

DU BON USAGE DE LA NATURE

Il y a des civilisations musicales qui ne connaissent pas l'abstraction et qui ne s'en portent pas plus mal, bien au contraire. En Afrique, en Asie et ailleurs, combien en avons-nous entendu de ces musiques admirables dont la seule ambition est de reproduire les sons de la nature, de les répéter et de les moduler jusqu'à l'identification. jusqu'au vertige? C'est que, dans ces régions, la conquête de la dignité d'homme passe encore par l'intelligence approfondie du milieu naturel, et qu'on ne saurait se réaliser, ni vivre en harmonie, sans se mettre littéralement à l'écoute du monde. Il est connu, entre autres, que les étapes de l'initiation obligent d'appriivoiser les bruits sauvages pour mieux saisir, contrôler, posséder une nature impérieuse, parfois oppressive, et assurer ainsi la survie, l'autorité, sinon la suprématie de l'espèce. Or - et l'exemple n'a pas fini de nous troubler - il résulte de ces pratiques une musique de fonction souvent plus artistique que la musique d'art.

Pris au piège de ses jeux abstraits que l'écrit corrobore, l'Occident quelquefois se réveille. Depuis *Le Chant des oiseaux*, de Janequin, jusqu'à *La Mer*, de Debussy, on pourrait faire l'histoire de ces nostalgies résurgentes. Il apparaîtrait, alors, que chaque fois qu'un système de composition s'épaissit, se durcit, se radicalise jusqu'à l'absurde, la nature est sollicitée de dénouer la situation d'une manière ou d'une autre. Mais on constaterait aussi que cette intrusion de la musique de la nature dans la musique des hommes est toujours restée une expérience sans lendemain, un bel espoir trahi, un projet détourné de son but pour être relégué précipitamment sous la méprisable étiquette des « musiques imitatives ». Sauf, peut-être, lorsque Monteverdi, Bach, Berlioz et quelques autres prennent modèle sur la parole humaine en des imitations d'ailleurs plus symboliques que réalistes ...

A la charnière des années 1940-1950, au moment même où Pierre Boulez investit toute l'énergie créatrice des générations d'après-guerre dans le dodécaphonisme sériel le plus strict, Pierre Schaeffer fonde la « musique concrète », qui permet la ponction et la manipulation de tous les bruits audibles, les plus courants comme les plus incongrus. A peu près à la même époque, Olivier Messiaen commence à recueillir, transcrire et organiser des quantités de chants d'oiseaux dans des pièces qui relèvent autant de l'ornithologie que de la musique. De son côté, Iannis Xenakis en appelle aux cigales, à la pluie, à la bourrasque, à la grêle et au crépitement des mitrailleuses dans ses premières œuvres « stochastiques » pour l'orchestre. Enfin, John Cage va ouvrir toutes grandes les portes du hasard, nous offrant d'écouter « quatre minutes et trente-trois secondes » de silence.

On comprend bien que ces initiatives étaient alors en situation, mais on ne voit pas que, depuis, en un quart de siècle, elles aient tant soit peu réactivé

la présence de la nature dans la musique occidentale. Tout se passe comme si, dans la période digestive que nous traversons et qui s'applique principalement à assimiler, à exploiter, voire à rentabiliser les découvertes précédentes, l'événement ne pouvait venir que de la naissance d'une nouvelle théorie générale que rien, d'ailleurs, ne semble annoncer ni préparer de quelque façon. Aussi, dans ces conditions d'immobilité esthétique, à quoi bon, et pourquoi, et pour qui faire un retour à la nature?

Certains Américains, certains Japonais y trouvent prétexte à un spontanéisme de défoulement, mais leurs œuvres manquent autant de substance que leur projet d'ambition. Seul, sans doute, Luc Ferrari a su élever le débat en le politisant et en le poussant jusqu'à ses ultimes conséquences. Depuis bientôt dix ans, sa musique « écologique » et « socialiste » (ou sens littéral du terme) nous vaut régulièrement des pièces radicales de robuste santé. C'est le cas de *Presque rien* (1967- 1970), enregistrement à peine resserré, sur bande magnétique, des bruits infinitésimaux du lever du jour au bord de la mer, sorte de diapositive sonore d'un village de pêcheurs qui s'éveille.

Il n'est pas inutile d'insister sur la rareté de la démarche naturaliste et sur son apparente gratuité dans le contexte musical actuel pour expliquer la curiosité que suscite aujourd'hui l'œuvre de François-Bernard Mâche. Cet ex-normalien de quarante et un ans, diplômé d'archéologie grecque et professeur à Louis-le-Grand, est un ancien du Groupe de Recherches musicales. Mais, depuis 1959, il a peu à peu renoncé à manipuler, à triturer le concret pour se contenter de transcrire purement et simplement les sons de la nature, de « déchiffrer le réel », comme il dit.

Ses modèles de musique, il les emprunte tout aussi bien à un poème de Sapho (*Safous Mélé*, 1959), de Séféris (*La Peau du silence*, trois versions entre 1961 et 1970) ou d'Eluard (*Le Son d'une voix*, 1964) qu'à un tambour de Nubie (*Kemit*, 1970) et, surtout, à la langue bantoue *xhosa*, aux cris des baleines, aux crissements des crevettes, aux piaulements d'un étourneau drogué, aux grognements d'un verrat faisant la cour à une truie, etc., - toutes choses que l'on retrouvera, d'une œuvre à l'autre, dans la bande mère, dans la matrice musicale du « cycle mélanésien » auquel Mâche travaille depuis cinq ans.

Du haut-parleur d'Agiba (1971) aux six percussions de *Marae* (1975), en passant par le clavecin de *Korwar*, le piano concertant de *Rambaramb* (1972), les deux pianos et les deux percussions de *Temes Nevinbür* (1973), les huit instruments de *Na/uan* et l'orchestre du *Jonc à trois glumes* (1974), il s'agit toujours d'une transcription des mêmes morceaux choisis, un peu comme un éternel thème à variations, mais à variations de timbre et de matière, exclusivement.

Quelques solistes convaincus et le Nouvel Orchestre philharmonique,

dirigé avec efficacité par Jean-Claude Casadesus, viennent de donner les pages les plus significatives de ce moment de dévotion obstinée. On a reconnu, une fois encore, l'oreille sélective du compositeur et ce métier fabuleux qui lui confère autorité sur la micro-structure des sons jusqu'à lui permettre de réussir les transpositions les plus risquées.

D'où provient alors que cet étonnant placage instrumental sonne parfois un peu creux? Faudrait-il incriminer une manière de pléonasme sonore ou seulement l'obligation de retomber dans ces lois de l'orchestre et du concert d'où l'on souhaitait s'échapper un instant. Ici, la musique ne veut être que « le geste primitif qui créa l'homme, lorsqu'il détermina sa relation au monde en soulignant le contour du rocher pour y déchiffrer son rêve, et lorsqu'il apposa simplement sa main pour fixer ce rêve ». Mais peut-on, avec un orchestre symphonique, revenir aujourd'hui à l'évidence des origines?

L'Observateur, 1er mars 1976

Maurice Fleuret,