

François-Bernard Mâche : la tentation de l'exotisme 16.7.2015

De tous les grands compositeurs contemporains, François-Bernard Mâche est certainement l'un de ceux qui, par ses œuvres et par ses écrits, sollicite le plus profondément la réflexion sur la position de l'artiste face au monde, ne fût-ce que par ses contributions décisives sur divers concepts – le modèle, l'archétype, le mythe ... – dont aucun créateur sérieux n'a songé à faire l'économie au cours des dernières décennies. Chez cet homme, ce musicien tout de vigilance intellectuelle et d'exigence artistique, il m'a donc semblé judicieux de tenter de débusquer, avec son accord et à l'incitation des organisateurs de ce beau colloque, ce que, faute de terme plus approprié, j'ai placé sous le label de tentation de l'exotisme. Un exotisme que des circonstances particulières (un père islamologue, une enfance cosmopolite, le traitement de la question d'agrégation portant sur l'exotisme musical élargi aux autres expressions, etc.) ont trop souvent placé sur mon chemin pour que je puisse encore m'abuser sur mon éventuelle capacité à en maîtriser toute la complexité.

Visages de l'exotisme

Dérivé du grec, latinisé par Plaute, très rare avant le XVIII^e siècle (on le trouvera cependant dans le *Pantagruel*), le terme *exotique* renvoie, selon le Littré, à tout « ce qui n'est pas naturel au pays » puis, par usage, à tout ce qui échappe à la civilisation européenne. Cet exotisme connaîtra son âge d'or au XIX^e siècle, son déclin coïncidant de façon paradoxale avec la révélation des terres lointaines, par la photographie et du fait de l'amélioration des transports. Picturalement, architecturalement, l'exotisme se dresse souvent contre les courants dominants, romantisme, réalisme, éclectisme, impressionnisme, cubisme, etc. au rebours de la littérature qui, des *Orientales* de Hugo (1829) aux *Désenchantées* de Loti (1906), sait toujours en agréger les recettes aux formes contemporaines. En la matière, l'exemple majeur reste peut-être celui de Paul Gauguin qui, dès 1887, songeait aux terres lointaines en tant que vivier d'une nouvelle énergie ne pouvant s'accommoder d'une simple séduction fondée sur un exotisme de surface. Musicalement, les conséquences de cet engouement sont moins aisées à catégoriser, de Bizet à Ravel en passant par Puccini, le plus fécond, dans cette genèse, restant peut-être l'intérêt marqué par Claude Debussy pour les terres lointaines (pentatonisme pour *Et la lune descend sur le temple qui fut*, image visuelle de la *Pagode*), le compositeur ayant surtout été impressionné, à l'Exposition universelle de 1889, par le gamelan javanais et le théâtre annamite. Reste que la musique de Claude Debussy est avant tout la musique d'un bonheur ancien ou imaginaire, l'écho d'extases qui n'ont peut-être pas eu de réalité, la fusion incertaine du souvenir heureux et de l'instant présent. À l'écoute de cette musique, l'émotion ne vient que du fait sonore, seul à dispenser le sentiment d'évoluer dans un univers inconnu et pourtant étrangement familier.

François-Bernard Mâche sur les traces de l'exotisme musical

Dans les documents qui nous ont été fournis par les organisateurs de ce colloque, ce qui m'a le plus immédiatement frappé, peut-être du fait que j'ai beaucoup travaillé sur les Expositions universelles, c'est le mode de découverte de l'exotisme sonore par les quatre grands musiciens inscrits à notre programme, Debussy, Messiaen, Boulez, Mâche. Pour Debussy, donc, comme je l'ai dit plus haut, la découverte, bouleversante, d'un certain exotisme se situe au pavillon de la Hollande lors de l'Exposition universelle, à l'occasion d'un spectacle associant danse et

musique. Pour Messiaen, nous restons en présence d'un processus voisin, avec l'Exposition coloniale de 1931 (allusion au Musée des Arts Premiers, lointaine et polémique conséquence), et la découverte de la musique balinaise, dans un cadre en tout point inédit. Effet-rebond pour Pierre Boulez à qui, quatorze ans plus tard, Messiaen fera entendre un disque 78 tours de musique balinaise, emprunté au Musée de l'Homme. En ce qui le concerne, François-Bernard Mâche ne se contentera pas de cette révélation à domicile. Ayant découvert au Musée Guimet, en 1958, la musique indienne, belle, riche, lumineuse, il partira en 1972 à la découverte du *Paradis musical*, visitant Malaisie, Java, Sumatra, Bornéo, Thaïlande, saluant notamment, à Bali, *une haute culture musicale ayant réussi jusqu'à aujourd'hui à échapper à la vulgarité cosmopolite*. Comment s'étonner, dans ces conditions, du respect quasiment religieux de son approche de cette musique, de la scrupuleuse domestication de ses données techniques avant l'éventualité de son intégration à sa propre langue musicale ? Car il est toujours, chez François-Bernard Mâche, une certaine gravité relevée par tous ses interlocuteurs, la seule disponibilité d'écoute ne pouvant avoir vocation, chez lui, à remplacer l'œuvre. J'ai souvent eu l'occasion, à écouter sa musique, puis son discours, de vérifier à quel point il est chez lui une sorte d'horreur du subterfuge, du trompe-l'oreille, particulièrement sensible dans son traitement des durées. Dans *Kemit*, par exemple, c'est par la transcription patiente d'un enregistrement de musique égyptienne antique sur trois portées qu'il en est venu à méditer sur la nécessaire dénaturation du temps dans le phénomène complexe de la restitution d'une mémoire hypothétique. De cette déréalisation de la durée, on trouvera nombre d'autres exemples, de *Hiérogamie*, travail sur des improvisations enregistrées, à *Guntur Madu* (nom d'un gamelan, *torrent de miel...* savoureux oxymore), fondé sur une superposition de *tempi* différents. Pour la partition de *Phenix*, en revanche, il a choisi de se référer directement à la métrique grecque, mettant en jeu des rythmes calqués sur la prosodie de Pindare pour parvenir à un équilibre savant entre périodicité et imprévisibilité. Relevons au passage, élément éclairant quant à sa démarche, qu'il use avec la plus grande prudence de la référence au principe indien du *raga*, entité musicale dynamique où l'association avec un sentiment particulier, une saison, une heure de la journée, est aussi importante que la structure modale qui la compose. De cet outil miraculeux, marqué par un certain nombre de traits particuliers tels que l'ordre d'apparition et le niveau de hiérarchie entre ses intervalles, l'importance et la durée de chaque note ou encore l'approche spécifique nécessaire à leur apparition, certains compositeurs ont été assez prodigues dans les années 60, s'abusant peut-être eux-mêmes sur leur propre capacité d'invention. Une illusion que Mâche, pour sa part, n'a jamais éprouvé le besoin d'entretenir.

L'exotisme de Mâche, impression plutôt qu'image

Sans relever, comme le modèle ou l'archétype, des vraies constantes du discours esthétique de François-Bernard Mâche, la tentation de l'exotisme, par tout ce qu'elle induit comme par tout ce qu'elle écarte, suppose une même et très forte volonté de maîtrise. Si les commentateurs ne laissent jamais de marquer une certaine surprise face à l'hypothèse d'une certaine forme d'exotisme (pas nécessairement musical) dans la pensée de notre compositeur, c'est peut-être parce que, par essence, cet exotisme est tout sauf aisé à mettre en lumière dans les modes de fonctionnement de sa musique. C'est donc à une sorte de revue de détails que nous pourrions nous livrer, moins pour mettre en lumière ce qui relèverait de l'hypostase exotique que pour tenter de déterminer ce qu'elle favoriserait indirectement. *Danaé*, par exemple, pour douze voix mixtes, œuvre délibérément placée par son auteur dans la descendance formelle du *répertoire pour « orchestre vocal » magnifiquement inauguré par Messiaen dans ses Rechants*. C'est en premier lieu au titre que je m'arrêterai. Pour notre compositeur (dont je puis ici attester qu'il lit Eschyle ou Hérodote dans le texte plus rapidement que moi les comptes rendus du Tour de

France dans *L'Équipe*), *Danaé* s'est imposée *a posteriori* quand il lui est apparu que le foisonnement des percussions convoquées constituait « *le très lointain écho d'une pluie d'or sur des murs de bronze au bord d'une mer grecque* ». Notre mémoire ne fait-elle pas alors surgir aussitôt le prestigieux exemple d'un Claude Debussy, nommant ses préludes entre parenthèses et après la double barre terminale ? Nul besoin, en la matière, de forcer les mots ou d'en dévoyer la signification pour découvrir, commune aux deux compositeurs, une prodigieuse intuition de leur propre temps, une sorte de résonance de leur siècle, dont la plus captivante conséquence s'inscrira, pour nous, sous le signe d'une phénoménologie qu'ils auraient musicalisée en se gardant bien de la verbaliser. Si l'on nous demandait quel effet sonore ouvre cette perspective dans la partition de *Danaé*, nous pointerions, en nous référant explicitement au titre choisi par le musicien, l'évidence d'une modélisation de tout ce qui passe dans la perception intime. La certitude, pour parler simple, qu'il existe toujours à la création pure des modèles, lesquels, cependant, ne sont pas donnés par le titre qui, en ce cas, serait réduit au statut de simple vignette. Des modèles, en un mot, qui ne renvoient jamais au principe de l'imitation, et qui, pourtant, gouvernent la part anecdotique du terreau de l'œuvre. François-Bernard Mâche a d'ailleurs eu la précaution de bien préciser qu'il entend restituer un écho, non pas un reflet. On voit assez mal, en effet, comment même le plus habile musicien du monde pourrait faire surgir aux yeux de ses auditeurs stupéfaits cette *pluie d'or sur des murs de bronze au bord d'une mer grecque* que sa disparition dans le passé condamne *de facto* à l'invisibilité. Pourtant, parce que l'imagination y invite, il est assez aisé d'accepter l'idée que le compositeur ferait *comme si* ! Comme si la matérialité de telles sonorités relevait, dans son inspiration, de la même catégorie que la seule réalité visuelle d'un miroitement. Une fois ceci posé, il me semble que les références plus précises à un exotisme sonore déterminé se présentent sous un autre visage. Ainsi de la danse rituelle des Kafirs du Cachemire où les deux notes tenues en alternance par un chœur féminin sur ostinato de percussions seraient à la source des crépitements sonores confiés à de petits tambours tibétains munis de boules. Comment donc se comporte ici le compositeur, sinon comme un peintre qui découvrirait dans les changements de la nature le fruit de sa propre volonté ? Le but n'est-il pas, littéralement, de désorienter l'auditeur ? De matérialiser à son profit cette intuition, déjà ressentie par Chopin, qu'il existerait une musique avant la musique, un champ indéterminé dont l'œuvre ne dissiperait que par accident, et de façon très lacunaire, la part d'incertitude ? Un prélude anaphysique en quelque sorte, celui, par exemple, de *l'Après-midi d'un faune* qui sollicite équitablement la poésie la plus hermétique de son temps et l'impossible réalité d'une musique à venir.

Pour *Korwar* pour clavecin et bande (1972), l'approche est parente, mais en léger décalage. Car ce mot, qui désigne, en Nouvelle Guinée, des reliquaires associant un crâne sur-modélé et repeint et un présentoir, est ici, ainsi que le précise le compositeur, *employé métaphoriquement pour désigner un travail artistique qui, en mêlant divers enregistrements et l'écriture du clavecin, intègreait lui aussi des éléments bruts (comme le crâne) et des éléments ajoutés (comme les cauris, l'argile coloré)*. Je ne reviens pas sur les autres sources sonore, humaines ou animales, dont vous avez le détail dans le programme, m'arrêtant seulement sur l'usage, très connoté, du clavecin, plus exactement du timbre du clavecin. Michel Audiard avait bien noté en son temps, que les poissons volants existent, comme les patrons de gauche, mais sans pour cela constituer la majorité de l'espèce ! De la même façon, le clavecin, *lié à la musique de salon de l'ancien régime*, n'est pas facilement apparié à la violence métallique et percussive qu'en exige ici le compositeur, précisant bien qu'il est censé produire *des bruits évoquant tout ce que l'on veut à l'exception d'un salon du XVIIIe siècle* ! Occasion de rappeler que le nom scientifique du poisson volant, déjà présent sur les mosaïques minoennes il y a plus de trente siècles, n'est autre qu'exocet, de la famille des exocoetidae. Si l'on préfère, poisson exotique, aussi exotique

assurément que le clavecin de *Korwar*. Qu'il me soit permis, à ce sujet, de citer l'exemple assez curieux du plus ancien cluster qui me soit connu, celui de la *Marche des Marseillais* (1792) de Claude Balbastre : toute la gamme de Do majeur écrasée simultanément, sous un point d'orgue, dans le registre grave du tout nouveau piano-forte apparu dans les hôtels particuliers, pour imaginer « la fuite des ennemis » ! Un bruit métallique, violent, assez lointainement évocateur de la *musique de salon de l'ancien régime* ! Si j'en reviens maintenant à *Korwar* et à son intitulé, c'est pour rappeler que, sans rien expliquer, le titre jette de puissantes lumières sur les régions obscures de l'œuvre, oriente l'esprit vers une disposition propice, tourne l'oreille dans la bonne direction. Et puisqu'il m'a été demandé de lancer des passerelles entre la musique de François-Bernard Mâche et les arts visuels de son temps, je dirai que s'il existe une plasticité de la musique, c'est ici qu'elle gît, dans le jeu dynamique des intersections qui quadrillent la course des objets sonores, la cohérence de l'œuvre musicale reposant sur la structure des formes, formes précisément compréhensibles du fait qu'elles sont structurées, comme sont structurés tous les êtres vivants. Dans sa double dimension spatiale et temporelle, une musique comme celle de *Korwar* devient ainsi une forme de modalité exploratoire au même titre qu'un tableau, même si la peinture possède l'immense avantage de prendre forme sur un support naturel, alors que la musique ne connaît, dans son abstraction, d'autre support que la mémoire. Dans un cas comme dans l'autre, il ne faut pas que l'assemblable semble terminé, il faut en quelque sorte écrire l'improvisation, user d'une flexibilité telle que le soupçon d'aléa pèse sur toute l'œuvre. Pour que ce processus mûrement réfléchi, subtilement dosé, fonctionne, il faut que la création reste spontanée, le musicien ne pouvant pas plus modéliser cette apparente improvisation que l'auditeur ne saurait la reconstituer. Encore une fois, c'est aux plasticiens, plus précisément aux tenants de l'expressionnisme abstrait, qu'il est revenu d'ouvrir la voie de cette vie aléatoire. Dans l'immense variété des viviers qu'il sollicite, François-Bernard Mâche aide ainsi à l'expérience du monde, apprend à l'écouter, joue avec le surgissement, la naissance de significations par détermination de lieux musicaux, d'espaces sonores, de champs vierges au sein duquel se trament les intersections les plus variées, les plus inattendues... Au point que l'auditeur peut imaginer le compositeur aussi démuné que lui dans sa confrontation à l'œuvre vivante.

Travailler comme la nature

Reprenons maintenant quelques autres intitulés d'œuvres anciennes. *Naluan* pour neuf instruments et sons enregistrés (1974) : une cérémonie secrète, un rituel d'initiation provenant du Vanuatu. *Eridan*, quatuor à cordes op. 57 (1986) : un fleuve mythique de l'Hadès grec et peut-être aussi un fleuve du pays des Celtes. *Aliunde* pour clarinette, soprano, percussion et échantillonneur (1988) : le surgissement de l'ailleurs illustré par des percussions exotiques. Dans ces trois cas, des œuvres placées sous le patronage de titres à connotation visuelle, sans pourtant que le compositeur se réfère au principe des correspondances, des analogies et autres interactions, exigeant de ses auditeurs une « prise en main de l'écoute », si je puis m'exprimer ainsi, de la même façon que les peintres abstraits ont renoncé au simple jeu des surfaces colorées pour exiger de l'œil une véritable « prise en main du regard », si multiples, éclatés ou opposés que puissent être les points de vision et les points de vue du spectateur. À l'instant de la captation visuelle, la conscience que le regard est littéralement happé par les lignes, les masses, les couleurs, projette une lumière inédite sur le mode de fonctionnement du regard, met en exergue une logique de la sensation que l'imitation de la nature avait masquée ou dévoyée. N'est-ce pas un sentiment parent qui semble s'emparer de nous à l'écoute des œuvres de Mâche que je viens de citer ? Le sentiment d'une certaine coalescence dans la genèse et dans la captation de l'œuvre ? À ce sujet, il me plaît de rappeler le mot de Flaubert, si généreusement

accordé à nombre d'artistes du XX^e siècle, qu'il ne s'agit pas pour les créateurs d'imiter la nature, mais « d'agir à la façon de la Nature », mot repris presque textuellement par Picasso : « Il ne s'agit pas d'imiter la nature, mais de travailler comme elle. » Pourquoi cependant citer ici des plasticiens plutôt que des musiciens ? Parce qu'il me semble que les plasticiens ont été les premiers à trouver, dans l'organisation des formes, et dans leurs structures, mais aussi dans la structure du regard, de nouveaux principes de création. Singulièrement, la tâche leur avait peut-être été facilitée par le fait que la peinture, servante supposée docile de la nature, était moins volontaire que la musique, moins démiurgique, plus défiante à l'endroit des capacités auto-évaluées du créateur. Pour les compositeurs, il s'est longtemps agi de se frotter à l'appareil prédictif de l'organologie, des formes, des genres etc. d'où le surgissement de tout un système de règles dominantes et coercitives, mais n'excluant pas l'originalité, poussant au contraire, d'une certaine façon, à l'exploration de régions inconnues.

Faute donc de pouvoir déterminer en toute certitude le seuil au-delà duquel le fait sonore est parasité par la contingence exotisante, nous avons tendance à légitimer cet effet parasite en tant que simple substitut mnémotechnique, tout en gardant conscience qu'il y a là quelque chose d'insatisfaisant, une sorte de torsion douloureuse que rien peut-être ne saurait dénouer. Rien, sauf, évidemment, l'audition des œuvres, seule à convaincre sans le secours des mots. Avant de conclure, je reviendrai donc quelques instants sur l'une des plus étonnantes partitions de François-Bernard Mâche, *Kengir*, cinq chants d'amour sumériens pour voix et échantillonneur (1991). Parce que lui-même l'a classée dans le tiroir obscur d'une « archéologie imaginaire » évoquant ce *quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu* par quoi Victor Hugo définissait les aspirations de son siècle dans la préface de *Ruy Blas*. Sollicitant divers poèmes sumériens, ce que notre humanité peut offrir de plus ancien, le musicien se dresse résolument contre ce qu'il nomme lui-même une conception de *l'histoire comme pure obsolescence*. Mais sans rien céder à la tentation du pastiche. C'est en musicien de son siècle qu'il reconnaît, dans les accents d'amour de ces poèmes, un appel à jamais contemporain ; et c'est en musicien de son siècle qu'il entend en restituer la magie. Au Moyen Orient, il lui a été donné de vérifier la justesse de ses combinaisons instrumentales, de ses échelles modales, de ses associations de timbre (le programme donne plusieurs exemples de cette démarche, le plus révélateur étant peut-être la réanimation *des sonorités qui ont pu exister à Sumer grâce à l'échantillonnage d'un archiluth coloré par un mode slendro javanais*).

De la fascination à la rébellion

Si, pour conclure, j'ai parlé de tentation de l'exotisme chez François-Bernard Mâche, c'est parce qu'il me semble toujours qu'en la matière notre compositeur joue avec le musicologue comme le gibier avec le chasseur, usant de divers artifices pour l'attirer sur le terrain qu'il a choisi afin de mieux le désertier au moment de la rencontre ! À écouter les œuvres diverses de ce musicien, il apparaît très vite que ses choix *exotisants* ne changent finalement rien à sa manière. Un peu comme un Palestrina dont on serait bien en peine de découvrir une vraie différence esthétique entre ses œuvres d'avant et d'après le Concile de Trente. Ou comme un Stravinsky dont les musiques de ballet, peut-être les plus belles du monde, se passent aisément du ballet ! Chez Mâche, si fascination de l'ailleurs il y a, elle répond à la définition de Boulainvilliers dans sa *Réfutation à Spinoza* : élan passionnel empruntant *la vivacité et la sensibilité que nous attribuons à l'évidence*. Face à l'impossible restitution de l'écho ou du reflet d'un objet inconnaissable, il n'est d'exotisme que le mode de reconstitution de cet objet, ensemble de paramètres par quoi opère la fascination. Par ailleurs, au seuil de notre troisième millénaire, que reste-t-il du rêve exotique ? La hideur monotone des centres urbains

piétonniers, l'universalisation linguistique de l'américain d'aéroport, la trame tentaculaire des organismes de voyage, la signalétique souveraine des circuits de restauration, l'indécence des *raids* menés par des aventuriers balisés Argos plus avides encore d'éclat médiatique que de prébendes publicitaires, l'uniformisation des goûts et des valeurs, des hiérarchies morales et sportives, des contraintes hygiéniques et diététiques... constituent autant d'effrayants symptômes d'une standardisation de la planète fondée sur le refus de la différence et l'adhésion aux dogmes de la langue et de la pensée uniques. C'est le magistère de Barbie ! D'un autre côté, un seul coup d'œil jeté sur les bilans musicaux et artistiques dressés au seuil du troisième millénaire peut donner le vertige tant on y découvre de surprenants rapprochements, la prise en compte de formes ayant longtemps peiné à se hisser au rang d'expressions majeures, la validité subjective de nombre de courants contemporains, mais aussi la réalité de mutations imposées à l'idée que notre époque se fait désormais du geste artistique. Ne s'en effraieront finalement que ceux qui doutent des capacités d'insubordination de l'homme et de son aptitude à se rêver un ailleurs, un exotisme de l'âme ne relevant pas de la simple géographie. Celui, précisément, auquel convie la merveilleuse musique de François-Bernard Mâche, contre-reflet d'un temps sclérosé et antidote bienvenu aux maux de *la vulgarité cosmopolite* !

Gérard Denizéau