

*France Musique : les grands entretiens. 26 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.

*(batterie de la Garde républicaine à l'Académie)*

LV. Il y a un aspect de vous dont on n'a pas encore parlé, c'est quand vous étiez enseignant, d'abord dans des lycées puis à partir de 1980 vous avez enseigné à l'université, puis à l'école supérieure l'E.H.E.S.S., qui est très prestigieuse.

FbM. Oui l'E.H.E.S.S. est un endroit où on rencontre des gens passionnants, de toutes sortes, de grands intellectuels, et où je m'attendais à avoir des étudiants particulièrement intelligents, ce qui a été le cas. Donc jusque-là ça marchait très bien, mais je me suis aperçu que pour le cours que je faisais sur les universaux en musique ils avaient des formations trop différentes pour que l'on trouve facilement un langage commun. Les uns étaient très philosophes, donc pour réfléchir sur ce qui est universel et ce qui ne l'est pas, il y avait des groupes entiers qui avaient lu beaucoup de choses, qu'ils savaient. Mais ils ne savaient pas lire une partition. Alors, comment argumenter ? comment montrer ? Par contre, il y en a d'autres qui savaient lire une partition mais ils ne connaissaient pas Kant, ni d'autres philosophes, et trouver un langage commun sans avoir à reprendre à zéro les choses était très difficile.

J'ai donc rencontré des gens remarquables, mais rarement des gens sur la même longueur d'onde que moi, et je n'y suis pas resté au-delà de quatre ou cinq ans. Mais enfin, c'est un très bon souvenir.

LV. L'E.H.E.S.S., pardonnez-moi, c'est l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Parmi vos grands accomplissements, vous êtes élu à l'Institut de France est-ce que c'est important pour vous ?

FbM. C'est important parce que l'on n'a de vraies chances d'être élu que si on vient vous chercher. Si vous êtes candidat libre, la démonstration à faire de votre mérite est plus difficile. Or c'est Marius Constant qui le premier m'a demandé de me porter candidat. Au début je pensais...je disais non. J'avais rencontré par exemple Landowski, qui à l'époque était le secrétaire perpétuel. Je ne me sentais pas devenir académicien, même si j'approuvais que Xenakis ait voulu ça pour justement équilibrer le pouvoir de l'autre grand musicien français qui était Boulez. Donc il s'agissait de montrer qu'il y en avait d'autres à trouver au même niveau, des gens comme...

LV. Xenakis ?

FbM. Comme Xenakis... À la mort de Xenakis, on est venu me solliciter pour que je lui succède, sur son fauteuil, comme on dit. Alors ça, ça a été un argument décisif pour que je pose ma candidature, et qu'elle soit élue presque à l'unanimité.

*(extrait de Maraé, Percussions de Strasbourg)*

LV. François-Bernard Mâche, est-ce que vous composez toujours ?

FbM. J'ai composé beaucoup ces dernières années en profitant de l'épidémie de covid, qui a été une période de confinement productive pour moi, parce que je n'avais pas de commandes à réaliser, et les interprètes n'étaient pas disponibles. Alors je me suis dit : tiens, pourquoi ne pas revenir à la musique électroacoustique ? Mais je n'avais pas envie de refaire les mêmes choses que j'avais faites un demi-siècle avant. Par contre, j'avais rencontré des applications qui permettaient une approche tout à fait différente, plus formelle. Donc c'est une façon de faire à la fois la même chose que ce que j'avais déjà fait, puisque j'étais à la naissance du Groupe de Recherches Musicales, et de faire le contraire puisque j'allais partir d'autres considérations, techniques et non pas symboliques.

LV. Quel est votre rapport à la technologie, justement ?

FbM. Un rapport amical. J'ai depuis toujours eu beaucoup de d'attirance pour les nouvelles technologies. J'en ai inventé quelques-unes. Par exemple j'ai été le premier à utiliser le sonographe pour élaborer un modèle, que j'ai utilisé ensuite dans une partition instrumentale. La technologie m'a apporté beaucoup de choses : la possibilité de certaines applications comme Melodyne, par exemple, qui automatiquement transpose en données Midi les sons enregistrés, ça, ça a été très utile pour moi, ça m'aide beaucoup.

Mais là où je me détache d'une certaine attitude envers la technologie, c'est que pour certains compositeurs c'est la musique elle-même. J'ai enseigné à San Diego en Californie. J'avais des étudiants intéressants, et il y en a un qui m'a dit qu'il serait content que je vienne voir un peu ce qu'il avait fait. "Oui, bien sûr je suis là pour ça". Et il m'a fait entendre ce que produisait un dispositif compliqué, trop compliqué pour que je le comprenne même techniquement, et il m'a fait entendre un résultat.

« C'est remarquable : qu'est-ce que vous comptez en faire ? » Il m'a regardé avec stupéfaction "mais, mais, c'est ça". J'ai compris que pour un Américain, et pour d'autres Américains souvent, la création technologique suffisait. Elle était la création artistique elle-même, ce n'était pas un instrument au service d'une pensée, c'était l'équivalent de la pensée.

Ça, c'est une attitude probablement répandue en Amérique, et à laquelle je n'adhère pas du tout. Moi je suis resté très européen, je pense que la technologie est un instrument, comme un outil de bureau, et on en fait ce que l'imagination vous suggère, mais ça ne peut pas suffire. Et l'idée que ça suffise, c'est du fétichisme, ce n'est pas de la composition.

*(extrait de Safous Mèlè, Musicatreize)*

LV. Est-ce que la subjectivité existe dans votre musique ?

FbM. Probablement, mais c'est aux autres de la détecter. Je ne parlerai pas de ma subjectivité parce que je parle plutôt d'authenticité. C'est-à-dire qu'il est probable que j'aie un certain nombre de choix et d'idées qui me sont personnels, et qui ne sont pas communicables facilement, même si ma musique essaie souvent de les communiquer, mais je me rends compte que quelquefois des choses, des ressemblances, que je perçois, ne sont pas perçues. Mais ça, c'est un peu la démarche de la poésie. Une des bases de la poésie, c'est la métaphore. C'est-à-dire parler d'une chose comme si c'en était une autre. Et moi, ce que je fais, avec mon usage des bruits notamment, est très largement métaphorique. Donc ça suppose que je perçoive la métaphore que j'essaie de ranimer. C'est en ce sens que je suis forcément subjectif.

LV. Pour vous la musique, ce n'est pas une psychanalyse, mais c'est plus un don à l'autre ?

FbM. Effectivement, mais la psychanalyse m'a intéressé comme une imagerie. Ça m'a à un moment intéressé pour voir quel était le rôle de la musique dans la psychanalyse. Elle a un rôle : il y a des psychanalystes très musiciens, et j'ai accepté de participer - ça se passait à Radio France - avec un petit groupe de psychanalystes qui voulaient parler de la musique et de l'imaginaire musical, et qui ont voulu faire appel à un compositeur. Ça a été moi. Donc on a entendu des choses intéressantes sur la musique, sur la musicothérapie etc, et à un moment j'ai posé une question sur une musique dont on parlait : "et vous, comment vous l'entendez ?". Alors j'ai suscité un scandale qui m'a littéralement stupéfié. C'est qu'un psychanalyste, c'est lui qui pose les questions, ce n'est jamais lui qui répond aux questions. Je n'avais pas du tout imaginé ça, parce que je n'ai jamais été psychanalysé, et je ne le serai jamais. J'ai vu que la psychanalyse était... n'était peut-être pas une thérapie, mais une position philosophique de pouvoir sur le patient. Donc ça m'a dissuadé de continuer, j'ai abandonné.

LV. Par contre, vous croyez dans la puissance de l'imaginaire.

FbM. Ah oui, bien sûr. C'est aussi pour ça que je regrette que le surréalisme n'ait pas favorisé la musique.

*(extrait de Swing, op.133)*

LV. Parce que, vous connaissez la phrase de Mallarmé qui disait "la nature existe, on n'y ajoutera pas". Pour lui, la poésie était le plus haut des arts car il ne s'appuyait sur aucune réalité tangible, et par contre c'était la seule création humaine, et l'art le plus important.

FbM. Ça m'est difficile de considérer Mallarmé comme le plus grand des poètes. Moi je serais plutôt partisan de ce que disait Gide. On lui demandait quel était pour lui le plus grand poète français ? Il a réfléchi. Il avait connu Mallarmé, mais il a dit "Victor Hugo, hélas".

LV. Parce que, selon vous...

FbM. Parce que Victor Hugo se laisse aller, parce qu'il est d'une prolixité énorme, parce qu'il a tout essayé il a tout... mais en effet c'était lui le plus grand, ce n'était pas Mallarmé. Par contre, Mallarmé, c'est le dieu pour un Boulez, à cause de son formalisme rigoureux.

LV. Et vous, vous aussi vous êtes un formaliste, non?

FbM. Non, en général non. C'est-à-dire être formaliste, c'est accorder une confiance totale à l'élaboration de l'architecture sonore. Ce n'est pas comme ça que je travaille. Pour moi, je serais assez proche de ce que me disait une fois Ohana dans une interview que j'ai faite avec lui. Il me disait "la forme n'est pas importante, pour moi la forme est une conséquence, pas une cause", et je suis assez d'accord avec ça. La forme d'une œuvre est importante, il faut qu'elle aille quelque part. Je n'aime pas les œuvres qui divaguent, qui s'effilochent, ou qui disparaissent. En général je n'aime pas ça. Il faut donc faire un programme de narration musicale. J'aime bien que les œuvres soient narratives. Mais la narration n'est pas extérieure, ce n'est pas une œuvre à programme, c'est une œuvre où la narration est perçue en fonction de ce qu'on entend et donc qu'on ne saurait pas dire « Qu'est-ce qui se passe ? ».

LV. Vous parlez de scénario vous-même.

FbM. Oui c'est ça, un scénario. Il faut qu'une musique ait un scénario. Si simplement tout continue parce qu'on ne sait pas comment s'arrêter, c'est raté. Il faut qu'il y ait un scénario, mais que ce scénario ne soit pas mis noir sur blanc comme à l'époque romantique on a pu le faire. Ce n'est pas scandaleux, mais c'est une espèce de pléonasme. Il faut que la musique se raconte elle-même de façon évidente. C'est pour ça que je n'ai pas écarté les reprises, les refrains, qui sont une donnée universelle dans les musiques. C'est tout ça qui fait la vie intéressante de la musique.

Donc je ne suis pas du tout d'accord avec des gens comme, comme John Cage aussi qui pensait qu'il ne fallait pas que la musique soit intéressante. La sienne ne l'est pas souvent, en effet.

LV. Je m'étais posé la question dans les entretiens avec Bruno Serrou, où vous étiez très dur avec John Cage et vingt ans plus tard toujours ?

FbM. Oui, John Cage un personnage sympathique et intelligent, mais qui était à côté de la plaque...et qui avait été un mauvais élève de Schönberg. Il ne s'en était pas remis et il avait décidé de suivre l'exemple de gens comme Duchamp qui avait aboli la peinture, puisque lui-même n'avait pas un succès suffisant. Donc on allait abolir la musique. Bon.

LV. Il a réussi. Avez-vous parlé de John Cage avec Xenakis ? Il était d'accord avec vous j'imagine ?

FbM. Ah, je suis celui qui a fait rencontrer ces deux personnes. Parce que j'avais été un des auditeurs des cours d'été de Darmstadt en 1958. Et j'y avais entendu, évidemment, John Cage, qui présentait "A lecture on nothing". Vous y aviez "Quatre minutes trente trois" qui était jouées, si l'on peut dire, par un pianiste qui avait fermé le piano. Donc je connaissais le personnage. Et par hasard - j'habitais à l'époque rue de Grenelle - en sortant de chez moi je vois arriver John Cage sur le trottoir. Je me suis dit : quand même, je vais lui parler puisqu'on s'est vu récemment, il y a quelques mois. Donc je me présente, je me fais connaître ou reconnaître, et je l'invite à boire un verre au bistrot. On parle de choses et d'autres, et notamment de Xenakis, et je lui demande s'il connaissait Xenakis. "Non, je ne l'ai jamais rencontré". Je lui propose de le rencontrer : "pourquoi pas?". Donc je téléphone à Xenakis qui me dit qu'il est là et que ça l'intéresse. On prend un taxi et on va ensemble chez lui au pied de Montmartre. Je me suis dit : je vais entendre des choses intéressantes parce que ce qui les rassemble, c'est le hasard. Xenakis utilise le hasard avec des logiciels pour la maîtrise mathématique du hasard, et l'autre se fie au hasard, donc ils vont parler du hasard. Eh bien, non. Non non, ils ont parlé de banalités. Visiblement ils ne savaient pas quoi dire et se méfiaient l'un de l'autre. Ça a été un dialogue de sourds ou un dialogue presque mutique, enfin visiblement ils étaient mal à l'aise tous les deux. J'ai raté ma rencontre et après j'en ai parlé avec Xenakis, qui avait à propos de Cage le même dédain que j'avais à l'époque.

LV. Et que vous avez toujours.

FbM. Et que je n'ai pas révisé, en effet.

(*extrait d'Eridan, quatuor Arditti*)

LV. On va terminer cette série de grands entretiens avec votre concerto pour échantillonneur *L'estuaire du temps*, notamment par le crescendo du dernier mouvement qui a quelque chose d'irréparable et de tragique. Est-ce que, est-ce que toute votre vie vous avez été à l'écoute du monde ? est-ce que c'est le trait principal ?

FbM. Oui peut-être, oui, depuis mes mes expériences de campeur adolescent jusqu'à maintenant j'ai toujours été intéressé par ce que je voyais et surtout j'entendais autour de moi. Et surtout par le désir de faire *avec* ce que j'entends, et non pas contre. Par exemple j'ai utilisé des sons bizarres : des hurlements de loups, des choses comme ça, mais pas pour dire ce que je considère que je suis par rapport à ce que j'enregistre.

LV. Donc vous avez fait œuvre d'homme ?

FbM. J'ai fait œuvre d'homme en effet, voilà. Mais d'homme qui reconnaît qu'il y a dans l'animal quelque chose qui a évolué chez l'homme, et quelquefois qui est presque aussi bien, ou peut-être même mieux.

LV. François-Bernard Mâche, qu'est ce qu'il y a après *L'estuaire du temps* ?

FbM. Vous parliez de la fin de *L'estuaire du temps*, c'est une métaphore qui montre que le temps est la grande affaire du musicien, et on essaye de comprendre ce qu'est le temps en le changeant. Une musique réussie c'est une musique qui change le temps, qui donne l'impression d'immensité alors que ça a duré trois ou quatre minutes, couramment. Donc, comment gérer cette illusion, et comment l'amplifier ? Dans *L'estuaire du temps* je pars de phénomènes rythmiques liés au langage, liés aux bruits que j'ai enregistrés etc., pour aboutir à quelque chose d'illimité, comme un fleuve aboutit à une mer, qui est une image d'un temps illimité.

LV. Faut-il résister ou s'abandonner avec délices à l'estuaire du temps ?

FbM. Il ne faut pas résister, non non.

LV. Dernière question : de quoi avez-vous envie François-Bernard Mâche ?

FbM. D'être écouté, d'être écouté comme en ce moment par certains et de l'être par davantage si possible. Et en même temps, de changer leur façon d'écouter, quand je ne suis pas là, ce qu'il y a autour d'eux et d'y découvrir des merveilles.

(*extrait du finale de l'Estuaire du temps, Levinas, Howarth*)

*Le magnifique crescendo du finale de L'estuaire du temps, l'un des plus beaux crescendos de toute l'œuvre de François-Bernard Mâche, un compositeur humaniste et imaginatif à la musique sensible et ancrée dans notre monde.*

*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. une émission réalisée par Adrien Roch.*