

Émission « Les imaginaires de François-Bernard Mâche »
France Musique 14 décembre 1996

(Extrait de *Moires* , (5ème mouvement) enregistrement par le quatuor Arditti, Radio-France, 2.12.1994 (diffusé sur Fr.-Mus. 2.4.1995). 3'37")

J-M.Damian :

Le 5e mouvement de *Moires*. François-Bernard Mâche, c'est une œuvre récente de vous. Elle date de 1994 et a été jouée par le quatuor Arditti , avec une bande magnétique. Pouvez-vous nous dire, pour commencer cette émission, simplement quelques mots sur *Moires* ?

F-B.Mâche :

Eh bien, comme le titre l'indique, c'est une œuvre où l'unisson entre la bande magnétique et les instruments crée des sortes d'interférences qui rappellent subjectivement le chatoiement d'un tissu moiré. Et puis ça peut se lire en grec aussi, ça voudrait dire dans ce cas-là les Fatalités, les Destinées.

J-M.Damian

Je suis extrêmement heureux de de vous recevoir aujourd'hui. Bon, évidemment pour une raison très simple, qui est que nous allons passer l'après-midi à entendre non seulement des musiques de vous mais aussi d'autres musiques, et, j'espère, à créer comme ça des liens entre des recherches très actuelles et la musique éternelle, on peut dire. Mais aussi parce que nous nous connaissons en fait depuis longtemps. J'ai l'impression, cette émission, qu'on l'a déjà faite dans une autre vie, bien d'autres fois, car nous avons un peu fréquenté les mêmes lieux, autour de la musique électroacoustique, du Groupe de Recherches musicales de l'ex-ORTF, et puis c'est vrai que votre pensée, depuis, disons, une trentaine d'années, est restée comme l'une des plus originales, et on peut dire l'une des plus fortes, en tout cas l'une des voies les plus droites de notre musique française, et on peut dire, de la musique contemporaine. Et c'est à cet égard que j'étais très heureux de vous retrouver, j'allais dire en cette fin de siècle, en tout cas en cette fin d'année, parce que j'ai le sentiment que vous nous aiderez encore peut-être à mieux comprendre avec votre hauteur de vue habituelle, à éclaircir un petit peu tout ce qui s'est passé et qui est encore un peu brouillé, enfin, dans nos esprits, puisqu'on en est plutôt à une époque de très grand désarroi. Et je dois dire que relisant, par exemple, un livre comme *Musique, mythe, nature* que vous avez publié il y a déjà un certain temps, hein, c'était en 1983, là, je regarde la date, qui a été réédité d'ailleurs, un peu complété, il y a quelques années, je me suis aperçu que les idées que vous défendiez à l'époque non seulement n'ont pas changé, elles ne se sont pas démodées, mais encore qu'elle conservent une très grande actualité et surtout une très grande originalité. Et tout en remerciant de sa présence notre ami qui est un musicologue, Makis Solomos, qui est l'auteur en particulier d'un *Xenakis* aux éditions EPO, qui vient de sortir, et qui vous connaît bien, et avec qui nous parlerons cet après-midi, tout en le remerciant donc d'être avec nous, je voulais simplement dire que aussi je trouve que je n'avais pas vraiment prévu ça, vous savez. Comme Cocteau qui disait, puisque ces coïncidences nous dépassent, feignons d'en être les instigateurs. Mais je m'aperçois que le mois de décembre des Imaginaires sera beaucoup fondé sur les musiques de nature, les oiseaux, avec Jean-Claude Roché, que nous retrouverons d'ailleurs à la fin de l'année. Et puis vous, parce que ce qui on peut dire vous caractérise, c'est que vous avez toujours mis au centre même de votre travail musical le rapport à la nature, sous toutes ses formes. Et d'ailleurs vous avez eu la gentillesse de venir plusieurs fois dans

cette émission lorsque nous recevions Jean-Pierre Changeux pour parler de la biologie du cerveau, lorsque nous parlions du surréalisme. Parce que vous analysiez très très finement effectivement l'absence de musique du surréalisme, et cette espèce de rendez-vous manqué, rendez-vous d'ailleurs qui semble vraiment nous avoir manqué à toute la musique du 20e siècle. Et puis, dans vos idées, toujours ce rapport, si vous voulez, à quelque chose qui serait du domaine de la nature, je veux dire par là, au sens le plus large du terme, qu'il s'agisse de la biologie, qu'il s'agisse de la zoologie, de l'ornithologie, de l'étude des langages. Et cela, c'est quelque chose qui évidemment...vous êtes tout à fait à vous-même, j'allais dire automatique, vous avez une formation universitaire évidemment tout à fait poussée. Vous êtes normalien, docteur ès Lettres, ce qui d'ailleurs fait dire quelquefois par vos confrères, « Ah oui, lui c'est l'intello », et vous faire classer comme un compositeur un petit peu froid et un petit peu un petit peu cérébral. Or, loin de cela, il se trouve que non seulement vous avez toujours pensé que il fallait rechercher dans la nature et dans les langages de la nature, qu'ils soient animaux, qu'ils soient humains ou qu'ils soient peut-être d'ailleurs simplement le langage des éléments, des sources universelles, des sortes de composantes universelles à la musique et dans toutes les civilisations. Et ça, c'est déjà passionnant, parce que ça vous a amené aussi à l'ethnomusicologie, mais aussi ces sources, vous avez pensé qu'elles étaient du domaine du mythe et que travailler sur ces sources ne fait pas forcément de soi une sorte, disons, de chercheur un petit peu sec, mais que on pouvait au contraire travailler aussi sur le mythe, parce que il y a, les hommes ont toujours utilisé finalement ces sources ou ces composants un petit peu éternels pour en faire des histoires et pour leur donner une sorte de sens mythique. Et cette espèce d'alliance des deux, enfin je sais pas, je résume peut-être un petit peu hâtivement votre travail, fait quand même de vous, parce que ça se traduit bien sûr aussi en musique avec dans les œuvres de François-Bernard Mâche, je crois, une sorte de son qu'on reconnaît presque tout de suite, il y a une texture dans votre musique, on va en entendre beaucoup cet après—midi, dans certaines en direct, qui est inimitable, et fait de vous vraiment quelqu'un dont le parcours aura été vraiment et j'espère qu'il n'est pas terminé, bien sûr, et je le sais, aura été quelque chose de très, de très personnel, de très original. Alors, évidemment, ce que j'ai envie de vous demander aujourd'hui, on rappellera quelles sont vos grandes idées, mais j'ai envie de vous demander évidemment, qu'est-ce que vous en pensez vingt ans plus tard, et en 96, comment est-ce que tout ça a évolué ? Où est-ce que nous en sommes ?

F-B.M.

Qu'est ce que je pense de de ce qui s'est passé dans ces vingt dernières années ? C'est ça ? Oui, eh bien, ça serait assez prétentieux de ma part de dire que l'histoire m'a donné raison parce que je n'accorde pas une énorme importance à l'histoire, en fait, et depuis le début, je lutte contre une esthétique qui ne s'appuierait que sur l'histoire et qui en appellerait à la moindre occasion au tribunal de l'histoire. Ce tribunal, il est en congé maintenant, donc je crois que la question n'est plus là. Il ne s'agit pas de savoir si on est dans le bon sens, à contresens, un pas à gauche ou un pas à droite. Je crois que, avec la chute du mur de Berlin, est tombée aussi une certaine modernité qui levait sans cesse le petit doigt pour voir d'où soufflait le vent de l'histoire. Je crois que maintenant les gens s'en moquent et qu'il s'agit non pas de faire comme si l'histoire n'existait pas, bien sûr, l'histoire existe, même pour les peuples qui n'en ont pas, paraît-il...

M.Solomos :

...et qui sont très heureux...

F-B.Mâche

...mais la valeur qu'on accorde à cette réalité de l'évolution du temps, elle est un choix esthétique et non pas une sorte de détermination absolue. C'est nous qui choisissons d'accorder de l'importance à la vitesse d'évolution des sociétés ou non. Or, moi, depuis fort longtemps, je ne lui accordais pas

autant d'importance que les champions officiels de la modernité. Et mon problème a toujours été, comme je l'ai écrit dans un article, de ne suivre « ni la tradition, ni la modernité ». Ni le progressisme, plus exactement. Alors c'est une position difficile, mais elle commence à être comprise.

M.Solomos

Je pense que votre position, Monsieur Mâche, vient à un point donné, c'est-à-dire à une époque où effectivement on avait besoin d'un discours de ce type. Et je voulais justement ajouter à ce que disait tout à l'heure Jean-Michel Damian, que en fait vos idées, non seulement ne sont pas du tout dépassées, mais qu'elles sont peut être même encore en avance sur notre temps dans la mesure où, d'une part vous rejetez ce qu'on peut appeler en simplifiant le formalisme, toute une tradition qui a mis l'accent sur l'évacuation du sujet et qui a insisté lourdement sur l'Histoire avec un grand H, mais d'un autre côté, vous ne proposez pas un retour à la tradition, ce qui malheureusement est un peu l'autre solution. Donc vous proposez une tierce voie qui me semble extraordinaire et qui malheureusement n'est pas encore, ne s'est pas généralisée, et j'espère de tous mes vœux qu'elle se généralisera.

F-B.Mâche

La clé de cette troisième voie, c'est justement le passage de la nature comme modèle extérieur à la nature comme modèle mythique, c'est-à-dire comme archétype interne. La nature au-dehors, c'est les petits oiseaux, les éléments, les moteurs, les voitures, les bruits de guerre, tout ce que vous voudrez. Et puis la nature, elle est en vous aussi, et elle produit un certain nombre d'effets avec lesquels il faut vivre. Et jusqu'ici la modernité refusait de voir cela. Et et s'en méfiait comme d'une source d'aliénation. Or moi je montre qu'on peut être libre avec ces déterminismes naturels.

J-M.Damian :

Puisqu'on est dans le mythe, pourquoi ne pas commencer par la mort de Didon ? Qu'en diriez vous, de cette chaconne de Purcell si célèbre ?

F-B.Mâche :

J'en dirais que c'est une pure merveille parce que tout en étant une chaconne, c'est-à-dire la répétition d'une formule relativement simple...

J-M.Damian :

...Vous avez écrit d'ailleurs, pardon de vous interrompre, mais sur les formules répétitives, des choses absolument passionnantes en expliquant qu'effectivement, non seulement elles sont une constante universelle, ce qui est une sorte d'évidence quand même, de bon sens, mais que en plus on leur attribue en général une fonction mythique, voire magique.

F-B.Mâche : Surtout lorsque la répétition devient obsessionnelle et entraîne l'auditeur dans une espèce d'absence de contrôle...

J-M.Damian : la transe...

F-B.Mâche ... Mais ce n'est pas la transe dans la chaconne de Purcell, c'est au contraire une richesse culturelle, c'est-à-dire ici la reconnaissance d'une pulsion naturelle, simple, élémentaire, et puis une façon extraordinaire de ruser avec cette pulsion, simplement en décalant les entrées des couplets, par exemple par rapport à la formule de la chaconne.

M.Solomos

mais je crois que dans *Moires*, le premier mouvement, que malheureusement on n'a pas écouté, est une chaconne, si je ne me trompe pas,

F-B.Mâche:

Actuellement, depuis quelques années, j'essaie de réassumer ce que je considère comme des archétypes, c'est-à-dire des points de passage privilégiés. Alors le problème est d'éviter que ces archétypes deviennent des routines ou des formules de clichés. Le cliché, c'est l'archétype lorsqu'il est mort. J'essaie d'éviter de le faire mourir.

J-M.Damian

Alors c'est bien de parler de la chaconne, mais enfin quand même, vous ne pouvez pas éviter la voix.

F-B.Mâche

Celle que vous avez choisie, de Tatiana Troyanos, c'est toute ma jeunesse...

J-M.Damian : ce n'est pas seulement votre jeunesse.

F-B.Mâche

Oui, c'est une voix mythique aussi, une voix qui vient déjà d'un au-delà, elle est déjà au delà de la mort en quelque sorte, et c'est prodigieusement émouvant.. Je ne sais pas si c'est authentique. Peut-être que non, mais je crois que même le contresens historique peut être une des choses les plus fécondes qui soit. Donc je ne prétends pas du tout que c'est comme ça que Purcell aurait souhaité qu'on chante sa musique. On ne le saura jamais, mais c'est comme ça qu'elle me touche.

Purcell, chaconne de la mort de Didon par Tatiana Troyanos CD ARC 431 122 environ 4'

J-M.Damian

Pourquoi est-ce que le son me donne le frisson, François-Bernard Mâche ? On se posait la question tout à l'heure parce que France-Musique diffusait la symphonie *Résurrection* de Mahler, et je disais que moi je ne peux pas m'empêcher, que je l'entende sur un minuscule transistor ou dans une salle de concert ou avec une chaîne à 60.000 F ou avec un petit CD sur des écouteurs ou un walkman, à la fin de la symphonie *Résurrection*, lorsque le chœur chante le finale, j'ai des frissons exactement comme si quelque chose de chaud ou froid, de véritablement biologique, se produisait. Vous m'expliquez que c'est un certain intervalle qui marche assez bien...

F-B.Mâche

Non, non, mais il y a des frissons partagés et il y a des frissons injustifiables, subjectifs, et il y en a de partagés, c'est ça qui est intéressant. Alors c'est là qu'il y a peut-être un artifice quelque part.

J-M.Damian

Alors, il y a un artifice quelque part. Inutile de dire que si on les trouvait, on serait très heureux, parce qu'on trouverait aussi les sources du chef-d'œuvre ou d'une œuvre d'art. Vous en avez trouvé beaucoup, des archétypes ?

F-B.Mâche

Oui, j'en ai trouvé, mais malheureusement les fabricants de Muzak en ont trouvé aussi, et ils savent quelle musique fait saliver d'une certaine manière. Donc il faut faire attention, parce qu'il ne faut pas transformer l'auditeur en chien de Pavlov avec ce qui marche à tous les coups. La culture, c'est trouver l'archétype, et prendre ses distances, en faire quelque chose de complètement inédit.

J-M.Damian

C'est une très très jolie formule. Je la retiens, je l'écris dans mon petit cahier. Alors, on va revenir en arrière, à une époque où nous fréquentions sinon les mêmes bancs, du moins les mêmes consoles, en tout cas cette œuvre *Rituel d'oubli*, qui date de 1969, pour moi, ça a été celle qui m'a permis de vous rencontrer, de vous connaître, et peut-être aussi la première œuvre de vous qui a eu un retentissement, qui a marqué votre trace, quand même, votre empreinte très originale dans l'univers de la musique. Je crois qu'il faut revenir là-dessus, parce qu'on comprendra mieux votre parcours si on évoque ce que ce travail avait d'original dans le contexte de l'époque, qui était à la fois un contexte de prise de conscience, effectivement, de la musique électroacoustique, à la suite de Pierre Schaeffer, et des musiques, disons, réalistes, mais aussi un contexte post-sériel quand même, à l'époque, qui existait encore et qui était encore extrêmement dominant, sans oublier la musique de Messiaen, parce qu'on va voir que les animaux vous intéressent, et là, il y avait là quand même, si vous voulez, la grande ombre d'Olivier Messiaen et de ses oiseaux. Alors, il faut que vous nous disiez dans quel état d'esprit vous étiez quand vous avez écrit cette œuvre et comment vous avez fonctionné. C'est un très beau titre, pardon, on peut l'appliquer à un tas de choses

F-B.Mâche

Il y a beaucoup d'exégèses possibles, mais la musique elle-même correspondait, à cette époque, au besoin de me démarquer de deux influences très importantes : celle de Messiaen, en effet, et celle de Pierre Schaeffer. Messiaen avait exploité de façon intensive les chants d'oiseaux, donc, pendant les dix premières années de ma carrière, je me disais : bon, il n'y a rien de spécial à faire de ce côté-là, et je n'avais presque pas utilisé de chants d'oiseaux. Et, de son côté, Schaeffer disait qu'on ne pouvait pas utiliser un bruit enregistré si on ne le déconnectait pas de sa causalité, si on ne lui enlevait pas ce qu'il appelait son côté "anecdotique": il n'y avait de musique que si on épurait le son et qu'on le rendait en somme méconnaissable. Et, finalement, je sentais que ce n'était pas tout à fait vrai, et qu'on ne pouvait pas s'en tenir là. Et ce que j'ai fait avec *Rituel d'oubli*, c'est d'une part aller au delà de ce que Messiaen avait fait, et sinon au delà, en tout cas dans une autre direction, en incorporant les sons bruts eux-mêmes et non pas seulement une stylisation. Et par rapport à Schaeffer, en passant outre l'interdit de l'anecdotique, parce que je pensais qu'il pouvait y avoir une sorte de réalisme fantastique. Tout dépendait du contexte où on insérait ces bruits. Alors dans le passage que nous allons entendre, je crois, il y a des bruits absolument bruts.

J-M.Damian

Alors, qu'est-ce qu'il y a comme bruits ? Il y a des animaux ?

F-B.Mâche

Il y a des bruits manipulés, il y a des grenouilles fortement manipulées. Si je ne l'indiquais pas, on ne les reconnaîtrait pas forcément.

J-M.Damian

Et entendez les grenouilles, c'est sur la bande, parce qu'il y a, comme très souvent chez vous, une alliance entre des musiciens et une bande magnétique.

F-B.Mâche

Oui, et dès cette époque, un peu comme dans l'extrait de *Moires* qu'on entendait au quatuor tout à l'heure, il y a quelquefois ambiguïté, on ne sait pas très bien qui fait quoi. Et il y a une

écriture d'orchestre, éventuellement inspirée d'analyses de chants d'oiseaux, mais de façon assez distante. Et puis alors il y a un lion, et un poney, quelquefois en gros plan. Et, évidemment, les reconnaître pourrait paraître gênant à certains. Et je pense que ça, ça paraît encore gênant à certains. Pour moi, c'est simplement la nécessité d'avoir ce son-là à cet endroit là, et que ce soit un lion qui le produise ou un instrument de percussion, ne change pas grand-chose.

M.Solomos

Mais la question, justement, qu'on pourrait vous poser, c'est : Est-ce qu'à cette époque- en 69 si je ne me trompe pas- pour *Rituel d'oubli*, est-ce que vous avez rencontré de la résistance de la part du milieu, ou de vous-même aussi, d'ailleurs ?

F-B.Mâche

J'ai rencontré énormément de résistance de la part de certains collègues ayant d'autres options esthétiques, beaucoup moins de la part du public. L'œuvre avait été créée à Strasbourg, où il y avait beaucoup de jeunes Allemands en particulier, et ils trouvaient ça tout à fait...enfin ils étaient de plain-pied avec cette musique qui, pourtant, était très insolite à l'époque.

J-M.Damian

On m'a dit de vous demander quand même: vous avez commencé quand ? Quand vous étiez petit, vous alliez beaucoup au zoo, vos parents vous emmenaient au jardin d'acclimatation ? Votre amour pour les animaux, ça date de votre enfance ?

F-B.Mâche

Oui, parmi les très beaux souvenirs que j'ai, il y a les stéréophonies de concerts de grenouilles. En effet, en été, ça c'est une des très belles choses. Mais, les chants d'oiseaux je ne les aimais pas tellement parce que c'était... bon, ils avaient mauvaise réputation, ils avaient un côté saint-sulpicien que je n'aimais pas beaucoup, donc j'avais laissé de côté les chants d'oiseaux. Mais lorsque je me suis aperçu que les chants d'oiseaux étaient une chose extrêmement violente et qui pouvait ne pas du tout être une chose sentimentale, là je m'en suis servi.

(Extrait de Rituel d'oubli. enregistrement du Théâtre d'Orsay 16.2.1976 ensemble 2E2M dir. F.Quatrocchi 3'27 »)

J-M.Damian

C'est un extrait, donc, de *Rituel d'oubli* par l'ensemble 2E2M dirigé par Fernand Quatrocchi. Alors, François-Bernard Mâche, j'imagine, quand cette œuvre a été donnée, qu'on a dit : « Qu'est ce que c'est que cette ménagerie, c'est pour le cirque, c'est le Barnum » ? C'est vrai qu'il y a un côté un petit peu, un petit peu provocant, et elle ouvrait évidemment chez vous, elle manifestait, disons, déjà, elle concrétisait, je veux dire, ce travail sur les langages des animaux en général. Est-ce que je peux vous demander, parce que vous êtes, vous avez beaucoup approfondi, en particulier par une série de sonogrammes dans le livre *Musique, mythe, nature*, différents langages animaux. C'est tout à fait passionnant. Vous avez même d'ailleurs, on en parlera, émis là-dessus des thèses qui sont très, très originales, sur le fait que les animaux communiquent, mais font aussi peut-être du beau, font peut-être aussi de l'art, que sais-je? Mais ce qui est intéressant, c'est de savoir comment est-ce que vous utilisez, par exemple, le chant d'un oiseau ou le rugissement d'un lion ou que sais-je? le cri d'un poney comme modèle musical, et évidemment la grande comparaison, c'est Messiaen. Alors, les oiseaux de Messiaen et ceux de Mâche, quelle est la différence ?

F-B.Mâche

Là, ça va être difficile de répondre. Je peux vous faire entendre la différence peut-être, mais l'expliquer, surtout par rapport à quelqu'un qui connaissait mieux les oiseaux que moi. Messiaen était un ornithologue tout à fait compétent. Je le suis beaucoup moins.

J-M.Damian

Alors parlons des grenouilles.

F-B.Mâche

Les grenouilles, je ne sais pas si on en a jamais chez Messiaen. Un petit peu sans doute, mais pas beaucoup.

Disons que la nécessité, comme je l'ai fait dans plusieurs œuvres, de synchroniser complètement les instruments avec les enregistrements utilisés m'a obligé à écouter avec beaucoup plus de scrupules et d'intensité que ce qu'on fait d'habitude. Beaucoup de compositeurs du passé se sont intéressés aux chants d'oiseaux, mais beaucoup s'y intéressaient comme à un élément d'un paysage, c'est-à-dire un agrément, un ornement de l'espace, en quelque sorte.

Tandis que si on s'intéresse à un oiseau très proche et qu'on transcrit sa partie, ça devient un instrument, et ce qu'il fait devient une musique. Donc, on choisit dans l'enregistrement ce qui est porteur d'un sens musical et cette opération d'analyse est déjà une opération de composition, parce qu'elle vous oblige à définir vos critères de choix ou, sinon à les définir, du moins à les ressentir de façon précise.

J-M.Damian

Alors, c'est quand même audacieux dans votre, dans votre idée qui, je pense, ne passe pas du tout tellement par l'esprit de Messiaen qui doit penser que les oiseaux sont très utiles comme modèles musicaux en général. Ce qui est audacieux dans votre idée, c'est que vous, vous quand même, vous postulez qu'il y a une sorte d'identité entre ce qui fait fonctionner les chants des oiseaux est ce qui fait fonctionner la musique des humains. C'est ça quand même, votre obsession et votre particularité.

F-B.Mâche

Ça, j'en ai pris conscience bien après...

J-M.Damian

On peut penser que cette utopie, que c'est complètement loufoque comme idée.

F-B.Mâche

Les biologistes ne le pensent pas forcément. C'est pas du tout loufoque de penser qu'il puisse y avoir des structures pré-câblées dans l'encéphale des vertébrés supérieurs qui se ressemblent, parce que c'est, c'est un petit peu ça, si vous voulez, pas le contraire...

J-M.Damian

Je ne sais pas ce que c'est que des structures pré-câblées.

F-B.Mâche

C'est des schèmes dynamiques ou des schèmes perceptifs qui sont plus ou moins analogues chez beaucoup d'espèces vivantes. C'est-à-dire qu'on retrouve dans beaucoup d'animaux par exemple, un accéléré avec crescendo, et non pas un accéléré avec decrescendo, ça c'est plus

rare. On trouve ça dans toutes les musiques humaines aussi. Donc j'ai pris peu à peu conscience du fait qu'un certain nombre de traits sonores et d'organisations sonores dans la syntaxe, dans la phonétique si vous voulez, avaient des analogies très fortes entre les espèces animales et les musiques de l'homme. À partir du moment où on se situe sur ce terrain, on n'est plus sur le terrain du pittoresque, on ne fait plus du bucolique. L'oiseau devient un partenaire proche. L'oiseau, ou la baleine, ou le gibbon, les quelques espèces musiciennes de la nature, deviennent, je ne dirai pas des confrères, parce que eux n'y mettent pas la conscience, et n'y mettent pas toujours le plaisir que nous mettons dans la manipulation des sons. Mais il y a quelque chose qui est tout de même à l'origine, de façon rudimentaire chez l'animal, de l'ordre du plaisir de manipulation sonore. Sinon, si tous les oiseaux ne se souciaient que de défendre leur branche et de trouver une fiancée, il suffirait de faire coucou, coucou, ça marcherait. Et ça marche d'ailleurs.

M.Solomos

Mais peut-être peut-on ajouter que la même chose pourrait être dite de la musique, c'est-à-dire que sous un certain angle, ce qu'on appelle la musique contemporaine- pourrait tout d'un coup être écoutée comme, comme de la nature, comme des choses naturelles, c'est-à-dire que parce que, au centre, la question qui est posée, il me semble, par votre pensée, c'est que la musique est toujours pensée comme langage, comme code, comme inscrite dans une tradition qu'on appelait culturelle, mais que cette tradition s'étant complexifiée, il serait bon, tout d'un coup, de changer complètement d'angle de vue et de se dire que, finalement, la musique n'est pas langage, et par conséquent, ce fossé entre culture et nature n'existe pas, n'est qu'apparent, et c'est simplement une question de tradition historique

F-B.Mâche

Mais oui, vous posez la bonne question: pourquoi est-ce que la nature est importante aujourd'hui? parce qu'on désespère un petit peu de la culture, c'est parce qu'il y a eu...

J-M.Damian

...La nature, on ne la trouve plus tellement non plus, remarquez...Pour entendre le chant des oiseaux, il faut déjà faire quelques kilomètres

F-B.Mâche

La nature au sens bucolique, mais la nature au sens d'une chose qui vous est imposée, de lois naturelles que vous constatez en vous, ça, ça se juge même dans les villes,

M.Solomos

Et peut-être entendez-vous aussi par nature, en fait, tout ce qui nous est extérieur, c'est-à-dire...

F-B.Mâche

Non...

Solomos

...la culture étant ce que l'homme peut s'approprier...

F-B.Mâche

Oui,

Solomos

La nature, c'est une façon de reposer une sorte de non-immanence de quelque chose que bon, là on a une résistance...

F-B.Mâche

Si vous dites qu'on a une résistance, c'est que vous considérez déjà la nature comme une ennemie. Or, effectivement, toute la civilisation occidentale repose sur l'idée d'exploitation de la nature : la nature, c'est l'Autre, et je veux affirmer ma liberté contre elle. Mais l'humanité n'a pas partout fonctionné comme ça. La culture chinoise n'est pas négligeable, et elle repose sur une tout autre immersion de l'homme dans la nature. Donc, je pense qu'aujourd'hui où la civilisation occidentale de l'exploitation de la nature se heurte à un certain nombre, sinon d'impasses, du moins de difficultés, on peut reconsidérer la nature comme autre chose qu'un réservoir amorphe à exploiter.

J-M.Damian

Vous êtes un compositeur écologiste ?

F-B.Mâche

Si on veut, oui, mais je ne suis pas un militant, ce qui m'intéresse, c'est de voir que la grande, la seule grande religion du vingtième siècle a échoué, c'était le marxisme. La seule grande innovation, la seule grande idée nouvelle au vingtième siècle a échoué.

Alors, il faut faire un parallèle en musique. Ben oui, il y a un parallèle: la modernité à tout crin, le progressisme musical, l'innovation pour l'innovation, c'était une espèce de fuite en avant de type industriel, où il fallait produire, consommer, produire, consommer, toujours plus vite. Je crois que c'est fini. Donc, on est obligé de regarder un petit peu plus froidement où nous sommes, qui nous sommes et avec quoi il faut faire, comme on dit, il faut faire avec. C'est-à-dire, la nature, c'est aussi des contraintes. Mais ces contraintes, on les a refusées, elles se vengent maintenant. Je vais appeler ça le retour du refoulé, en empruntant leur terme aux psychanalystes. C'est peut-être un peu abusif comme métaphore, mais il y a de cela quand même...

J-M.Damian

C'est un peu hitchcockien, on imagine les oiseaux se vengeant d'avoir plus su écouter leurs chants et, d'un autre côté, est-ce que votre position, enfin, elle a dû, très souvent évidemment, être qualifiée de rousseauiste un peu naïve, malgré vos connaissances, évidemment...

F-B.Mâche

Rousseau était tout sauf naïf.

J-M.Damian

...Oui, enfin, la vôtre en tout cas, est utopique, parce que ce qu'on dit, c'est que les œuvres de François-Bernard Mâche peuvent être inspirées effectivement profondément par les langages animaux, les langages biologiques et que sais-je, le frémissement des cellules ou les connexions inter-quelque chose, il n'empêche que quand on les écoute, on sait bien que c'est de la « musique contemporaine » entre guillemets, on confond pas avec autre chose. Donc, est-ce qu'on peut se sortir quand même de sa culture, est-ce qu'on peut imaginer quelque chose qui aille au delà, qui ne soit pas de son temps, qui soit universel ?

F-B.Mâche

Ah oui, oui oui, je crois, et peut-être que ça, c'est peut-être mon programme pour les années à

venir que vous tracez, mais dans les extraits musicaux que je vous ai proposés, et qu'on a écoutés tout à l'heure, il y en a quelques-uns qui sortent de leur époque. Et ça, c'est très intéressant.

J-M.Damian

Alors on va continuer avec les oiseaux, avec *Naluan*. Alors, c'est une œuvre que vous avez écrite sept, huit ans plus tard et où là, donc, les chants d'oiseaux apparaissent tout à fait clairement, sans aucune autocensure, toujours instruments et bande. Questions annexes: c'était très à la mode à cette époque-là. Vous continuez à le faire, d'autres ne le font plus tellement aujourd'hui. Quel plaisir, ou quelle nécessité prenez-vous à cette association entre les instruments qui sont là sur scène, et puis une bande magnétique ?

F-B.Mâche

Ça, c'était une formule que j'aime beaucoup et que, curieusement, les instrumentistes aiment beaucoup aussi, parce qu'ils aiment bien être pris dans une sorte de nécessité qui leur apparaît peut-être comme une nécessité naturelle. Disons que la revendication de la liberté de l'interprète contre le tempo fixé de la bande m'est apparue comme complètement irréaliste, et toutes les fois que l'interprète avait le choix, il choisissait de jouer avec une bande plutôt que de jouer sans elle. Mais aujourd'hui, on va avoir une exception, qui sera une pièce avec bande jouée sans la bande.

J-M.Damian

Alors, *Naluan*, voulez-vous nous parler un peu de ça? et en quelques années, comment avez-vous évolué dans votre travail, donc sur les langages d'animaux? J'imagine aussi, parce que toujours, tout, tout va ensemble chez vous, il y a aussi l'ethnomusicologie, le travail sur les musiques, les musiques traditionnelles avec leurs structures, leurs formes de communication.

F-B.Mâche

J'ai passé un an à choisir les enregistrements et à les transcrire, avant même d'écrire la partition.

J-M.Damian

Qu'est ce qui apparaît là, par exemple, si c'est pas indiscret, comme source ?

F-B.Mâche

Un shama avec qui je vivais à l'époque, un shama de Malaisie. C'est une espèce de merle, mais c'est beaucoup plus beau à voir et à entendre qu'un merle, quoique le merle soit déjà un très bon musicien. Le shama a une poitrine orange vif et un plumage noir. Donc c'est quand même beau à voir...

J-M.Damian

mais moi je crois que c'était un homme ...

F-B.Mâche

Non, il était en cage et moi j'étais dehors.

J-M.Damian

Un shama de Malaisie, donc, c'est un oiseau ?

F-B.Mâche

Oui, c'est un oiseau qui est absolument universel. C'est-à-dire qu'il a des mélodies extraordinaires, des percussions extraordinaires, des mélanges, et il invente énormément. Et chaque individu a des talents différents. Le mien ne ressemble pas à un autre shama. Donc cette individualisation du chant est tout à fait intéressante. Il avait un tel choix de de trouvailles que je n'ai eu qu'à sélectionner.

M.Solomos

Est-ce que c'est l'oiseau qui est capable d'imiter d'autres oiseaux?

F-B.Mâche

Non, c'est le mainate qui est un bon imitateur? Au shama, j'ai essayé de lui apprendre des motifs que j'aurais voulu qu'il chante: Ça a complètement échoué. Par contre, l'indicatif de la télévision, il aimait beaucoup. (rires)

J-M.Damian

Alors, comment avez-vous traité votre shama dans *Naluan* ?

F-B.Mâche

Vous allez entendre. Et il n'y a pas seulement un shama, il y a une rousserolle verderolle, une hypolaïs ictérine, enfin, des oiseaux qui sont des percussionnistes, des rythmiciens. Et ça, ça m'intéressait, justement, pour sortir des schémas trop mélodiques, et pour contraster avec le shama. La rousserolle verderolle, c'est un petit peu la rythmique de *Noces* de Stravinsky ou de certains passages du *Sacre du printemps*. J'ai essayé de le suggérer. Ça m'intéressait, à cause de cette irrégularité, de cette imprévisibilité.

(Extrait de *Naluan* par l'ensemble de l'Itinéraire dirigé par Boris de Vinogradov, une œuvre de 1977 de François-Bernard Mâche.) 4'12

J-M.Damian

Alors, François-Bernard Mâche, vos oiseaux, un peu comme ceux de Messiaen, sont toujours assez violents quand même, parce que, bon, la tradition musicale occidentale, avec le délicieux rossignol et tant d'autres : le coucou, l'alouette, mais alors vous avez comme mission, quand il fait l'oiseau au piano, gros oiseau avec un gros Steinway, badaboum, et vous, c'est pareil. Ils sont, et vous savez que Jean-Claude Roché nous disait que, en fait, les oiseaux ont un chant très violent, par rapport à leur taille. Si nous parlions comme les oiseaux chantent, ce serait une espèce de capharnaüm invraisemblable. Et quand on s'approche dehors des oiseaux, on en a vraiment plein les oreilles même.

F-B.Mâche

Il y a il y a une pratique des oiseaux qui est particulièrement intéressante, c'est le contrechant. C'est lorsqu'un oiseau qui se sent envahi imite ironiquement un envahisseur pour dire: c'est à toi que je m'adresse. Il imite ce que l'autre vient de chanter. C'est très intéressant musicalement, mais c'est très tendu comme comportement.

J-M.Damian

Alors, lorsque vous demandez à des musiciens comme ça de jouer avec leurs instruments, des choses qui ressemblent à des chants d'oiseaux aussi bien d'ailleurs, par leurs sonorités, leurs harmoniques, leur structure même, j'imagine leurs composantes musicales. J'imagine que

c'est pas simplement par une nécessité intellectuelle de dire nature, culture, etc. J'imagine que chez vous aussi, une composante un peu mystique est de dire que, finalement, si l'homme essaye de retrouver ses structures éternelles des chants de la nature, il va peut-être lui-même aller vers quelque chose d'autre. Vous ne faites pas ças simplement pour démontrer une thèse ?

F-B.Mâche

Ah, non, pas du tout. D'ailleurs, la thèse est venue après. Je ne savais pas ce que je faisais à l'époque, et je le sais toujours pas très bien, M.Solomos doit le savoir mieux que moi.

M.Solomos

Mais je pense que c'est un peu là ce qui vous différencie beaucoup de Messiaen, et que vous n'avez pas, une foi en une certaine transcendance. C'est-à-dire, pour vous, l'idée d'oiseau, c'est pas un modèle au sens le plus commun du terme, quelque chose qui nous dépasse, c'est simplement, encore une fois, le fait que la musique n'est pas différente, finalement, de ce qu'on appelle la Nature. Par conséquent, pourquoi ne pas la mettre dans ce que nous, nous appelons musique ? Mais ce n'est pas quelque chose qui nous dépasse, qui nous amène dans un ailleurs?

F-B.Mâche

C'est ça, ce ne sont pas les petits messagers du ciel. Mais il y a aussi...

J-M.Damian

C'est-à-dire que l'interprète... vous n'attendez pas que l'interprète fasse une sorte d'expérience où est-ce quelque chose qui est du domaine disons de l'initiation, à partir du moment où il se range lui-même à ces grands schémas éternels, disons de la nature.

F-B.Mâche

C'est une ambition que je n'avouerais pas, mais ce qu'il y a, c'est- et ça, ça m'a été confirmé- c'est que lorsqu'on a beaucoup entendu une œuvre comme *Naluan*, qui dure dix-huit minutes, entièrement ou presque avec des chants d'oiseaux, on n'entend plus après les vrais oiseaux tout à fait de la même manière. Donc il y a dans ce « ready made » une sorte de modification de l'environnement.

M.Solomos

Et ce qu'il faut peut-être aussi préciser: c'est moment-là, on insiste beaucoup sur les oiseaux, mais en fin de compte, ça ne fait qu'une petite partie de de tous vos modèles qui puisent partout, où vous utilisez notamment beaucoup, beaucoup de phonèmes, donc des choses empruntées à des langues les plus diverses possibles, du grec ancien au sumérien et en passant par des langues complètement...

J-M.Damian

On aura tout à l'heure des chants sumériens. Voilà un peu, comme on disait tout à l'heure, je sais pas ce que effectivement, c'était qui, c'était pas Bach, c'était Purcell aurait pensé de la mort de Didon chantée par Troyanos, mais je ne sais pas ce que les Sumériens penseraient de François-Bernard Mâche, c'est encore plus difficile à savoir. Je vais encore plus loin. Je ferme ces parenthèses.

F-B.Mâche

On ne s'étonne pas de voir un peintre changer de sujet à chaque tableau. Pourquoi est-ce qu'un musicien ne changerait pas de sujet, c'est-à-dire ne donnerait pas comme stimulant à l'imagination des sources sonores, par exemple, structurées très différemment, sans qu'il y ait forcément une valorisation symbolique du sujet?

J-M.Damian

Alors vous aimez bien dans les langues, en particulier les langues africaines, qui ont des consonnes que nous ne connaissons pas, comme les langues à clac, à clic.

F-B.Mâche
à clics

J-M.Damian

Je me trompe toujours, que ça claque, mais c'est parce que j'ai essayé pendant vingt ans, par exemple: oui, faites le voir...

F-B.Mâche
Xhosa

J-M.Damian

Très bien. Moi je n'y arrive pas, mais vous le faites pas vraiment non plus, parce qu'aucun occidental n'arrive...

.F-B.Mâche
Xhomment ?! (rires) Ce n'est pas facile, mais je le fais.

J-M.Damian

Ce sont des langues du sud de l'Afrique, c'est des Hottentots ?

F-B.Mâche
Oui, et c'est des langues bantoues, mais influencées par les langues des Hottentots.

M.Solomos

Mais d'ailleurs dans certaines de vos œuvres, lorsqu'il a des échantillons, c'est vous-même, si je ne me trompe pas, qui prononcez certains mots.

F-B.Mâche

Il y a certains phonèmes, comme des éjectives glottalisées, que je ne confierais à personne.
(rires)

J-M.Damian

Alors nous allons entendre là, avant d'écouter Martine Joste qui va jouer votre *Nocturne* pour piano solo, vous avez choisi de nous faire entendre un madrigal de Gesualdo. Alors, j'espère que c'est pas comme on faisait au Domaine musical dans les années cinquante: on mettait toujours de la musique du seizième, dix-septième siècle pour bien montrer qu'il fallait sauter à pieds joints sur trois siècles de musique occidentale qui nous cassaient les pieds. Je pense quand même qu'il y a une nécessité qui là, est d'ordre, on peut imaginer, structurel, oui, qu'est ce qui vous touche vraiment ? On sait bien pourquoi c'est génial, mais pourquoi spécialement pour vous ?

F-B.Mâche

Ah bon, il y a deux explications qui me viennent à l'esprit. Elles ne sont sans doute pas suffisantes. La première, c'est que Gesualdo, c'est quand même quelqu'un qui est sorti de son époque. Même si le chromatisme existait déjà à Naples au début du dix-septième siècle, il n'était pas employé de cette façon-là. Et il s'est permis des choses qu'après, on ne s'est plus permis vraiment. Et puis ...

J-M.Damian

Là, alors, c'est pour le moderne,

F-B.Mâche

Ça, c'est pour le modernisme plutôt une façon de...c'est une musique...

J-M.Damian

...qui n'est pas de son temps.

F-B.Mâche

Il est impossible de dire si elle est du seizième, dix-septième ou du vingtième siècle, par certains côtés. Et puis la toute puissance du fantasme, c'est que je crois beaucoup qu'un compositeur, ce n'est pas quelqu'un qui est forcément très organisé dans sa tête, c'est quelqu'un qui exploite les fantasmes, qui sont normalement des faiblesses, comme stimulants de l'imaginaire pour en produire quelque chose.

Et, bon, il est certain que Gesualdo était un prince déséquilibré à tous égards. Il a donc utilisé la musique pour essayer de retrouver un certain équilibre. Il s'est soigné avec la musique, mais en même temps il a dépassé ses problèmes psychologiques avec ça.

J-M.Damian

Alors, quand on entend un madrigal de ce genre, on peut se demander si votre analyse effectivement de ces composants musicaux universels, est-ce que vous arrivez véritablement à l'appliquer à l'histoire de la musique occidentale? C'est-à-dire en gros, est-ce que le chant des hulottes, des quoi cendrés, machin truc, des oiseaux, des grenouilles? est-ce que le chant des Pygmées, etc. Est-ce ce qu'on peut arriver ? je dirais, c'est à un passé d'une utopie formidable. Je leur disais non, mais j'ai l'air de me moquer, mais est-ce qu'on peut arriver à trouver, quand même des composantes universelles ?

F-B.Mâche

Mais je n'ai pas dit que toutes les musiques portaient d'une écoute de la nature. J'ai dit simplement que le milieu acoustique où vivaient les musiciens était beaucoup plus influent sur leur musique qu'on ne le disait d'habitude, que la musique n'était pas un domaine clos de jeux d'écriture fermés sur eux-mêmes. C'est tout. Maintenant, selon les époques, selon les œuvres, selon les gens, ça a beaucoup varié. Je ne prétendrai pas que Gesualdo, par exemple, soit un musicien qui soit à l'écoute de quoi que ce soit, mais ses compatriotes, ses contemporains, se sont mis passionnément à l'écoute de leur langue, de la langue italienne. Ils ont essayé de révolutionner. Ils y sont arrivés, ils ont révolutionné la musique en prenant la langue comme modèle, parce que la langue véhiculait des émotions qu'ils voulaient traduire. Donc, c'est un exemple de naturalisme, mais dans un domaine presque limité à la langue. Alors, la représentation des vents, il y a des textes de Monteverdi sur la façon dont on peut ou pas représenter, par exemple le bruit du vent. C'est tout à fait intéressant, mais ça nous entraînerait trop loin.

J-M.Damian

Mais les mouvements de l'âme, est-ce qu'ils font, ils se font des blocs comme le reste ?

F-B.Mâche

Bien sûr, oui, la théorie des affects au dix-huitième siècle. C'est une vision de la nature qui est la vision de cette époque, mais elle, elle repose totalement sur la vision de la nature. Le classicisme littéraire français repose aussi sur une vision de la nature. Et on jugeait les gens à leur capacité à suivre la nature. Bien sûr, c'était la nature humaine et pas d'autres. Mais c'était en tout cas une façon de dire: l'activité artistique n'est pas arbitraire. Elle a des lois, on situait ces lois selon les époques, à tel ou tel endroit et à tel ou tel niveau. Mais les grandes époques créatrices, les grandes esthétiques ont toujours essayé de se fonder en nature.

Et c'est le vingtième siècle qui, (enfin, ça a commencé déjà au dix-neuvième), mais c'est surtout le vingtième siècle qui a insisté sur l'arbitraire de la création artistique et, par conséquent, une liberté conquise par l'arbitraire. Puis, on a vu ce que ça a donné : on a créé de l'inouï à longueur de journée, mais on n'a pas créé des choses aussi intéressantes qu'elles étaient inouïes, c'est ça le problème.

Gesualdo, madrigal n° 6 du 5ème livre Io parto, par le Collegium vocale de Cologne. CD Maestro M2YK 46467, 1er disque page 23 , 2'50"

J-M.Damian

Alors, François-Bernard Mâche, nous allons entendre maintenant, donc, une première œuvre jouée pour nous ici. Ce sera une œuvre jouée par Martine Joste, c'est un *Nocturne* pour piano solo qui date de 1981.

Heureusement qu'on ne joue pas trop dur comme ça la nuit parce que les voisins dormiraient pas beaucoup. Pourquoi avez-vous appelé cette œuvre "nocturne" ?

F-B.Mâche

Un nocturne, ce n'est pas une berceuse. Dans la nuit il y a des choses violentes. J'ai voulu réassumer un titre traditionnel (c'est presque la seule fois dans toutes mes œuvres, je crois,) la connotation romantique ne me gênait pas. Au contraire, je pense que Varèse avait raison quand il disait que les compositeurs sont romantiques, doivent être romantiques, c'est-à-dire s'engager tout entiers dans ce qu'ils font, et pas seulement avec l'intellect.

Et alors, ça sera la première fois que l'œuvre sera jouée à Paris dans cette version, puisque normalement elle comporte une bande magnétique qui est en partie à l'unisson ou en canon avec la partie instrumentale, mais que l'œuvre peut aussi fonctionner sans cette bande. En général les interprètes préfèrent être contraints par la bande, mais là, Martine Joste a pris sa liberté.

J-M.Damian

Elle a accepté de ne pas être contrainte. Formidable. Vous pouvez nous dire un petit peu ce qui vous a inspiré dans cette musique, outre le titre *Nocturne* ?

F-B.Mâche

Oh, je peux donner une description formelle. Ce qui m'intéressait, c'était l'exploration d'une dimension un peu méconnue en musique, et qu'on retrouvera peut-être dans un autre extrait. C'est le contour mélodique, le contour non pas comme conséquence de la musique mais comme valeur centrale. C'est des canons de contours. C'est-à-dire que la forme mélodique

garde toujours la même allure d'ensemble, mais change de proportions. Elle diminue et se combine avec elle-même, mais toujours sous des proportions différentes. Donc le tempo change parce que la durée de chaque contour change, mais tout au long de l'œuvre c'est toujours le même contour à plusieurs niveaux, plusieurs vitesses et plusieurs épaisseurs.

M.Solomos

je pense que l'œuvre est aussi très indicatrice, quant à l'harmonie, de votre éclectisme dans la mesure où il y a, tout en employant un langage chromatique, vous ne répugnez pas du tout à vous servir dans cette œuvre d'enchaînements de quintes, donc d'un langage supposé plus ancien.

F-B.Mâche

Non, parce que ce n'est pas un langage, ce sont des couleurs. Je ne les considère ni comme citations ni comme emprunts à un milieu sonore organisé, je les considère comme des couleurs, comme des fragments colorés dont j'ai besoin à ce moment-là. Et je voudrais aussi attirer l'attention des auditeurs sur le fait qu'on entend rarement cet imperial Bösendorfer, et que cette œuvre utilise son registre ultra-grave.

J-M.Damian

Oui, c'est les deux notes les plus chères du monde, parce que pour louer un impérial Bösendorfer pour deux notes, on dit beaucoup que la musique contemporaine est très subventionnée et coûte très cher, je vous avoue que là, quand même, vous dépassez les bornes...

F-B.Mâche

...Vous voulez me rendre responsable, mais vous n'y arriverez pas.

J-M.Damian

Bien, reprenons notre sérieux et écoutons donc maintenant joué par Martine Joste votre *Nocturne* pour piano solo.

Nocturne en direct, par Martine Joste sur piano Imperial Bösendorfer, version piano seul. 9'

J-M.Damian

François-Bernard Mâche, le compositeur, quand il entend des interprètes jouer une musique quand même aussi complexe, on peut le dire, aussi touffue, aussi violente, est-ce qu'il est très sensible aux différences d'interprétation, est-ce que l'interprète a encore une grande part, ou est-ce que c'est avant tout un exécutant fidèle et strict ce qu'on lui a écrit ?

F-B.Mâche

L'interprète a une grande part surtout lorsque la bande n'est plus là pour encadrer chaque chose. Mais même lorsqu'il y a une bande magnétique, le relief donné à chaque note dépend beaucoup de l'interprète. Les résonances, le jeu des trois pédales est compliqué dans cette œuvre, qui est de haute virtuosité, de toute façon.

J-M.Damian

Qui est assez impressionnante, oui.

Alors, vous souhaitiez qu'on entende maintenant un mouvement d'une sonate pour violon et clavier de Bach. Ça m'amène tout naturellement à vous parler quand même de la tonalité, des harmonies. Quand on entend cette oeuvre, malgré ce qu'en disait notre ami, elle est quand même assez radicale. C'est une oeuvre qui se situe un peu dans la lignée des *Klavierstücke* de Stockhausen ou de certaines *Sequenzas* de Berio pour le piano, de Messiaen aussi, mais d'une manière encore sans doute plus éclatée et bien entendu si on trouve quand même par hasard une quelconque harmonie, on ne s'y attarde pas du tout et elle part tout de suite dans tous les sens. Est-ce que vous n'avez pas le sentiment, vous qui écrivez quand même, je ne veux pas faire de vous, vous amener à la néo-tonalité, on n'y arriverait pas, parce que vous êtes très rétif à ce genre de choses, mais vous qui écrivez sur donc les lois de la nature, alors oublions les petits oiseaux, et oublions peut-être les peuplades les plus reculées, mais vous n'avez quand même pas l'impression que toutes les cultures assez élaborées ont fait de l'harmonie en général un des éléments essentiels du plaisir de la musique ? il y a bien sûr tous les autres, il y a les timbres, il y a les rythmes, il y a enfin tout ce que vous pouvez imaginer, les valeurs de l'intensité, tout ce qu'on pourra trouver, mais que malgré tout il y a très peu de musiques sans harmonie et, corollaire évident à ma question, mais prévisible, la musique de la deuxième moitié du vingtième siècle en se privant du plaisir de l'harmonie s'est privée quand même d'un bon tiers disons du plaisir de la musique. Ce qu'on aimait chez Gesualdo tout à l'heure, c'est que c'était imprévisible mais en matière d'harmonie, parce qu'on attendait une harmonie dans une cadence et une union ou une autre venait. Enlevez l'harmonie chez Gesualdo il reste plus grand-chose de Gesualdo. Alors est-ce que vous pensez que là en faisant, enfin, c'est comme si on disait que tout d'un coup on va faire de la peinture, ce ne sera plus qu'avec du fusain et en noir et blanc.

F-B.Mâche

Ça peut fonctionner, il y a des cas où une chose...mais...

J-M.Damian

...Ça peut être génial, mais ce n'était pas un petit peu une forme d'ascétisme un peu excessive...

F-B.Mâche

...parmi les sept ou huit grandes civilisations mondiales, il n'y en a qu'une qui s'est intéressée à l'harmonie c'est la nôtre. Évidemment, elle surévalue un petit peu l'importance de cette dimension, qui effectivement est pour nous très importante, mais enfin toutes les musiques persane, indienne, indonésienne, chinoise, et japonaise fonctionnaient sans avoir à se soucier d'harmonie, même si quelquefois il y a des superpositions. Les polyphonies des autres civilisations ne sont pas harmoniques...

J-M.Damian

...Excusez-moi, toutes les musiques ne sont pas tonales, mais en fait toutes les musiques modales sont des musiques qui fonctionnent avec des accords...

F-B.Mâche

Non.

J-M.Damian

...plus importants que d'autres...

F-B.Mâche

Non. Dans la musique indienne, il n'y a aucun accord, tout est mélodique.

M.Solomos

Mais de toute façon je pense que la notion d'harmonie est fortement corrélée à celle de son ou de sonorité, et la notion d'harmonie dans la tradition occidentale n'a été que ce qu'on peut appeler une rationalisation de la dimension plus importante de la musique qu'est le son, la sonorité, dans laquelle justement nous replonge votre musique, monsieur Mâche, ainsi que toute la musique contemporaine. Parce qu'à un moment il faut sortir de de cette abstraction, ce qu'on appelait les fonctions tonales qui ne sont qu'un espace infiniment réduit du son...

F-B.Mâche

Absolument. Toute ma génération, on peut dire, ramène l'harmonie à son aspect de timbre, et les superpositions de sons ont perdu leur fonction traditionnelle depuis un siècle maintenant. Elles ne les conservent que dans la musique de variété. Mais il n'empêche que je me sens parfaitement autorisé à utiliser des accords parfaits par exemple, (ça m'est arrivé, on va même en entendre ce soir), non pas comme fonction mais comme couleur locale, dans tous les sens du mot.

J-M.Damian

Je vous trouve un peu quand même excessif sur ce sujet, je voudrais y revenir, non pas parce que évidemment, il y a des théories qui aujourd'hui en cette fin de siècle défendent enfin ce retour à l'harmonie. Il y a par exemple une nouvelle école américaine, mais parce qu'il me semble malgré tout, vous disiez bon les musiques indiennes musiques etc, balinaises, que sais-je, n'ont pas d'harmonie tonale comme la nôtre, mais il y a quand même on repose, la musique repose, la musique modale, sur quand même certains sons qui sont plus importants que d'autres. On a le sentiment quand même que la musique contemporaine effectivement, à la suite de ce qu'on pourrait appeler suivant un beau titre de vous le *Rituel d'oubli* disons du dodécaphonisme et du sérialisme, a voulu essayer d'éviter toutes ces hiérarchies de son et ce qui est paradoxal c'est qu'en voulant retrouver une musique qui se voudrait une musique avec des couleurs infinies et non plus limitées à celles de la musique tonale dont les couleurs auraient été limitées, on arrive à une musique qui est devenue grise, qui n'a plus de couleur, et qui est à la limite, je passerai pas pour (c'est un vieux mot) un peu poujadiste en disant ça, on a l'impression quelquefois en écoutant des œuvres, que si on tape au hasard mais avec les poings sur le piano, on fait assez de la musique contemporaine. Alors, vous devez vous défendre de ça, parce que ce que je dis là aurait passé encore pour monstrueux il y a de ça vingt ans, et aujourd'hui des intellectuels extrêmement sophistiqués se permettent de dire : "on nous a grugés pendant trente ans, des gens qui en fait font n'importe quoi nous ont fait croire que c'était de la musique."... Ça devient aujourd'hui un véritable suicide...

F-B.Mâche

...Non, ce n'est pas vrai, ce n'était pas n'importe quoi, ils se sont donné énormément de mal peut-être pour aboutir à des choses disproportionnées par rapport aux efforts, c'est vrai, mais je ne crois pas du tout à la thèse "ils ont fait n'importe quoi en se disant ça marchera toujours". Je ne connais personne comme ça. Vraiment,

M.Solomos

En tout cas, ce qu'on peut dire, c'est que ce n'est pas du tout le cas de votre musique. Ce qui la caractérise, ce n'est certainement pas l'absence de couleur elle qui n'est que de couleurs...

F-B.Mâche

Ce que vous dites il y a.. (J'aboutis tout de suite à la conclusion de ce que je veux dire, pour faire court), le blasphème est une forme de piété si vous voulez, voilà ce que je veux dire. C'est-à-dire que faire une chose ou faire exactement le contraire c'est finalement la même attitude, c'est parfois ne pas assumer sa liberté. Je crois que ce qui est précieux, c'est d'assumer sa liberté, et par conséquent ne pas se dire "je ne peux pas faire ça parce qu'un tel l'a déjà fait", ou "je ne peux pas faire ça parce que à ce moment-là je vais être classé de telle façon" . Je crois que ça n'a aucune importance, qu'il faut être libre par rapport à ça.

J-M.Damian

Alors, je reviens sur quand même le plaisir de l'harmonie, et le plaisir des accords. Est-ce que vous pouvez, est-ce que vous niez l'idée que quand même on s'est privé de ce plaisir-là pendant cinquante ans et que c'est un petit peu dommage de ne pas le retrouver d'une manière ou une autre ?

F-B.Mâche

Oui, là, je serais prêt à ratifier cette opinion, mais...

J-M.Damian

Mais est-ce qu'on peut le faire sans faire du "à la manière de" ou retomber dans une sorte de...

F-B.Mâche

...Voilà la bonne question, mais je ne pense pas, moi, contrairement à ce que disait Schönberg, qu'il y a encore beaucoup de bonne musique à faire en Do majeur. Il a dit ça, mais il n'en a pas fait beaucoup lui-même après l'avoir dit. Non je crois qu'il y a une certaine limite à la liberté d'emploi d'éléments de langage périmés, c'est lorsqu'on retombe dans le pastiche. Les musiques néo-tonales me paraissent inintelligentes d'une certaine manière, parce que elles croient qu'il suffit de faire le contraire de l'avant-garde pour retrouver la vraie tradition. Il n'y a pas de vraie tradition, c'est celle qu'on va créer qui sera vraie.

M.Solomos

Est-ce que depuis cinquante ans on n'a pas fait la musique la plus intelligente de l'histoire, et finalement la moins...

F-B.Mâche

L'intelligence n'est pas seulement l'intellect. Certaines musiques n'étaient pas intelligentes parce que elles ne misaient que sur l'intellect.

J-M.Damian

Voilà une bonne formule. En tout cas le rapport, on pourrait parler longtemps de cela, le rapport entre l'intelligence et la création est un rapport qui a été très certainement modifié suivant les époques mais ce sont certainement deux fonctions différentes du cerveau. Nous connaissons tous des grands créateurs qui ont été de parfaits imbéciles...

F-B.Mâche

Ah non, moi je n'en connais pas. Vous en connaissez, vous ?

J-M.Damian

Alors, des noms ! (rires) alors, oui, et non ce serait très méchant de les dire, écoutez, alors, lorsqu'on voit les biographies de certains créateurs, il me semble effectivement que

aujourd'hui il y a une myriade de créateurs qui sont extrêmement intelligents, mais beaucoup moins de très belles créations qu'à une époque où on réfléchissait beaucoup moins sur cette image.

F-B.Mâche

Il y en a qui n'étaient pas des théoriciens, mais je ne connais pas de grands créateurs qui aient été des imbéciles.

J-M.Damian

Donc pour vous, vous pensez que les fonctions de l'intelligence et de la création sont à peu près semblables, quoi, et fonctionnent de la même manière ?

F-B.Mâche

L'intelligence au sens large, oui, c'est-à-dire utiliser toutes les possibilités de l'esprit, et pas seulement les possibilités rationnelles, bien sûr.

J-M.Damian

Bon, je vous donne raison là maintenant, parce qu'on va entendre Bach, qui était fortement intelligent...il était considéré même comme un des grands intelligents de son temps, puisqu'il était savant, etc.

F-B.Mâche

...et aussi un grand tendre.

J-M.Damian

Mais alors, qu'est-ce qu'il aimait l'harmonie, lui, tiens !

F-B.Mâche

Oui, mais c'est la tendresse qui m'intéresse en ce moment.

J-M.Damian

L'harmonie tonale pas du tout ? le plaisir des accords, là, plus jamais ?

F-B.Mâche

Non, parce que justement et il a inversé les rôles : le violon fait le continuo, il fait l'harmonie de service, et tout l'intérêt est dans le clavecin, qui fait les contours. Il fait une cinquantaine de fois la même alternance de deux contours : il y en a un en forme de N l'autre en forme de W.

J-M.Damian

comme une sorte d'oiseaux qui répète la même chose ? (rires)

F-B.Mâche

Mais justement au lieu de répéter cinquante fois la même chose il fait cinquante N différents et cinquante W différents. Je veux dire par là un contour mélodique montant-descendant-remontant pour le N, auquel répond toujours un W, mais jamais le même. C'est comme un dialogue sentimental.

Bach, Sonate pour violon et clavier n° 5 BWV 1018, 3ème mouvement (adagio) Henryk

Szeryng et Helmuth Walcha. 3'46

J-M.Damian

Alors, vous me jurez tous les deux que quand vous écoutez cette musique vous ne prenez aucun plaisir à la succession des accords ?

F-B.Mâche

Ça c'est le milieu où l'on baigne, c'est l'évidence. La différence, c'est pour moi l'aspect mélodique du clavecin. Mais naturellement ces harmonies sont très belles, j'aime beaucoup, mais enfin si on réduit ça au schéma harmonique, il ne reste plus rien.

M.Solomos

Et puis dans ce qu'on vient d'écouter, l'intérêt de harmonie ne réside pas dans les enchaînements de fonctions tels qu'on les apprend I-IV-V, mais dans tout un contour. L'harmonie elle-même s'impose comme contour, comme une évolution quasi naturelle.

J-M.Damian

En tout cas, là, effectivement votre exemple est indiscutable, mais chez Bach bien souvent le travail sur l'harmonie est tellement sublime et tellement complexe et tellement incroyablement raffiné, que il est quand même ce qui fait à peu près l'essentiel. On peut quand même dire que dans l'histoire de la musique occidentale, depuis quasiment le début, qu'on a inventé en gros la musique écrite, on a le sentiment quand même que c'est là le seul demi-siècle qu'on ait vécu où l'harmonie n'a plus aucune importance. Je veux dire on ne fait pas de plaisir avec l'harmonie...

F-B.Mâche

Si vous étiez Allemand, vous ne diriez pas ça, parce que pour les Allemands l'harmonie est déjà un aspect secondaire de la polyphonie. C'est le contrepoint qui compte pour eux. Il y a des traditions à l'intérieur même la civilisation occidentale qui diffèrent sur l'importance de l'harmonie. Bien sûr un amateur de Fauré, si on lui enlève l'harmonie, il ne reste plus grand chose.

M.Solomos

Écoutez, dans 99 musiques sur 100, sans même...

J-M.Damian

Si on allait enlever l'harmonie à Bach, pour moi, je veux bien, il vous restera effectivement un schéma là peu ou très simple du clavecin qui fait quarante huit fois la même durée quarante huit fois différemment. avouez quand même que vous lui enlevez les quatre cinquièmes de ça...le plaisir qu'on ressent quand on écoute de la musique, on ne peut pas dire quand même que l'harmonie c'est une chose mineure.

F-B.Mâche

Je n'ai jamais dit ça, mais le plaisir qu'on ressent quand on écoute de la musique n'est pas le même que celui qu'on ressent quand on fait de la musique, quand on écrit de la musique ou

quand on l'interprète. Mes mots, mon point de vue, est celui d'un fabricant de musique. Ce n'est pas forcément le même. Donc je vous dis la façon dont j'entends. Ça, ça m'a intéressé chez Bach, parce que le critère c'est : Ah, voilà une musique que j'aimerais avoir faite.

J-M.Damian

Bon, d'accord. Si on parle des oiseaux, des grenouilles, des animaux, de la manière dont vous les évoquez avec les sonogrammes de leurs chants, à mon avis si j'ai bien compris votre texte aussi bien d'ailleurs que des musiques de différents peuples du monde, on s'aperçoit quand même que effectivement chaque race, chaque ethnie se constitue quand même son code n'est-ce pas ? Or dans ce code il y a en général un échelonnage des sons, que ça soit le mode dans la plupart quand même des musiques disons élaborées, mais même je pense dans les musiques les plus primitives, il y a toujours une certaine hiérarchie, il y a toujours quelque chose qui fait que quand la musique indienne dont vous parliez tout à l'heure quand même en général il y a un très long prélude où l'on bâtit peu à peu le mode et le mode a une valeur, une haute valeur musicale, mais également symbolique, etcetera. Est-ce-que vous n'avez pas le sentiment que on jouit d'autant plus d'une musique, tant pis oublions si vous voulez l'harmonie tonale et je, j'avoue avoir été un peu provocant à cet égard, rien que pour vous ennuyer, mais est-ce qu'il n'y a pas au moins, si vous voulez, un point de repère qui serait le fait qu'on a besoin quand même d'un certain mode c'est-à-dire une certaine hiérarchie de la polyphonie et des accords qu'elle engendre, pour pouvoir jouir de ça ?

F-B.Mâche

On a besoin non seulement d'un code mais d'un code rapidement perceptible, parce que des codes originaux, on en a fabriqué des dizaines et des dizaines, mais ils ne fonctionnaient pas, parce que chaque fois qu'on présentait le code on présentait un nouveau message, et les gens n'avaient pas le temps d'apprendre le code qu'il fallait déjà changer de code. Donc c'était de la cryptophonie. Tandis qu'on peut inventer des codes, à condition de les rendre rapidement évidents, et pour ça il faut jouer sur certaines dimensions de la mémoire. Alors les cognitivistes commencent à savoir un petit peu entre quelles limites on peut innover et au-delà de quelle limite on risque tout simplement de ne pas être entendu. Ça, ça me paraît une direction intéressante de la recherche actuelle, et je pense que c'est en effet une des responsabilités du compositeur de trouver un système qui ne soit pas forcément l'adhésion pure et simple à une chose du passé, mais qui puisse fonctionner comme le support de plusieurs réalisations, de plusieurs messages.

J-M.Damian

Alors je voulais justement, je souhaitais qu'on entende maintenant une offre récente de vous parce qu'elle nous montrera un élément en tout cas de votre évolution. C'est une œuvre qui s'appelle *Braises*, et en écoutant *Braises* j'ai le sentiment qu'on ne peut pas dire que vous vous rapprochez d'une écriture tonale...

F-B.Mâche

Si, si.

J-M.Damian

Ah bon, j'ai le droit de le dire..

F-B.Mâche

Mais oui, je vais vous expliquer...

J-M.Damian
J'ai le droit d'aller à...

F-B.Mâche
Oui vous avez le droit, puisque c'est évident, mais c'est une œuvre qui raconte un parcours d'une rythmique libre, c'est-à-dire non périodique, non pulsée, vers une rythmique fortement pulsée et même en ostinato. Et sur le plan harmonique, c'est un peu la même chose, c'est une musique qui part de couleurs dispersées vers une mono-tonie affirmée. Et les...

J-M.Damian
et les sanglots longs des...

F-B.Mâche
...mais alors le problème était de faire en sorte que ça n'apparaisse pas comme une espèce de retour au musée sonore. Il s'agissait de rendre ça vivant, et de plus en plus vivant jusqu'à la fin, ce que j'ai essayé de faire, ce qu'on entend c'est les trois dernières minutes. Mais tout ce qui précède, les quinze minutes qui précèdent, sont très différentes et éclairent l'arrivée dans cette polarité tonale.

J-M.Damian
On a choisi comme vous dites, et quand même exprès, le passage avec comme vous dites la polarité tonale

F-B.Mâche
Oui, parce qu'il y a une espèce d'euphorie.

J-M.Damian
Voilà, vous êtes donc d'accord que finalement une forme de tonalité ou d'harmonie donne une euphorie.

F-B.Mâche
Mais bien sûr, dans la peinture le rouge est une couleur euphorique donc j'avais besoin de rouge.

J-M.Damian
On a un peu manqué d'euphorie pendant un demi-siècle

F-B.Mâche
Quelquefois, oui.

Extrait de *Braises*, enreg. orchestre de Katowice dir. Antoni Wit, soliste E. Chojnacka, 12.2.1995, studio 104, série "Présences" (diffusé sur Fr.-Mus. 28.2.1995) 3'30"

J-M.Damian
Vous aimez bien écrire pour le clavecin. Est-ce que c'est parce qu'il y a dans le clavecin un côté "poule de Rameau" tac-tac-tac-tac ?

F-B.Mâche

Ah non, c'est parce que c'est l'instrument le plus violent qui existe. C'est un instrument d'une brutalité extrême, surtout le clavecin moderne, que je préfère à l'ancien.

M.Solomos

Il a effectivement, dans *Braises* une jouissance extraordinaire. c'est-à-dire, c'est mélodique et répété d'une manière lancinante. Ce n'est pas du tout répété dans le but de nous anesthésier, mais au contraire d'éveiller nos sens. C'est comme une danse un peu imaginaire, ça.

J-M.Damian

C'est très excitant. Alors, comme nous allons avoir un concert d'une demi-heure dans, dans vingt minutes là. Il est cinq heures sept, et, bon, comme avions prévu beaucoup de musique à entendre, mais comme toujours, on ne les entend pas toutes et moi, j'ai plutôt envie, là, quand on évoque une musique, que vous avez choisie qui est une musique aborigène, c'est-à-dire de messieurs et dames qui habitent Taïwan, mais qui sont une ethnie particulière, et ça nous permettra qu'on a beaucoup parlé des animaux, enfin des origines naturelles à travers les animaux, nous permettra peut-être de s'intéresser à d'autres animaux qui sont les hommes et à votre travail sur les musiques ethniques. Je dois dire qu'il semble que vous ayez beaucoup approfondi ce travail.

J'ai le sentiment aussi que l'ethnomusicologie, effectivement, est une, était un travail, est une science qui demande de longs séjours, qui demande des comparaisons extrêmement sophistiquées. Quand on lit vous, vos travaux, où, effectivement vous reliez énormément deux cultures entre elles, deux continents entre eux, on a le sentiment que vous n'êtes pas tellement un ethnomusicologue, vous êtes un musicien qui essaye de trouver un peu partout des choses qui vous inspirent en quelque sorte, qui sont des éléments de votre lyrisme personnel.

F-B.Mâche

En tant que compositeur, oui, en tant que théoricien aussi, je renoue un peu avec une tradition perdue, volontairement perdue, qui est celle de la musicologie comparée, parce que lorsque cette tradition existait, on prenait comme référence unique la civilisation occidentale et, par exemple, son culte, l'harmonie, dont vous parliez. Et puis il y a eu toute une génération, heureusement, d'ethnomusicologues qui ont montré que la relativité des systèmes culturels était un élément d'appréciation très important.

Et maintenant, je crois que il est temps aussi de relativiser le relativisme, c'est-à-dire de s'apercevoir qu'à l'intérieur de cette diversité des systèmes culturels, il reste un certain nombre de traits qui font que l'humanité est l'humanité, et que d'une musique à l'autre, on peut communiquer parce qu'il y a des traits communs. Alors, je recherche, à travers ces traits communs, la possible trace d'archétypes qui nous seraient naturels en tant qu'hommes.

J-M.Damian

Vous en avez trouvé beaucoup ?

F-B.Mâche

Quelques-uns. L'ostinato, par exemple, la répétition, et les différents modes de répétition, le refrain, tout ça, ce sont des choses absolument universelles. Il y en a d'autres encore.

J-M.Damian

Alors là, par exemple, dans cette polyphonie, donc de Taïwan, vous m'avez précisé que ce n'était pas en fait des Chinois...

F-B.Mâche

Ce ne sont pas du tout des Chinois, ce sont des gens qui étaient là avant l'arrivée des Chinois, ce sont des proto-malais et ils ont une musique. Alors, cela, c'est tout à fait bouleversant, parce que c'est une musique qui ne ressemble à presque à aucune autre, sauf à des musiques du vingtième siècle. C'est une musique qui repose sur la continuité, sur un immense crescendo, sur un chromatisme de micro-intervalles, donc uniquement des traits qui normalement appartiennent à notre vingtième siècle. Et cela se trouve dans une cérémonie pour la germination du millet. Les hommes se tiennent les épaules. Il y en a un qui commence sur une note très grave et peu à peu, cette musique se développe vers l'aigu, jusqu'à ce qu'on aboutisse à une quinte finale, et peut-être à une harmonique, qui était déjà présente dès le début.

J-M.Damian

Est-ce que vous allez, quand vous écoutez ces musiques-là, jusqu'à adopter un petit peu une pensée symbolique ou une pensée magique, qui vous ferait penser que, finalement, peut-être que certaines harmonies ou certains intervalles, ou certains rythmes, certains souples, pourquoi pas? certaines postures des chanteurs favorisent véritablement la germination du millet. Des choses qu'on ne connaît pas dans ce domaine-là, qu'on n'a jamais approfondies, mais qui existent, parce que vous restez quand même un occidental, en disant tout ça, c'est des, c'est des machins, des jeux de sorcière, c'est...

F-B.Mâche

Si vous voulez, je ne dis pas ça. Je dis que l'imaginaire est une dimension essentielle. Si une musique n'éveille pas l'imaginaire, c'est un objet formel, inintéressant. Mais je ne dis pas que l'imaginaire- je ne prends pas mon imaginaire pour la réalité, mais l'imaginaire est nécessaire, c'est une fonction cérébrale indispensable, il faut l'animer. Une musique qui ne l'anime pas, qui ne crée pas un symbolisme, est une musique avortée. Mais je ne prétends pas qu'elle fasse germer les rêves.

J-M.Damian

Alors il faut bien prêter l'oreille. Au début, ça commence quasiment dans le silence.

Polyphonie des aborigènes Bunun de Taïwan, *Pasi but-but*, chant de germination du millet, CD Inédit, Auvidis W260011, plage 15, 4'15

J-M.Damian

Alors j'ai choisi de manière très arbitraire et très impressionniste sans doute d'enchaîner cette polyphonie des Bunun de Taïwan avec une œuvre récente de François-Bernard Mâche, en hommage à Lutosławski, qui s'appelle *Planh*, un mot occitan employé par les troubadours, c'était la plainte. J'imagine que ça a aussi le sens de Plan, un peu comme cette musique qu'on peut entendre très très horizontale.

PLANH, CD hors commerce Polskie Radio Orchestre Sinfonietta Cracovia dir. Wojciech Michniewski 6'38"

J-M.Damian

Un extrait de *Planh* de François-Bernard Mâche. 1994. Alors quand même, il y a une évolution du langage considérable, c'est presque du Bruckner.

F-B.Mâche

Non, ça, c'est une impression superficielle. Il n'y a pas d'évolution du langage, il y a là le développement logique des canons multiples qu'on entendait dans *Nocturne*, tout à l'heure. Car c'est un canon à onze voix. Seulement, c'est agencé de telle façon que, au passage, certains frottements deviennent des accords parfaits, puis se refondent dans l'archétype du gémissement, qui est intemporel. Ce n'est pas du Bruckner.

J-M.Damian

Non, ça donne certains plaisirs- qui n'en sont pas éloignés.
Alors nous allons maintenant, puisqu'il est presque 17 h.20. Nous allons maintenant entendre donc la deuxième partie de notre concert, que nous avons organisée avec deux œuvres de vous, une œuvre qui s'appelle *Kengir* et une autre qui s'appelle *Aulodie*. Et *Kengir* est pour une chanteuse, une mezzo et puis un échantillonneur. Alors il faut quand même que vous nous expliquiez, mais un peu rapidement, ce que c'est.

F-B.Mâche

Oui, ça, c'est un de mes instruments favoris depuis une quinzaine d'années.

J-M.Damian

Qu'est ce que c'est qu'un échantillonneur? comment s'appelle d'ailleurs un joueur d'échantillonneur? c'est un échantilloniste ?

F-B.Mâche

Un claviériste. C'est un instrument qui permet de jouer n'importe quelles sonorités en les contrôlant sur un clavier organisé lui-même de n'importe quelle façon. Autrement dit, c'est une manière de faire des musiques électroacoustiques en direct, avec tous les avantages de l'instrumental et tous les avantages de la musique électroacoustique, éventuellement.

J-M.Damian

Alors *Kengir* a comme sous-titre : *Cinq chants sumériens...*

F-B.Mâche

Cinq chants d'amour sumériens. Ce sont les plus vieux chants d'amour du monde, un millier d'années à peu près avant le *Cantique des cantiques*, ça date d'environ 2300 avant notre ère.

J-M.Damian

C'est parler de la musique ancienne, pour le coup...

F-B.Mâche

C'est assez ancien, oui. C'est une rêverie sur la langue sumérienne, comme j'ai fait des rêveries sur beaucoup d'autres langues.

J-M.Damian

Comment on peut rêver sur la langue sumérienne ? Je croyais qu'on ne la connaissait pas.

F-B.Mâche

On sait à peu près comment elle sonnait

J-M.Damian

On connaît l'écriture cunéiforme, et on sait comment elle sonnait ?

F-B.Mâche

Oui, parce qu'on connaît le sumérien à travers la transcription en assyrien et l'assyrien est une langue sémitique, donc on sait comment ça sonnait. Enfin, de proche en proche, on a reconstitué à peu près la phonétique du sumérien.

J-M.Damian

Et qu'à cet âge, j'imagine, ça doit être un très beau rêve.

Alors, voici maintenant *Kengir* de François-Bernard Mâche, une œuvre qui date de 1991, c'est bien cela? chantée donc par Françoise Kubler, et à l'échantillonneur le claviériste Fuminori Tanada, les voici.

Kengir, 5 chants d'amour sumériens par Françoise Kubler, mezzo et Fuminori Tanada, échantillonneur (en direct)

J-M.Damian

Nous allons maintenant entendre Aulodie, qui est une œuvre de 1983 pour petite clarinette et bande. Hélas, François-Bernard, il ne nous reste quasiment pas de temps pour que vous nous la présentiez

F-B.Mâche

Le temps de dire que c'est un titre grec, et que la Grèce a beaucoup compté dans ma vie, Makis Solomos peut en témoigner, et que l'aulodie était un genre en usage dans l'antiquité.

J-M.Damian

Alors, l'antiquité aussi, j'ai l'impression. Après Sumer, la Grèce compte beaucoup dans votre vie, vous êtes normalien et...

F-B.Mâche

la recherche des archétypes, c'est la recherche de l'archaïque aussi

Aulodie par Armand Angster, petite clarinette et bande (en direct) 10'44'

C'est Armand Angster, petite clarinette avec une bande magnétique qui vient de jouer Aulodie, une œuvre de 1983, de François-Bernard Mâche.

J-M.Damian

François-Bernard Mâche, c'est un très grand plaisir de passer cet après-midi avec vous, et il nous reste une demi-minute. Est ce que je peux mettre à l'esprit votre lucidité et votre don de divination : À quoi ressemblera la musique du vingt-et-unième siècle?

Est-ce que le compositeur, est-ce que la musique, disons savante, comme vous l'avez écrit un jour tristement, risque de disparaître?

F-B.Mâche

Pour des raisons non musicales, oui, pour des raisons sociales, industrielles, je dirais, de rentabilité et autres, oui, il y a un réel danger, parce que les gens ne savent pas qu'ils ont besoin d'autre chose que d'assouvissement immédiat.

J-M.Damian

On aimerait être là longtemps pour le leur dire. Merci, François-Bernard Mâche. Je rappelle aussi votre livre *Musique, mythe, nature* chez Klincksieck.

La prochaine, votre prochaine création, quand est-ce qu'on pourra entendre une œuvre de vous ?

F-B.Mâche

Attendons. Pas avant le vingt-et-unième siècle.

J-M.Damian

Alors je l'espère, vous gardez le secret. Merci aussi, donc, à Makis Solomos, j'ai en mains votre livre *Iannis Xenakis*, qui vient de sortir aux éditions P.O.