une transposition vers l'aigu ou vers le grave, mais en gardant un même tempo. Aucune machine ne permettait de le faire. Maintenant, c'est facile à faire, mais à l'époque, ça n'existait pas encore. Donc j'imaginai de le faire en musique avec des analogies : la réverbération, la transposition, tout ça pouvait être extrapolé à l'écriture orchestrale. C'est ce que j'ai fait dans deux autres des cinq mouvements.

(*extrait de La peau du silence, Malec*)

France Musique, Les grands entretiens, Laurent Vilarem.

LV. Vous qui êtes un grand voyageur, comment gérez-vous la sédentarité?

FbM. Je ne suis pas voyageur pour voyager, je suis voyageur par curiosité. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est l'exploration, l'expérience de choses nouvelles. Y compris quelquefois des choses que j'avais refusées, pour pouvoir réviser mes jugements. J'ai toujours considéré que la souplesse était une qualité qu'il fallait entretenir.

Il ne fallait pas se figer dans des convictions, il fallait toujours être prêt à réexaminer les choses. Donc, sur les pays où je voyageais, j'avais des idées, comme tout le monde. Je voulais voir ce qui était en effet confirmé, et ce qui ne l'était pas du tout.

LV. En début d'émission, nous avons entendu une œuvre inspirée par les chants d'oiseaux, mais vous avez été inspiré par d'autres animaux. L'une de vos premières amours animales, ça a été le chant des grenouilles. Tout d'abord, que pensez-vous du chant des grenouilles dans la scène de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel?

(extrait de Ravel, Maazel)

FbM. C'est très joli, c'est très poétique. C'est une autre démarche, puisqu'il s'agit d'évoquer par la musique un bruit. Moi, c'est la démarche inverse, c'est d'évoquer la présence de la musique dans le bruit de l'eau, de le défaire de son sens vécu, en lui donnant une nouvelle vie, symbolique et moins réaliste, en quelque sorte, même si le mot à mot, rythmique et mélodique peut être respecté.

LV. Vous avez également mimé le chant des baleines. Dans quelle œuvre?

FbM. Il y a chant des baleines dans *Korwar*, qui est une espèce de d'œuvre-manifeste où, pour la première fois, - ou pour la deuxième fois, disons - je montrais qu'on pouvait intégrer l'écriture instrumentale et les sons bruts. J'avais fait ça, déjà, en effet, dans...

LV. Dans *Rituel d'oubli* ? Dans *Rituel d'oubli*, oui, où il y a un lion.

FbM. Il y a un lion, en effet, qui jusqu'alors n'était jamais passé pour une créature très musicale. Mais j'ai utilisé dans ce lion des rugissements rythmés. J'étais sûr, avec un tel environnement orchestral, qu'on ne peut pas avoir l'impression d'un reportage au zoo.

LV. Quel est le danger d'une musique qui s'échappe complètement des cadres naturels?

FbM. C'est une façon, justement, de rendre les cadres naturels plus habitables. Je montrais qu'il y a une présence chez eux de ce qui favorise le jeu musical. Donc l'envie de jouer avec le monde, c'est ça. Ce n'est pas facile, parce que ça va à l'encontre de la perception habituelle.

Donc j'ai eu conscience de faire une espèce de manifeste risqué, et j'ai écrit un article qui s'appelle "un clavecin au zoo". Le titre montre que c'est un jeu, et que le jeu est une chose sérieuse.

LV. Vous parlez également de vérité.

FbM. Oui, en effet, si le monde est vivable, c'est parce qu'il n'est pas seulement source de menaces ou de jouissances, c'est aussi parce qu'il est source de questionnements, qu'il est source de poésie, au sens d'une symbolique.

(extrait de Korwar, Chojnacka)

LV. On vous croit très sérieux et très professoral, alors qu'il y a une vraie folie chez vous. Quand vous utilisez des sons naturels comme le feu, l'eau et les oiseaux, vous les mélangez avec des choses totalement incongrues parfois, et vous appelez ça des paysages composés.

FbM. Oui, oui, et très consciemment, j'ai utilisé dans dans ces sons des choses dévalorisées par l'opinion habituelle.

LV. Est-ce que c'est un... une résurgence du surréalisme ? Ces associations, ou alors c'est très construit et...

FbM. J'ai eu beaucoup de sympathie pour le surréalisme, et j'ai souvent d'anciens élèves qui me disent que je leur ai révélé le surréalisme quand j'étais prof à Louis-le-grand ou même au lycée Pasteur, avant. Et, bon, le surréalisme, pour moi, c'est l'occasion manquée, parce que s'il y a un art qui aurait été normalement surréaliste, c'est la musique. Je suis allé interviewer des surréalistes, et je leur ai demandé : pourquoi vous n'avez pas utilisé la musique ? Ah bien, parce que, parce que Breton détestait la musique. Donc il avait décrété que c'était...

LV. Le gourou ?

FbM. Donc, la parole de Breton était déterminante. Ça, ça ne m'a pas vraiment convaincu.

LV. Moi ça m'évoque un peu Messiaen, qui mélange des chants d'oiseaux, des rythmes indiens, la musique religieuse...

FbM. c'est vrai

LV. ...dans une démarche pour lui très logique, qui est le catholicisme. Vous, vous mélangez des choses hétérogènes, mais dans quelle optique?

FbM. C'est probablement, en effet, l'exemple de Messiaen qui m'a encouragé à franchir ces préjugés.

Et dans l'optique que nous vivons dans un monde varié et il faut que cette variété devienne non pas menaçante, mais agréable. Donc, c'est un souci d'harmonisation avec les bruits du monde qui sont quelquefois menaçants, même très souvent menaçants. Mais il faut aller au-delà, et y trouver parfois un plaisir inattendu.

(Extrait de Braises, Rophé)

On termine cet épisode avec la force explosive des Braises de François-Bernard Mâche, avec le clavecin d'Elisabeth Chojnacka et l'orchestre philharmonique de

Radio-France dirigé par Pascal Rophé: un crescendo qui crépite et flamboie.

Vous pouvez retrouver ces grands entretiens dans leur intégralité sur le site de France Musique ou sur l'application Radio France. Prise de son Hervé Dubreuil: mixage Pierre Monteil, attachée de production Marie-Christine Ferdinand, et c'est Adrien Roch qui réalisait cette émission.