

Entretien avec François DECARSIN décembre 1991

Les cahiers du Cirem

François DECARSIN - Dans l'ouvrage intitulé *Musique, Mythe, Nature*, l'évidence de la conjonction entre les fonctions des mythes grecs et le champ du musical repose sur une tripartition pouvant, à elle seule, synthétiser toute une position face aux problèmes de l'invention et de l'art aujourd'hui. La musique aide en effet le héros à traverser les épreuves, elle est aussi antidote à la pétrification, et enfin elle véhicule à la fois la vie et la mort. Revendiquée aujourd'hui, cette tripartition peut être perçue comme la quête d'une certaine transcendance que l'art aurait perdue, ou tout au moins d'un nouveau mode de pensée susceptible de faire sortir l'écriture de la crise où elle s'est progressivement enlisée au cours de son histoire.

On pourrait donc partir de cette position critique avant de s'interroger sur l'insertion actuelle de l'art dans son contexte social et arriver au concept de métier qui demeure le maillon essentiel entre ces deux domaines.

Le terme de transcendance conserve ici la résonance que Deleuze a perçue dans la démarche du structuralisme; peut-on reprendre ce terme à propos de votre pensée?

François-Bernard MACHE - Je regrette d'avoir employé ce terme de transcendance, dans la mesure où je suis plutôt spinoziste, et où je cherche davantage une vérité en deçà qu'au delà, cachée en profondeur, plutôt qu'au septième ciel. Le mythe n'est pas de l'ordre du surnaturel mais bien d'une vérité naturelle inscrite dans notre système nerveux, dans la matière, sans qu'il y ait nécessairement dualisme matière-esprit.

Il y a certainement dans le mythe un besoin de croyance, mais surtout l'effort de restauration d'un état normal de la musique, l'anormal ayant été la surestimation du code et de l'écriture. Pour moi, l'épisode formaliste est une espèce de trou noir dans lequel la musique s'est engloutie au XXe siècle et dont elle ressort. L'écriture n'a en effet été prise comme synonyme de la musique qu'au XXe siècle: auparavant, c'était un auxiliaire de l'invention, elle n'a jamais été l'essentiel (à quelques exceptions près). La surestimation de l'écriture est un fait moderne lié à l'idéologie de la facticité, de la libération de l'homme par cette facticité, alors que toute musique antérieure aurait considéré cette supériorité de l'écriture comme inavouable ...

François DECARSIN - Pourquoi avoir précisément cherché dans le musical la légitimation de cette tentative de restauration?

François-B. MACHE

Précisément parce que la musique peut seule être en prise directe avec ces archétypes, alors que le langage impose le filtrage des concepts, en les soumettant aux limitations de la phrase: la polysémie de la musique la libère vis-à-vis de ces archétypes.

François DECARSIN - Pourtant, le fait même de conceptualiser n'équivaut pas forcément à formuler: le mythe par exemple a été formulé bien avant d'être théorisé, et le mythe dans le musical peut rester également très en deçà de toute théorisation,

François-B. MACHE

En effet. L'idée de faire un livre sur ce problème est déjà en soi une contradiction; chercher à traduire des mythes par des mots, c'est déjà être dans un discours au second degré (un discours sur un discours) et non plus dans le mythe lui-même. Mais on reste bien obligé de recourir au verbal pour communiquer cette pensée ..

François DECARSIN

Pourquoi persister alors dans l'investissement du langage par l'obsession d'une vérité ?

François-B. MACHE - Parce que je ne vois pas très bien quel pourrait être le sens d'une activité artistique qui ne serait pas la recherche d'une vérité; ni quelle justification on pourrait donner d'une activité artistique si ce n'était pas un moyen de rechercher la vérité par des voies autres que la rationalité.

François DECARSIN - La rationalité a pourtant été depuis longtemps perçue comme le plus sûr moyen d'extraire l'individu du chaos et lui permettre de construire son devenir qui n'est pas nécessairement lié à une vérité unique.

François-B. MACHE

Je ne prétends pas à une vérité unique; je suis polythéiste, pas monothéiste. Le polythéisme est l'avenir de la religion dans la mesure où toutes les représentations du monde récusent l'idée de formule unique, de simplicité. On en est à travailler sur le chaos, les logiques polyvalentes, etc ... ; le multiple est devenu la dimension moderne par excellence, et chercher la formule relève par conséquent d'un monothéisme révolu.

François DECARSIN - On a pu observer au cours du XXe siècle - en particulier à partir des années 20 - comment la philosophie a pris une part de plus en plus forte dans différents projets musicaux : intégration du quotidien, art engagé, art et religion etc ... Après 1945, le besoin d'investir la musique par une idée non directement musicale a fondé plusieurs attitudes de Xenakis, de Cage ou de Stockhausen. Comment peut-on situer la revendication du mythe par rapport à ces différentes perspectives ?

François-B. MACHE

La différence réside surtout dans le problème de la facticité. Il y a souvent une grande distance entre ce que le compositeur fait et ce qu'il voulait faire; on ramène volontiers Xenakis au scientisme (dont il s'est lui-même réclamé bien sûr) , mais si je suis très proche de lui, c'est dans cette attirance pour certains phénomènes archaïques ou naturels, qui restent bien plus importants pour sa musique que Boltzmann ou Poisson.

François DECARSIN -

Un autre point commun important semble être aussi le refus de se "raconter", ce qui est justement une des propriétés principales du mythe relevées par Levi-Strauss, mais que Wagner puis Stockhausen ont exprimée en appelant à l'anonymat de l'oeuvre d'art.

François-B. MACHE - C'est cette attitude qui caractérise selon moi ce que j'ai appelé la résurgence du sacré; la querelle remonte à des temps indéfinis et il n'y a

en fait que très peu de musiciens "laïques" (en dehors des néosériels) si on entend par laïque un acte purement centré sur la communication, la convention sociale, et: sacré, un déchiffrement de choses englobant l'humanité et comportant toutes les autres appréhensions de l'univers. Il ne s'agit pas là de transcendance mais de vérité cachée, personne n'ayant jamais prétendu avoir mis le monde en formule ...

François DECARSIN - A fortiori l'œuvre d'art; ce que Adorno appelait son "contenu de vérité" défie la philosophie comme la connaissance ...

François-B. MACHE - Mais la génération qui se donnait pour programme de créer, en même temps qu'une œuvre, un langage et un message nouveaux, niait la transcendance, parce que cette fuite en avant, cette idéologie du progrès ne se situaient que dans une perspective du bonheur sur terre, dans la relativité culturelle.

François DECARSIN ~ Elles se basaient sur l'idée historique du bonheur à venir comme terme de l'Histoire et non celle, archaïque, du bonheur perdu au sens qu'évoque M. Eliade : le mythe relève dans ce cas de la répétition perpétuelle de l'acte révolu.

François-B. MACHE

Le terme ne convient pas du tout : le mythe, pour moi, n'est pas le révolu, il est le présent sans évolution, intemporel, et c'est à cette idée qu'était arrivé Malraux en ne retenant comme pertinent que ce qui échappait à toute relativité historique.

On peut séparer l'invariant (qui correspond à la pulsion mythique) de la répétition du geste mythique, toujours variée, qui renvoie à la mythologie. C'est cette distinction entre mythe et mythologie que Levi-Strauss n'a pas radicalement définie en gardant l'idée que la mythologie est consubstantielle au mythe. Pour moi, le mythe peut se traduire tout aussi bien en gestes sans qu'on ait besoin d'en parler pour autant. Je songe à l'histoire de Felix, ce danseur flamenco tellement possédé par son art qu'il "sortait du temps" et qu'il continua un soir à danser dans une église de Londres et finit en prison, puis plus tard à l'asile. Il était saisi par le mythe, sans pouvoir en parler.

François DECARSIN - Comment peut-on alors réconcilier l'idée d'une vérité unique et un outil aussi pluriel que le musical? Qu'on soit polythéiste ou monothéiste ne change rien à la question.

François-B. MACHE

©- En fait, si je pars de la perception d'un modèle pour faire une œuvre musicale, je cherche une vérité propre à ce modèle et propre à l'œuvre, et non à en finir avec toutes celles qui l'ont précédée. C'est une attitude considérant la vérité comme une espèce d'asymptote, le terme de toutes les vérités partielles qu'on peut essayer de dégager.

François DECARSIN - La formalisation de cette attitude - le livre Musique Mythe Nature - s'appuie sur une position fortement critique face aux apologies de la raison : Barthes, pour qui c'est l'Histoire qui choisit le mythe, alors que le livre part de l'inverse, l'Aufklärung, au profit de Schelling: le sérialisme et son asphyxie par auto-saturation ... Si on reconnaît que les archétypes sont "insuffisants à fonder une culture", comment peut-on envisager le rapport entre le mythe, cet "autre de la

raison", selon Habermas, et l'invention musicale?

François-B. MACHE

- C'est très difficile, je ne suis pas philosophe. Je ne suis pas toujours lucide sur ce que je fais et je me méfie d'une lucidité qui pourrait être paralysante. Donc je suis dans une position très inconfortable puisque j'essaie de dire comment je m'y prends pour faire de la musique, mais en même temps, si je deviens le théoricien de cette position, je ferai(s) appel à des facultés psychiques dont je me méfie. Je considère que la prise de conscience, d'une manière générale, est un handicap,- c'est-à-dire que la conscience est un filtre, elle élimine, elle sacrifie beaucoup de choses pour une efficacité qui va dans un sens donné.

François DECARSIN - C'est aussi un outil.

François-B. MACHE

- Justement, et c'est là l'ambiguïté. Notre psychisme est conditionné par les limites des perceptions, et les concepts restent des garde-fous qui deviennent dangereux dès qu'on ne peut plus leur échapper; de sorte que la découverte d'une vérité, pour le philosophe ou le scientifique comme pour l'artiste, c'est une capacité à échapper aux limites des concepts, mais en même temps si on échappe à ces limites on entre dans ce qu'on appelle la folie, qui est inefficace. Donc, pour arriver à concilier la liberté de la pensée et l'efficacité que suppose cette limitation de la pensée dans un sens auquel on est conditionné dès l'enfance, il faut cette position inconfortable : pouvoir être rationnel pour avancer, et pouvoir ne pas tout miser sur la raison pour ne pas se scléroser, ne pas s'enfermer dans ses limites.

François DECARSIN - Plus généralement, on sait que la pratique du modèle tourne le dos à l'intégration des événements dans une réelle causalité, qui reste propre à l'attitude historique. Comment cette pratique peut-elle s'inscrire dans l'évolution du XXe siècle? reste-t-elle ancrée dans la "terre de l'Histoire" (pour reprendre Eliade) en se repliant sur le bonheur du perpétuel recommencement dans l'acte mythique sans accepter le sens de l'Histoire?

François-B. MACHE

Nous sommes dans l'histoire; les sociétés humaines inventent des solutions provisoires qui disparaissent (définitivement ou non) sans que cela ait une grande importance sauf si on mise tout sur l'histoire, ce qui aboutit à ce qu'on ne voit plus en elle qu'une suite de pertes irréparables. Tandis que si, comme je le fais, on voit dans l'histoire une façon toujours nouvelle de prendre des problèmes globalement constants, cette question ne se pose pas.

François DECARSIN _ Pourquoi ne pas voir dans l'histoire plutôt des gains, des acquisitions?

François-B. MACHE

Notre condition historique a renoncé à toute idée de gain depuis que l'idéal de la modernité a échoué ... Ce que j'apporte est une alternative à certaines conclusions du postmodernisme que je refuse également.; il a ressenti l'impasse de l'historicisme mais y a réagi trop souvent en faisant simplement machine arrière. Et l'ironie en musique est toujours superficielle et inefficace.

-
-
-

François DECARSIN _ La surpuissance actuelle du consumérisme met en péril l'imaginaire de l'individu et sa disponibilité envers les écarts, artistiques ou autres; quels moyens peut-on envisager pour réduire le hiatus entre la création et sa transmission, en particulier sur le plan de l'enseignement?

François-B. MACHE - Je ne suis ni sociologue ni spécialiste de la pédagogie. Mais, en tant que musicologue, une des directions d'analyse qui m'intéresse aujourd'hui est la narratologie comme tentative de cerner la répartition de l'énergie imaginative à travers une œuvre. Des moments, comme la tension ou la détente propres à la musique tonale, peuvent d'une certaine manière aussi se retrouver dans des musiques non tonales; on devrait pouvoir redéfinir une espèce de rhétorique générale de la musique, qu'on a un peu oubliée. Dans ce domaine, une certaine communication peut se réaliser sans passer nécessairement par les clichés; si, pour moi, la tradition est sans poids, certains phénomènes généraux ne peuvent pas être ignorés, en particulier sur le plan du récit où la perception et l'organisation de la durée sont soumises à certaines contraintes inéluctables.

Les méthodes d'analyse que j'ai étudiées et pratiquées visent à généraliser tout l'acquis d'un langage commun; le structuralisme fut une façon d'intégrer le langage tonal dans un cadre général tout comme, dans une certaine mesure, les tentatives de P.Schaeffer ou celles de la psychologie cognitive. Mais toutes traduisent un même besoin de ne pas faire table rase et d'intégrer les concepts du passé dans une perspective plus générale.

Quant à l'idée de changer l'homme par l'art, il faut rester très modeste : tout mon travail consiste à assumer de façon créative les invariants qui pourraient être des poids; mais entre l'archétype et le cliché, l'écart est faible, et les musiques industrielles exploitent de façon méthodique les relations entre clichés musicaux et impacts affectifs. Tout l'art, au contraire, cherche à faire prendre conscience des limites et des conditionnements de notre système nerveux et non de les exploiter : la tragédie grecque savait que l'homme est meurtrier, mais elle cherchait à faire de cette pulsion quelque chose d'autre, à la purifier, à "*composer avec*".

François DECARSIN - Cette expression contient toute la question du *métier* dont Adorno disait qu'il était le seul "obstacle à l'effondrement du sens"; si le métier a été porté à un niveau extrême d'élaboration dans la pensée paramétrique des compositeurs post-webernien, comment une musique peut-elle s'organiser aujourd'hui dans une telle perspective?

19

François-B. MACHE - La pensée paramétrique, si elle a fonctionné aussi dans l'Ars Nova, reste surtout une concentration apparentée au rationalisme scientifique, une démarche de chimiste ou de géomètre, qui relève du 5ème principe de Descartes.

Elle fonctionne incontestablement et on peut appliquer n'importe quel paramètre sur n'importe quel autre, il y aura toujours un résultat. Si on s'en tient là, il n'y a aucune chance que le résultat soit musical. La musique ne se fait que malgré les paramètres, non grâce à eux. Cela n'a rien à voir avec ma pratique du modèle fascinant, porteur d'une vérité à la fois latente et incomplète, mais approchée globalement.

Un type essentiel de modèle, loin par exemple du modèle-stimulus, appelle un aller et retour entre observation et synthèse, entre analyse et métier, où tout l'apprentissage resurgit forcément; mais la paralysie créatrice guette alors le compositeur, tout comme le peintre qui se prend à regarder ses mains et non plus son dessin, ou Stravinsky au concert regardant aussi ses mains dans le couvercle du piano sans pouvoir jouer... Si on considère le modèle en le décomposant selon tous ses paramètres, on se paralyse de la même façon.

François DECARSIN - Est-ce que la pratique volontairement globale des modèles laisse émerger quelques idiolectes, ou des traces d'une évolution créatrice orientée permettant en quelque sorte de dater l'œuvre dans une trajectoire? La méfiance envers l'histoire se traduit-elle dans une certaine indifférence de succession des œuvres dans leur échelonnement?

François-B. MACHE

Beaucoup de mes premières œuvres comportent en effet certains tics d'écriture, comme par exemple un *crescendo* aboutissant à une fracture, elle-même suivie d'un autre *fortissimo* évoquant une sorte de spasme silencieux débouchant sur une explosion; de tels gestes n'ont aucune importance particulière et n'existent que par la beauté particulière que je leur trouvais à ce moment. Je n'en ferai ni un système ni un traité de composition.

François DECARSIN - Quand une idée est née, est-elle épuisée dans l'œuvre, l'œuvre suivante traitant alors d'une tout autre idée?

François-B. MACHE

En gros, oui; mais si elle n'est pas épuisée elle se prolonge dans une autre œuvre. Cela m'est arrivé avec des compositions s'échelonnant sur plus de dix ans et partant d'une même analyse de modèles inépuisables comme *Naluan*, *Sopiana*, *l'Octuor*, le quatuor *Eridan*, parce que j'avais l'impression que ce n'était pas fini.

François DECARSIN - Quels étaient ces modèles et les types de relations engendrés ?

François-B. MACHE

Des oiseaux qui avaient pour moi un intérêt rythmique particulier, et qu'il m'était intéressant d'élaborer de façon de plus en plus abstraite, c'est-à-dire d'aller jusqu'au moment où ce qui était extrait du modèle aurait pu l'être de n'importe quoi d'autre mais sans atteindre cette abstraction extrême.

François DECARSIN

Est-ce que les œuvres s'échelonnent alors selon un principe linéaire régi par des rapports de causalité entre elles?

François-B. MACHE

Je serais éventuellement capable de me traiter comme je traiterais un autre compositeur historique, et de distinguer des époques avec le recul. Il y a évidemment chez moi des constantes et des choses abandonnées. Mais ce regard rétrospectif en général ne m'intéresse pas. Pour en revenir au modèle, j'ai eu une pratique comparable à quelques autres compositeurs comme Messiaen en particulier, qui s'est servi des oiseaux avec une précision assez rare, comparable seulement à celle de Ravel ou à celle de Janacek explorant la langue parlée.

J'eus l'idée de mettre en même temps le modèle et son "imitation", en 1969, avec *Rituel d'oubli*, qui marque pour moi une étape très importante. Car à partir du moment où le modèle n'est plus seulement présent sous forme de référence explicite, mais où il est transformé "en direct", un autre rapport s'établit avec lui à l'écoute qui, en quelque sorte, le déréalise : un son complètement anecdotique, non musical, ne peut plus, dans un certain contexte musical, être saisi comme un son brut, et il y a une grande nouveauté pour la sensibilité du XXe siècle - due au cinéma - dans le fait que notre rapport au réel peut être beaucoup plus immédiat qu'auparavant.

François DECARSIN- Pourrait-on s'arrêter sur ce titre de *Rituel d'oubli* qui repose sur la conjonction étrange entre deux mondes divergents : le rituel reste avant tout un déni de l'oubli puisqu'il procède de la pérennisation du geste originel. ..

François-B. MACHE

Cette conjonction crée un trouble de l'imaginaire : son sens premier est qu'il n'y a pas de vie psychique sans les deux à la fois. Toute vie psychique repose sur la mémoire, sinon elle est incohérente, mais d'un autre côté une mémoire qui enregistre tout supprime l'envie de faire un projet; tout l'équilibre repose sur cette répartition et seul le rêve permet chaque nuit de passer en revue les choses qui doivent être conservées et celles qui doivent être effacées, donc d'oublier rituellement. Mais une autre interprétation possible de cette formule peut être qu'il y a toujours une nécessité d'exorciser les souvenirs pénibles ; un rituel est un exorcisme ... D'autres significations peuvent être encore trouvées.

Dans cette œuvre, assez baroque, plusieurs modèles cohabitent : des calaos, un lion, des abeilles, selon plusieurs procédés hétérogènes; une perdrix rouge dont le rythme innerve toutes sortes de matières sonores, puis ce rythme, transcrit, est joué à l'orchestre; une langue du Paraguay, le guayaki, est entendue avant sa transcription sonore directe par correspondance entre les phonèmes et l'orchestre, un véritable cryptage phonétique. A côté de cela, d'autres plages sonores superposent des sources brutes et des instruments (rugissement de lion et flûtes piccolo par exemple), un peu comme certaines "paesines" du XVIIe siècle ajoutent des figures peintes à un marbre brut pour en faire une marine où les veines deviennent des vagues.

François DECARSIN-

Comment des types de structures aussi hétéronomes parviennent-elles à engendrer une forme?

François-B. MACHE

La forme générale est narrative. Toute référence au modèle conduit un jour ou l'autre au cas particulier de l'œuvre à programme. Parmi les modèles, il peut y en

avoir de dramatiques, et un programme n'est pas autre chose qu'un modèle global dramatique. Narratif ne signifie pas réductible à un argument (comme dans le ballet par exemple), Mais l'idée d'une succession d'épisodes, d'une construction par séquences (de type filmique par exemple) demeure présente bien que son sens ne soit pas consciemment perçu (même par moi) : Haydn faisait la même chose ...

François DECARSIN - Mais comment parler d'un récit si aucun sens n'est fixé?

François-B. MACHE - Cela fonctionne quand même, expérimentalement, comme dans le cas du "mot pour un autre" de Tardieu : les mots inventés à la place des substantifs attendus ou sous-entendus, n'altèrent pas le sens global du récit. En musique, d'ailleurs, le sens n'est jamais fixé. Dans la glossolalie, l'illusion du sens fonctionne à plein.

François DECARSIN - Est-on ici en présence d'un méta-langage ou d'un infra-langage?

François-B. MACHE

Certainement un infra-langage: mais le langage est une musique spécialisée : les hommes ont certainement chanté et tapé avant de parler (les primates, par exemple, font de la musique mais ne parlent pas); le langage est une musique spécialisée, élaborée en vue d'une communication, et à l'intérieur de celle-ci le rationnel est encore une zone spécialisée, d'où pour moi sa dimension si restreinte ...

La musique est à la fois un infra-langage - et, comme tel, méprisé par beaucoup, dont les surréalistes - et, en même temps un hyper-langage parce que réellement polysémique.

François DECARSIN

Elle n'est finalement pas un langage au sens strict : pourquoi l'utiliser alors dans la transcription de modèles verbaux?

François-B. MACHE

C'est précisément là que se situe le métier. Si la musique est un déchiffrement du monde, prenons le monde comme il est. Il contient d'abord des animaux (bien que de moins en moins), les bruits des éléments, des guerres ... et le langage, qui est un des bruits les plus intéressants, les plus diversifiés : l'écoute des radios étrangères reste fascinante par la multiplicité de bruits inconnus qu'elle peut transmettre ...

Mais si le langage apparaît comme un modèle privilégié, son appréhension par le musicien n'est pas celle du linguiste et il y a même une profonde incompréhension, le second n'est pas intéressé par ce qui justement attire le premier, excepté, dans une certaine mesure, l'étude de l'intonation qui constitue un domaine commun. Le reste, tout ce qui demeure individuel, qui n'implique pas un système phonologique ou sémantique spécifique, laisse le linguiste indifférent; lorsque dans certaines œuvres j'ai été tenté par la transcription de langues moribondes, pour leur donner une seconde vie, j'ai constaté que chaque langue qui meurt est un système musical au moins potentiel qui disparaît, avec sa cohérence rythmique et phonétique propre.

François DECARSIN - Précisément, cette question de la cohérence est en jeu également: dans les transcriptions de modèles musicaux et en particulier dans le cas

de certaines œuvres (*Kemit*, *Maponos*) où la musique semble abolir la limite entre écrit et non écrit. Comment ce rapport se définit-il de façon plus générale aujourd'hui?

François-B. MACHE - *Maponos* ne repose pas du tout sur un modèle sauf dans certains passages avec l'usage des *vikrtis* védiques. Il y a une dizaine d'années, j'ai commencé à explorer le domaine dangereux des archétypes libérés en faisant le vide en soi, et j'ai pu le faire grâce à l'existence d'outils de transcription automatique de l'improvisation (le séquenceur en particulier). Les compositeurs ont toujours pratiqué l'improvisation, mais leur problème a toujours été de la noter en "faisant le tri". L'auteur peut avoir des choses merveilleuses à l'esprit dans une rêverie mais le rythme en est cassé lorsqu'il se retrouve devant le papier. Le magnétophone a simplifié le problème en le ramenant à de la dictée musicale (d'ailleurs pas toujours aisée ...). A présent les séquenceurs facilitent encore davantage le travail; lorsqu'on a créé en soi un état psychique favorable à l'émergence des idées non contrôlées, on a immédiatement une vue objective de ce qui a surgi et qu'on peut récupérer puis élaborer comme un donné naturel et non créé.

La nature que j'avais surtout considérée dans une perspective phénoménologique, c'est-à-dire comme un dialogue entre l'écoute et les éléments extérieurs, a pu ainsi faire place à un dialogue entre l'écoute et quelque chose qui était moi, mais un moi incontrôlé au départ (je pense à Malraux qui a dit à peu près! "J'ai écrit

La Condition Humaine pour raconter l'histoire d'un type qui ne reconnaît pas sa voix, parce qu'il l'entend enregistrée pour la première fois, donc de l'extérieur").

Maponos a été en partie écrit à partir d'improvisations sur des éléments vocaux et percussifs maîtrisés au clavier puis retravaillés. Quant à *Kemit*, improvisation nubienne pour darbuka, j'ai agi comme pur transcripateur, tout en allant un peu au delà de l'original par certains aspects de la virtuosité. A partir du texte fixé, strictement écrit, des variantes demeurent encore possibles sur le plan de la vitesse, de l'intensité etc .. Par contre, l'hypothèse que des archétypes puissent surgir au cours de l'improvisation me semble très risquée, mais intéressante.

François DECARSIN ~ Où se situe donc le seuil entre l'archétype et le cliché, et que peut-on attendre de l'improvisation?

François-B. MACHE _ Le seuil entre cliché et archétype repose sur des variables mystérieuses, comme le tempo juste, ou le taux de répétitivité à ne pas dépasser par exemple; les grandes réussites archétypiques, comme le *Boléro* de Ravel. sont dues à un équilibre entre confort et originalité. Au contraire, les clichés des musiques industrielles ne laissent aucun écart possible à l'imaginaire par rapport au ressassement mécanique. Avec un clin d'oeil à Bergson, je dirais que la seule utilisation judicieuse de l'archétype, celle qui l'empêche de dégénérer en cliché, c'est du vivant plaqué sur du mécanique. Chez Euripide, le sacrifice est une façon d'affirmer sa liberté en acceptant l'irréparable: de la même façon, l'archétype, qui pourrait être une limite, peut, si on l'élabore, devenir un réel outil de liberté si l'imagination s'affirme avec lui et mm contre lui.

François DECARSIN - Dans la perspective développée ici sur les différents domaines de l'invention, quelles hypothèses peut-on émettre quant aux dix années à venir, aux promesses de libération qu'elles renferment, et aux artifices qui les

guettent?

François-B. MACHE

Le retour actuel du Sacré n'est pas à lui seul une promesse de libération; il n'y a rien de très prometteur dans l'envahissement actuel de formes archaisantes qui font un peu penser à celui vécu dans les années vingt, ni dans le repli du néo-minimalisme ou du néo-tonalisme qui rappellent les ornières où étaient tombés des gens comme Milhaud ... Cela dit, le tonal est irrémédiablement perdu comme fonction mais pas forcément comme couleur ...

François DECARSIN - Mais dans le domaine de la technologie. comment peut-on concevoir une réelle réconciliation entre le progrès - et les préoccupations directement techniques qu'il suscite - et une nouvelle éthique artistique?

François-B. MACHE

Tout est question d'efficacité, tant qu'on ne fait aujourd'hui avec les machines que ce qu'on faisait avec le crayon dans les années cinquante, la conception de la musique reste de type formaliste et sans doute le formalisme produit de la musique, celle-ci peut même être belle, émouvante etc ... si la composition ajoute quelque chose, mais le formalisme en lui-même n'est rien. L'ordinateur peut être un excellent secrétaire, mais il faut lui parler logiquement, c'est le seul langage qu'il comprend. Or la logique est relativement peu de chose dans la vie psychique, et la vraie justification de l'activité artistique est dans sa prise en compte de la totalité de cette vie. Le danger de l'ordinateur, ou plutôt de la "C.A.O." est que le confort technologique étouffe l'interrogation artistique.

François DECARSIN - En définitive, des deux questions fondamentales que *Musique, Mythe, Nature* a posées au geste artistique : "pourquoi", "comment:?" il semble que la première soit en passe d'être oubliée...

François-B. MACHE

Exactement. Le minimalisme, pour sa part, a bien posé la question, mais c'est sa réponse qui déçoit : la tradition, la citation ... On peut le renvoyer dos à dos avec le formalisme. Quant à la démarche de Cage, elle relève d'une pratique individuelle sans réelle incidence, à mon avis, sur la résolution du problème. Celui-ci se focalise en fait sur la vie, tout simplement, et la vie est angoisse avant tout. Au fond, le Sacré n'a pas grand chose à voir avec la religion (qui appartient au domaine de l'institutionnel, du transitoire). Le retour du Sacré trahit incontestablement l'emprise de cette angoisse face à l'incertitude de l'avenir.

François DECARSIN, musicologue, Université de Tours