

France Culture, 13 septembre 1978

Françoise Malettra

En direct avec François-Bernard Mâche, sur le thème que nous allons développer très vite : comment le musicien aujourd'hui perçoit-il l'environnement sonore ? Quels paysages sonores naissent du monde qui l'entoure ? Comment est-ce qu'il l'intègre dans sa musique ? Ce que ces paysages sonores lui disent, nous disent, veulent nous faire comprendre ? Enfin, nous allons essayer de voir un petit peu clair dans tout ça.

François-Bernard Mâche, vous avez 43 ans, vous avez participé, pour résumer beaucoup votre carrière, pour aller très vite, vous avez participé aux grandes aventures musicales de ces 20 dernières années. C'est un petit peu une formule consacrée, mais elle est bien réelle en ce qui vous concerne. Mais vous êtes aussi un homme de culture, vous êtes agrégé de lettres, vous enseignez, c'est dire qu'il y a un double fond de connaissances et d'acquis, qui fait que vous vous alimentez peut-être en qualité de musicien à des sources plus vastes, à des domaines de recherche plus diversifiés que celles des musiciens contemporains d'aujourd'hui.

Le thème que vous avez choisi est important, parce qu'il est une préoccupation des compositeurs, il est une de vos préoccupations, il semble aussi qu'il intéresse beaucoup nos auditeurs, parce que nous vivons dans un monde de bruits et de sons, qu'il s'agisse des villes ou des campagnes, nous verrons d'ailleurs que la perception du bruit n'est pas la même, où le bruit est tantôt rejeté, tantôt réhabilité. Alors, ce qui est intéressant peut-être de voir, c'est comment le compositeur établit le contact avec le monde sonore, c'est peut-être un bon sujet d'approche, et puis d'aller peut-être un petit peu plus loin, de parler des problèmes aussi d'acoustique, qui se posent en liaison avec les lieux où on fait une certaine musique, de voir aussi ce que représentent des siècles d'une certaine tradition d'écriture musicale, et de voir ce qui se passait avant et de ce qui se passe aujourd'hui.

Tout ça fait beaucoup de questions à la fois, mais je vais vous laisser exposer un petit peu, pendant quelques minutes, exactement ce qui va être un peu le terrain de l'interrogation. Et je vous demande simplement deux secondes pour leur rappeler, encore une fois, les mots qu'ils doivent maintenant connaître par cœur. C'est le 524.19.10.

François-Bernard Mâche

Oui, en effet, on sera amené sans doute à évoquer toutes ces questions. Je voudrais, pour commencer, je voudrais faire observer que, bien que ce ne soit pas certain, il me semble qu'il y a une influence dans tous les pays, et dans toutes les traditions musicales, qu'il y a une influence du lieu où l'on fait la musique sur la musique qu'on y fait. Par exemple, une chose me frappe, j'en ai déjà parlé avec des ethnologues, ils ne sont pas généralement du même avis que moi, mais tout de même, je trouve frappant que la musique des pays désertiques, depuis l'Afrique occidentale jusqu'au Rajasthan, par exemple, en Inde, manifeste une certaine parenté dans le timbre qu'on entend.

Par exemple, une émission vocale nasillarde, presque toujours, l'usage de certains hautbois extrêmement criards aussi, la musique des griots, par exemple, au Niger.

Alors, bien sûr, on peut dire que c'est un fait culturel, c'est uniquement l'islam qui amène ça, mais je ne m'en suis pas persuadé. J'ai plutôt l'impression qu'il y a une influence de ce milieu acoustique très particulier qu'est le désert, les choses ne portent pas...

On a l'impression que le son se perd dans un milieu aussi mat, et on est amené à utiliser les harmoniques aigües, donc à avoir des timbres criards pour se faire entendre loin. Et inversement, alors, si on prend un milieu très réverbérant, au contraire, comme la forêt, par exemple, la forêt équatoriale ou les forêts des Alpes, eh bien, on constate qu'il y a la présence dans ces milieux-là, assez souvent, d'une voix qui utilise ce qu'on appelle le yodle, au Tirol, le passage entre la voix de tête et la voix de poitrine très rapide, que la réverbération ambiante unifie, en quelque sorte. Alors, ce n'est qu'une hypothèse. Est-ce qu'il y a réellement une influence du milieu, ou est-ce que c'est un hasard ?

Moi, je ne crois pas que ce soit un hasard. Je crois que, par exemple, entre le corps des Alpes et les grandes trompes tibétaines, eh bien, le point commun n'est absolument pas culturel. Le point commun, c'est la montagne.

Alors, si je fais ces références, c'est pour montrer que, d'abord, c'est une préoccupation qui n'est pas seulement liée à ma façon de faire la musique, mais que je cherche... Vous savez, quand on invente, quand on pratique quelque chose d'assez personnel, on se cherche des références, on se cherche des parrains. Et, bien entendu, je peux m'en trouver dans la musique occidentale, mais je m'en trouve davantage dans d'autres civilisations, quelquefois, où il y a une sensibilité très nette au milieu ambiant, à l'acoustique du milieu, et puis alors au son de ce milieu.

Françoise Malettra

Alors, il y a des attitudes différentes que le compositeur peut adopter à partir de ses... disons pas de ses redécouvertes, mais de ses recherches de sonorités très anciennes et préservées. On peut simplement en faire, pour revenir aux termes du paysage sonore, en faire ce que vous faites, ce que vous avez fait, c'est-à-dire les *phonographies*.

Là, il faudra s'expliquer un petit peu.

F-B.Mâche

Si vous voulez, j'ai lancé ce mot en 1960 dans un article, avant même que je l'aie fait. C'est-à-dire que j'ai conçu la possibilité de faire quelque chose grâce à l'enregistrement, qui soit à la musique au sens habituel, un peu ce que la photographie était à la peinture. C'est-à-dire une création qui soit simplement l'enregistrement du réel, mais un réel, évidemment, choisi et enregistré avec un certain relief.

Alors, bien entendu, ma présence aux côtés de Pierre Schaeffer, au Groupe de recherches musicales à cette époque, expliquait que je puisse m'intéresser à ça. Ensuite, je l'ai occasionnellement réalisé. D'autres aussi, comme par hasard Ferrari, qui était aussi mon compagnon au Groupe de recherches musicales, travaillent un peu dans cet esprit.

Ça, c'était le premier degré, si vous voulez. Les phonographies, c'est un cas extrême, où on peut donc trouver une valeur musicale à des sons enregistrés.

Mais ce que je pratique le plus souvent, c'est la fusion des deux choses. C'est-à-dire une bande de sons enregistrés, à laquelle j'essaie de donner une valeur musicale, par une élaboration écrite, instrumentale.

Françoise Malettra

Mais comment le processus se fait ? Parce qu'entre *phonographier* un paysage sonore, comme vous venez de nous le dire, et utiliser ce paysage sonore pour le juxtaposer à un autre procédé musical, qui rejoint plus leurs problèmes d'écriture savante, dirons-nous, quelle est la différence ? Parce que la première démarche, c'est une démarche qu'on pourrait trouver uniquement d'archéologue ou d'ethnologue.

F-B.Mâche

Ah non, pas du tout. Parce que les paysages sonores, c'est aussi bien ceux de la ville que ceux de la campagne. Je ne pense pas du tout qu'on puisse écarter les modèles de la vie industrielle ou autres. Et à l'occasion, d'ailleurs, je me suis servi aussi de sons industriels. Aujourd'hui, d'ailleurs, le paysage au sens bucolique disparaît à grande allure. Alors, je ne crois pas que ce soit ça l'essentiel. L'essentiel, c'est d'ouvrir les oreilles et d'essayer de les ouvrir aux autres. Bien entendu, lorsqu'un photographe, n'est-ce pas, photographie une scène, à la limite, on peut y être aussi, on photographie une image dramatique dans une corrida, il y avait 5 000 spectateurs qui en ont vu autant.

Que veut dire la photo si on la considère comme une œuvre d'art ? C'est le choix de cet élément du réel qui, au fond, est l'acte artistique. Et en musique, on n'a jamais beaucoup fait la même chose, mais c'est concevable. Et cette idée m'est venue lorsque j'ai constaté que, par exemple, lorsqu'à la radio, on passait certaines musiques de films indépendamment du film, sans qu'on voie les images. J'ai constaté que, très souvent, ces musiques de films, qui n'étaient donc que des bruitages accompagnés en images, prenaient une certaine valeur par elles-mêmes et, par conséquent, suggéraient la possibilité de se passer complètement de l'image, délibérément. On peut donc faire, et on fait, des films sonores pour l'oreille.

Certaines œuvres de Ferrari entrent un peu dans ce cadre. Moi-même, j'ai fait ça dans une œuvre qui s'appelle *Agiba*, par exemple. Mais je ne crois pas que ce soit de l'archéologie, comme vous dites. Ce n'est pas du tout la nostalgie d'un monde où les bruits de la nature expriment une espèce de pureté, etc. C'est une certaine idéologie qu'on n'est pas obligé d'adopter quand on s'intéresse, quand on ouvre ses oreilles.

Françoise Malettra

Oui, alors, à partir de ce mot « oreille », il y aurait peut-être à parler. Si on se souvient, si on a dans la mémoire, comme ça nous vient à l'instant, par exemple, ces trois figures que l'on peut voir sur le portail de Vézelay, où l'on voit des personnages très, très anciens avec des oreilles démesurées qui semblent être là. Cette déformation de l'oreille semble être le symbole de l'oreille comme réceptacle de la parole humaine.

Enfin, c'est un petit peu ce que les premiers chrétiens, en tout cas, l'interprétation qu'ils faisaient de l'oreille et de l'ouïe. Aujourd'hui, il semble qu'il y ait un double phénomène, à la fois de rejet du bruit, on le rejette, on ne voit pas en quoi il peut se transformer, ou alors on opère un retour, une réhabilitation de l'oreille par, peut-être en effet, la reconstitution de ces paysages sonores que l'on va quelquefois chercher très loin. Comment est-ce qu'on peut expliquer tout ça ?

F-B.Mâche

Je crois qu'il y a deux choses différentes dans ce que vous dites. D'une part, il y a le

fait qu'on a observé depuis les bruitistes en 1913 que le monde industriel est créateur de beaucoup plus de bruit, de bruits beaucoup plus intenses que ce qu'on a connu depuis les débuts de l'humanité. C'est donc un phénomène, en effet, d'adaptation à un milieu qui a, sur ce plan-là, beaucoup changé.

Je crois qu'il n'est pas douteux que l'orchestre de Stravinsky, enfin l'orchestre de la fin du 19e, début du 20e siècle, cet orchestre hypertrophié, du *Sacre du Printemps* ou des *Gurre Lieder*, ou d'*Amériques* de Varèse, c'est une première réponse à un monde devenu trop bruyant. C'est un essai, je crois, pour exorciser un bruit trop intense, pour le ramener à quelque chose d'acceptable, en lui donnant une valeur esthétique. Et alors, on peut naturellement voir le même type de réaction dans les abus de décibels que l'on constate dans les musiques électro-acoustiques, ou simplement dans les musiques industrielles dites pop ou autres.

Pourquoi est-ce qu'on passe tout ça très fort ? C'est pour, je crois, détruire une conscience malheureuse en détruisant toute conscience. C'est une façon d'écraser l'oreille.

Comme ça, il n'y a plus ni agréable ni désagréable. On écrase les jugements de valeurs en passant tout ça dans une espèce de laminoir.

Françoise Malettra

Et alors, si l'on rencontre les expériences qui sont faites, là nous prenons un petit peu les choses dans le désordre, mais en fait c'est possible d'y voir un petit peu plus clair, qui sont faites par un Murray Scheffer dont vous pouvez peut-être nous parler, qui est ce projet mondial d'environnement sonore, qui est une sorte d'énorme, qui se veut être un énorme catalogue des bruits à la disposition des compositeurs. Qu'est-ce qui va se passer ?

F-B.Mâche

Je n'en sais rien.

Françoise Malettra

En parlant du niveau de ce projet que vous connaissez.

F-B.Mâche

Je le connais un peu, mais ça me paraît d'abord une manifestation de l'esprit encyclopédique qui est un travers de notre époque. Il faut que là aussi, on passe en revue tout. Mais c'est aussi une opération de sauvegarde, probablement utile, parce que les paysages sonores se détériorent tout autant que les paysages visuels.

Et ils ont certainement quelque chose à nous apporter, tous. Donc si on ne peut les sauvegarder que sous forme d'enregistrement, c'est dommage, mais c'est mieux que rien. Donc je crois que c'est une entreprise très justifiée.

Et finalement très rare. Regardez par exemple tous les cris de la rue qui existaient jadis dans toutes les villes, avec les petits métiers. Ils ont forcément disparu en même temps que ces petits métiers.

Heureusement, le niveau de vie a augmenté. On n'est plus obligé de crier dans la rue pour vendre misérablement quelques objets. Mais ça faisait partie d'un certain paysage sonore auquel les musiciens ont toujours été sensibles.

Depuis le XVIe siècle, il y a eu plusieurs dizaines d'oeuvres inspirées par les cris de la rue. Aujourd'hui, qu'est-ce qu'on a pour savoir ce qu'étaient ces cris de rue ? On a des transcriptions.

Mais ces transcriptions sont tendancieuses. Elles étaient faites déjà par des gens qui

les ramenaient à des normes musicales. Il est certain que si on avait des enregistrements de ce qui était réellement fait, on serait très étonné. On pourrait aujourd'hui les entendre avec une oreille neuve. Il y a quelques enregistrements qui ont été faits avant la guerre, dans les rues de Nice par exemple. Des choses très rares et très intéressantes pour un compositeur comme moi.

Françoise Malettra

Mais est-ce que toutes ces manifestations que l'on cherche à retrouver, aujourd'hui peuvent avoir encore un sens pour vous ? On parle des cris de la rue, vous parlez des métiers. Ça, c'est quelque chose qui nous rattache profondément des manifestations humaines très précises, très proches.

Comment est-ce qu'elles peuvent être prises en compte aujourd'hui ?

F-B.Mâche

Il y a deux choses. Il y a d'une part l'attitude sentimentale. Dans mon quartier, j'habite le Marais, il y a encore des vitriers qui crient les carreaux et même quelques rémouleurs.

Ça survit encore du côté de la rue Rambuteau par là, mais c'est devenu rare. Alors, il y a un attachement sentimental. C'est sympathique parce qu'une voix humaine, c'est plus sympathique qu'un klaxon dans la rue. C'est moins brutal. Mais indépendamment de ça, il y a, si vous voulez, la variété. Les cris de la rue au XVIIIe siècle composaient un paysage sonore beaucoup plus varié que les bruits des moteurs. Parce que d'une marque de voiture à l'autre, il n'y a pas de très grandes différences. Or, aujourd'hui, notre paysage sonore dans les villes, c'est presque uniquement les bruits de voiture.

Françoise Malettra

Prenons un exemple personnel. J'aimerais que vous nous racontiez ce qui s'est passé lorsqu'à un moment donné, vous avez été à la recherche de ces paysages sonores. Ne parlons plus des villes, alors, parlons peut-être de lieux où vous vous êtes ancré pendant un certain temps. L'influence que ça a eu sur vous directement et puis dans la musique, dans votre musique ensuite.

F-B.Mâche

Oui. Chaque compositeur a un certain nombre de goûts personnels. Varèse refusait d'admettre, par exemple, qu'il était influencé par les bruits de New-York. Mais il l'était très fortement. Personnellement, moi, j'aime beaucoup un son qui est réputé désagréable. Enfin, que beaucoup de gens trouvent désagréable, qui est le son des grenouilles.

Parmi mes souvenirs de sensations vraiment intenses, il y a des écoutes en Camargue avec vraiment de la musique spatiale, des polyphonies de chœurs très compliquées entre des grenouilles. Ça, c'est une chose très intéressante. Les bruits de la mer aussi, ou les bruits de l'eau en général, sont d'une très grande variété.

Je travaille en ce moment sur des enregistrements que j'ai faits au fond d'une grotte au bord de la mer que, moi, je trouve pleins de sens. Alors, composer, dans ce cas-là, ça va être essayer de rendre ce sens évident à tout le monde.

Françoise Malettra

Vous parliez des grenouilles. J'ai vu quelque part qu'en Colombie, il se passait ce phénomène très particulier que les grenouilles s'arrêtaient instantanément de

coasser quand les premiers oiseaux commençaient à chanter et reprenaient leurs coassements à l'instant même où le dernier chant des oiseaux était émis.

F-B.Mâche

C'est amusant, mais est-ce que c'est vrai, parce qu'il y a des oiseaux la nuit ?

Françoise Malettra

Je ne sais pas, je vous pose la question.

F-B.Mâche

C'est pour ne pas se faire concurrence, ils sont quelquefois dans le même registre.

Françoise Malettra

Alors, c'était pour me demander si le musicien n'était pas dans une situation très privilégiée, finalement, par rapport à ses écoutes, et s'il ne se sentait pas presque, aujourd'hui, contraint de tenir compte à la fois de tout cet héritage sonore et de tout celui qui est présent et qui est à venir ?

F-B.Mâche

En général, c'est plutôt le contraire, si vous voulez. Le musicien contemporain officiel est encore quelqu'un qui écrit de la musique, donc qui ne se soucie pas beaucoup plus du monde sonore réel qu'on ne s'en souciait il y a 200 ans. Dans certains cas particuliers, il peut y avoir une sensibilité, mais d'une manière générale, si vous voulez, la voie royale de la musique qui poursuit la tradition occidentale, c'est de considérer que la musique commence lorsque le bruit s'arrête.

Donc, s'intéresser au bruit, ou bien c'est une singularité, ou bien ça peut être une espèce de stimulus qui vous donne des idées sonores, mais ça ne va pas plus loin. La musique n'est pas l'image du bruit. Alors que quelques compositeurs dont je fais partie pensent tout à fait autrement, pensent que l'ère de l'écriture, finalement, est en voie de disparition.

En tout cas, l'importance de l'écriture diminue considérablement depuis l'audiovisuel, depuis les magnétophones de 1948, et que faire de la musique aujourd'hui, il est devenu presque illégitime de faire de la musique sans se soucier du monde sonore dans lequel on vit. Maintenant, alors, quel est le devoir du compositeur ? Ça, c'est difficile à définir.

Est-ce que c'est justement de créer un monde qui permet d'oublier la laideur des bruits réels ? Alors ça, c'est l'attitude banale, si vous voulez, parce qu'une majorité des gens refusent, perçoivent l'environnement sonore où ils vivent comme une agression permanente et cherchent à l'oublier, alors on s'enferme dans des salles de concert, dans des studios bien abrités comme celui-ci, et c'est compréhensible parce que le droit au silence est un droit important. Ou bien alors, on essaie d'inverser la valeur négative de ce monde sonore en une valeur positive.

C'est une possibilité, au moins théorique, intéressante, parce qu'un avion à réaction qui démarre devant vous et qui envoie 130 décibels, c'est insupportable, mais le même bruit considérablement atténué, inséré dans un contexte tel qu'il puisse prendre une valeur en quelque sorte détachée de sa cause, ça n'est pas la même chose. Donc, le compositeur peut éventuellement rendre le monde habitable ou essayer de le rendre habitable. A défaut de le transformer.

Françoise Malettra

Ce qui voudrait dire que la musique n'est pas faite pour communiquer, mais pour simplement aider à communiquer. J'aimerais bien qu'on parle un petit peu plus là-dessus.

F-B.Mâche

Je ne pense pas que la communication soit essentielle à la musique. Je pense que c'est une conséquence, je dirais presque un sous-produit. En tout cas, c'est une retombée, comme on dit souvent aujourd'hui, mais ça n'est pas le but même de la musique.

Je pense que le but de la musique, c'est de donner un sens au monde ou de le découvrir, comme on voudra. Mais ce n'est pas forcément une communication entre hommes. D'abord, on peut faire de la musique tout seul, mais à la limite, on l'a toujours pu.

Un berger qui joue de la flûte tout seul ou qui fredonne, avec qui est-ce qu'il communique ? Donc, je pense qu'il peut y avoir une communication. La communication, c'est un des grands plaisirs de la musique, de communiquer en effet, mais ce n'est pas l'essentiel.

L'essentiel, surtout aujourd'hui, je crois, c'est que la musique n'est pas un succédané, mais un successeur de ce qu'était la religion. Je pense que la fonction que remplissaient les religions jadis est reprise, récupérée différemment, bien entendu, par les activités artistiques et tout spécialement par la musique.

Françoise Malettra

On arrive à parler finalement de deux mondes qui sont en train peut-être de se rejoindre en en annulant un autre. On parle d'un monde sans écriture, qui était le monde d'avant la découverte des codes qui ont fait...

F-B.Mâche

Ah non, je me permets de vous arrêter, parce que les musiques sans écriture ont des codes, non écrits, mais extrêmement précis.

Françoise Malettra

Oui, mais je parlais d'un monde non codé, non codifié, dont on ne retrouve les traces que si on veut aller à la recherche, de ce qu'on appelle encore une fois ces paysages sonores.

F-B.Mâche

Je n'y crois pas.

Françoise Malettra

Vous n'y croyez pas ?

F-B.Mâche

Ah non, je ne crois pas du tout à un monde non codifié. Les musiques primitives sont les plus codifiées de toutes, et souvent très complexes, seulement le code ne passe pas par l'écriture, ne passe pas par une conceptualisation. Il est vécu, il ne peut même pas être explicité en mots la plupart du temps, mais il est très fortement vécu et incarné dans des gestes. Donc, il est possible, comme vous dites, qu'on rejoigne ce monde-là à cause de la disparition, enfin du vieillissement de la pratique de l'écriture depuis qu'il y a des magnétophones, mais ce n'est pas parce qu'on rejette

le code, c'est parce qu'on peut retrouver autrement la pratique d'un code.

Françoise Malettra

Ce que je voulais dire, c'est que ces deux mondes qui se rejoignent, c'est peut-être celui justement où il n'y a pas de traces écrites, et celui qui est déjà le nôtre, où la partition par exemple n'existe plus, ou presque non plus, ou n'existera plus. Alors là, on passe à deux mondes où on rejoint bien ce monde des sons et des bruits, leur utilisation et leur incarnation.

F-B.Mâche

Oui, je crois que l'importance du monde réel est très grande. Par exemple, j'analyse le phénomène néo-sériel qui a pris naissance en France dans les années 50 comme une espèce de rejet désespéré d'un fait nouveau, qui est celui de l'enregistrement. Je crois que si Boulez, Stockhausen, Berio, tous les gens importants de cette époque, ont tellement insisté sur l'écriture, enfin, n'ont défini la musique que comme finalement des pratiques d'écriture, c'est parce que, simultanément, le monde des bruits s'imposait de façon indiscrète, de façon inévitable, à l'oreille de tout le monde. Il ne faut pas oublier que la radio et l'enregistrement ne sont devenus vraiment omniprésents et très forts qu'après la dernière guerre.

Je vous rappelle, nous sommes en compagnie de François-Bernard Mâche et que nous essayons de voir un peu comment la musique se dégage du monde sonore qui l'entoure, en prenant bien sûr comme point d'appui François-Bernard Mâche lui-même et sa musique. Et il y a toujours, François-Bernard Mâche, cet éternel débat, lorsqu'on parle des sons, des sons bruts ou des sons manipulés, entre une musique qui serait une musique très sophistiquée et une musique qui serait peut-être une musique directement physique.

Vous aimez rappeler que la musique n'est pas une création de l'esprit mais qu'elle est inscrite dans notre patrimoine biologique. Alors, est-ce qu'on peut essayer de voir un petit peu ce que recouvre tout ça ?

F-B.Mâche

Mais ça, ça rejoint le thème qu'on a effleuré tout à l'heure, à savoir que je ne pense pas que la musique soit d'abord faite pour communiquer, mais qu'elle représente un besoin de l'espèce humaine, ce n'est pas douteux. Elle est tout de même une chose universelle et c'est même un besoin presque exagéré à notre époque. On n'a jamais fait un tel usage de la musique.

Enfin, disons, on n'en a jamais autant entendu qu'à notre époque. La musique était relativement rare jadis. La musique populaire était réservée à certaines fêtes, à certains moments de la journée.

Aujourd'hui, vous allez faire vos courses dans un supermarché, vous êtes inondé d'une espèce de sirop sonore que vous subissez, bon gré, mal gré, il y en a partout. Et c'est peut-être justement une perversion de ce besoin. Enfin, c'est cette espèce de signe de mauvaise santé que représente une consommation exagérée qui s'applique aussi à ce domaine.

Mais je pense que ce qui, au fond, légitime la pratique musicale n'est pas d'une essence différente de ce qui se passe avec les autres espèces animales, les autres espèces vivantes. J'ai par exemple parfois discuté avec un spécialiste des signaux

animaux pour savoir si les chants d'oiseaux, ce n'était vraiment que quelque chose qui était lié à des besoins précis, défendre le territoire, chercher une femelle, chasser les ennemis, etc. Ou bien s'il n'y avait pas un certain résidu, un certain nombre de signaux sonores qu'on ne pouvait pas interpréter.

Et alors, à ce moment-là, moi, ce que je suggère, c'est qu'on les interprète comme musique. C'est-à-dire que l'oiseau, par exemple, doit consacrer une partie de son activité sonore au plaisir qu'il éprouve à le faire. Un plaisir, on pourrait ainsi dire, gratuit.

Et je crois qu'il y a dans le monde animal, un peu partout, des espèces de musique, mais disons une pratique sonore qui n'est pas liée à un effet immédiat. Et réciproquement, je pense que c'est très exceptionnel qu'une musique humaine n'ait pas visé à un but. C'est-à-dire que les musiques traditionnelles remplissent des fonctions.

Françoise Malettra

Faites-nous des exemples.

F-B.Mâche

Il n'y a pratiquement pas d'exception. C'est-à-dire que la berceuse, ça sert à endormir l'enfant, ça ne sert pas à faire rêver la mère. Même d'une façon plus sophistiquée, par exemple les chansons de cocus, dans notre tradition populaire, ça sert à dire, attention, on peut rêver de ça, mais il ne faut pas le faire, parce que ça entraîne un certain nombre de désagréments.

C'est des mises en garde de la communauté qui veut conserver son système moral pour conserver son identité. D'une façon ou d'une autre, la musique servait toujours à quelque chose. Je me souviens d'une ethnologue égyptienne qui avait fait une enquête dans une oasis. Elle avait entendu parler d'une musique très intéressante, qui était une musique pour demander la pluie. Elle s'était dirigée là-bas avec magnétophones, recommandations et tout, et elle n'a jamais pu enregistrer cette musique, parce que les gens ont obstinément dit que cette année il y avait eu assez de pluie. Donc, il n'y avait vraiment aucune raison d'interpréter cette musique.

C'est seulement chez nous, et à l'époque relativement moderne, que la musique a été faite pour le plaisir de l'oreille. Mais partout ailleurs, la musique n'était pas faite pour le plaisir de l'oreille, elle a été faite pour que la communauté qui la pratiquait se reconnaisse elle-même et identifie sa place dans le monde, dans un ordre général. Et c'est frappant, puisque vous avez tout à l'heure rappelé que j'étais professeur de lettres, c'est frappant que chez les Grecs, tous les mythes qui parlent de musique ne parlent tous que de l'effet de la musique, mais jamais de sa nature, et même rarement de son origine, en tout cas de son essence. Ils parlent de l'effet. La musique, c'est ce qui permet de forcer la nature, par exemple.

Françoise Malettra

Il faudrait plutôt parler du pouvoir des sons.

F-B.Mâche

Le pouvoir des sons, c'est ça.

Françoise Malettra

Que de fonctionner.

F-B.Mâche

Oui, mais alors comme ce pouvoir des sons, il est d'ordre magique, donc quand je dis que c'est une constante, c'est une constante comme la magie peut être une constante. Le désir est une chose beaucoup plus forte chez l'homme que même la curiosité. Ce qui est important pour l'homme, c'est de désirer et de faire réaliser ses désirs.

Ce n'est pas tellement de savoir comment les choses sont réellement. L'homme presque toujours se satisfait d'agir sur les choses sans savoir même comment il agit. Donc la musique n'a rien à voir avec la science, qui elle est une curiosité en principe désintéressée. Mais elle a quelque chose à voir avec la magie.

Françoise Malettra

Vous avez prononcé un mot là très important. Qu'est-ce qui fait que la musique aujourd'hui puisse être sentie même comme magique ?

F-B.Mâche

Mais la musique a encore aujourd'hui un effet extraordinairement puissant. C'est bien pour ça qu'elle a cette importance aussi. Aussi bien au niveau populaire qu'au niveau compliqué dans lequel je travaille. Cette toute-puissance explique les rejets violents par exemple de certaines musiques par certaines gens. Aussi bien d'ailleurs de musiques trop simples par des gens qui ne s'en satisfont pas que de musiques trop compliquées par des gens qui les reçoivent comme une agression. Les compositeurs contemporains ont constamment affaire à une hostilité. Aussi bien de la part des conservateurs que des novateurs. Nous sommes très mal reçus.

Françoise Malettra

Comment vivez-vous vous personnellement ?

F-B.Mâche

C'est comme ça depuis longtemps.

Françoise Malettra

Comment ressentez-vous et vivez-vous vous personnellement François-Bernard Mâche cette hostilité ? Elle ne vous gêne pas ?

F-B.Mâche

Si, elle me gêne, bien sûr que si. Mais comme un malentendu permanent. C'est-à-dire que je pense que très souvent les gens reçoivent très bien la musique mais ils ne savent pas qu'ils la reçoivent très bien. Ils ne veulent pas admettre que justement la musique n'est pas faite pour endormir mais qu'elle est faite pour stimuler. Et ils n'aiment pas être stimulés. Les gens détestent se réveiller.

Françoise Malettra]

Et qui doit faire alors ce travail de réveil ?

F-B.Mâche

Il se fait tout seul ou il ne se fait pas. Si la musique n'a pas la capacité d'éveiller justement des zones de conscience particulières, eh bien elle ne les éveille pas. Ou bien elle aurait peut-être eu la possibilité mais la communication ne se fait pas.

Il y a tout de même eu dans le passé un certain nombre de musiciens qui auraient

dû avoir une très grande influence de leur vivant, et qui ne l'ont pas eue.

Françoise Malettra

Et est-ce que vous pensez qu'une musique pour revenir encore une fois à ce monde sans écriture vers lequel nous allons, dans lequel nous sommes déjà inscrits, est-ce que vous pensez que cette musique-là ne sera peut-être pas plus proche de ceux qui sont destinés à la recevoir, de tous, de ceux pour lesquels finalement vous écrivez, même si on prétend qu'on n'écrit pas pour un public particulier ou qu'on écrit pour prétendre écrire uniquement pour soi. Est-ce que vous pensez pas que cette musique-là qui ne passera donc pratiquement plus par des références culturelles très précises et très codées encore une fois ne sera peut-être pas le signe du rapprochement peut-être et peut-être de la diminution de ce décalage ?

F-B.Mâche

Je ne sais pas, je ne suis pas vraiment prophète.

Françoise Malettra

Non, là nous faisons un petit peu de perspective pour les quelques minutes qu'on a.

F-B.Mâche

Mais ce que je voudrais encore une fois souligner est que s'il y a de moins en moins de partitions et si la réalisation de la musique passe de plus en plus par soit des phénomènes directs comme l'improvisation, etc., soit la bande magnétique, ça n'est pas une raison pour dire qu'il n'y a plus de codes. Il peut y avoir des codes, disons, très rudimentaires. À ce moment-là, c'est une régression.

Si la partition prend moins d'importance aujourd'hui, ce n'est pas à la suite d'une décision de certains compositeurs ou d'une évolution esthétique. C'est parce que, pour parler crûment, un éditeur de musique sur papier ne peut plus faire d'argent aujourd'hui, alors qu'un éditeur de disques peut le faire. Donc c'est un phénomène social, économique, qui dépasse énormément les options esthétiques des compositeurs.

Nous, nous constatons ça et nous essayons de nous en accommoder. Mais je ne pense pas que ce soit la même chose que la disparition des codes. La disparition de codes, ça voudrait dire une musique qui serait plus...

Qu'est-ce que vous entendez par là ?

Françoise Malettra

Écoutez, prenez un exemple. On a la très nette sensation aujourd'hui qu'autant de compositeurs, autant d'écoles, qu'il n'y a peut-être plus les grandes directions, les grandes orbites dans lesquelles s'inscrivaient les compositeurs, et particulièrement ceux de la jeune génération, mais qu'il y a un monde particulier créé presque à l'usage unique de chaque compositeur.

F-B.Mâche

Ça, c'est peut-être une conséquence de l'écriture, justement, et non pas de l'absence d'écriture. C'est parce que, justement, on a tellement donné l'importance au code personnel de l'écrivain de musique qu'on en est arrivé à dire il ne faut plus écrire des messages selon un code compris de tout le monde, mais il faut créer des codes, même s'il n'y a personne pour les déchiffrer. Alors ça, c'est une situation absurde, mais qui, à mon avis, dérive d'une trop grande importance donnée aux

combinaisons écrites.

Mais une pratique, par exemple, de musique sur ordinateur, qui court-circuite l'existence de la partition écrite, puisqu'on peut passer directement soit d'un programme chiffré, soit d'un terminal graphique à des sons par l'intermédiaire de chiffres, ça n'est pas du tout pour autant qu'il n'y aura pas de code. Il peut en effet y avoir une espèce de gratuité telle que personne ne percevra les éléments sur lesquels est construite la musique, mais ce n'est pas forcément le cas. Je veux dire qu'il faut dissocier le fait qu'une musique soit structurée ou non, de l'instrument de cette structuration.

Elle peut être écrite et tout à fait banale, ou elle peut être aussi écrite et gratuite, fermée sur elle-même, ne communiquant rien, ne signifiant rien. Je crois que ce sont deux choses indépendantes. Ce qu'il y a, c'est que le contact avec la réalité sonore, tout de même, risque d'éliminer un certain nombre de maniérismes abusifs.

L'écriture favorise la tentation justement de travailler à vide, sans se soucier finalement de la façon dont ça sonnera par exemple. Donc en ce sens, je crois que vous avez raison, l'abus de l'écriture enfermait les compositeurs sur un monde finalement silencieux. On avait des musiques faites pour l'œil, plus que pour l'oreille. Alors ça risque de disparaître, et on risque de revenir à quelque chose, à reprendre pied dans le réel, c'est-à-dire dans le son.

Françoise Malettra

Et en reprenant pied dans le réel et dans le son, on peut imaginer aussi, non pas une réhabilitation, mais peut-être un regard nouveau jeté sur la lutherie, sur les instruments qui pour autant ne sont pas condamnés à disparaître. Au contraire, ils font partie de tout un héritage que le compositeur ne peut plus aujourd'hui même négliger totalement.

F-B.Mâche

Bien sûr, et dans la mesure où ces instruments subsistent, les partitions subsisteront aussi, et même se répandront puisqu'il y a des cultures qui n'étaient pas écrites et qui commencent à l'être. Par exemple, les musiciens javanais commencent à apprendre la musique de leur civilisation, dans les écoles, grâce à des systèmes d'écriture, soit le nôtre, soit un système particulier. Donc l'étape de l'écriture est presque un passage obligé dans toute culture.

Mais le fait qu'aujourd'hui on entrevoie un au-delà de l'écriture est intéressant parce que ça permettra probablement d'éviter ce maniérisme. Ce maniérisme qui existait à d'autres époques. Au 15^e siècle, au début du 16^e siècle, quand on faisait des partitions à 48 voix réelles, 48 parties réelles par exemple, c'est évident que le compositeur n'entendait pas.

S'il entendait, le résultat c'était toujours une espèce de grand brouhaha d'accords parfaits. Ce n'étaient donc pas véritablement des voix, mais ça flattait abstraitement son imagination d'avoir réussi, en étant fidèle au règlement, d'avoir réussi à combiner autant de voix en les superposant. La réalité sonore n'était pas du tout aussi intéressante que cette idée.

Alors ce genre de jeu de l'imaginaire, gratuit et finalement très stérile, a caractérisé l'histoire de la musique entre 1950 et aujourd'hui. Mais d'une façon qui est vouée à un dépérissement rapide, parce que la pratique musicale réelle finalement se passe ailleurs, met en jeu d'autres valeurs. On ne peut pas éternellement combiner des signes sur du papier sans se soucier de savoir comment ça va réellement agir sur la conscience et sur l'inconscient des gens.

Françoise Malettra

Une dernière question très personnelle celle-ci, quel est le paysage ou quels sont les paysages sonores qui vous obsèdent actuellement ?

F-B.Mâche

Obséder est un grand mot, mais enfin j'ai une prédilection comme je vous le disais pour les bruits de la mer et puis pour les bruits compliqués des forêts tropicales aussi, les insectes dans les forêts tropicales la nuit c'est très intéressant.

Françoise Malettra]

La Grèce ?

F-B.Mâche

C'est pas très tropical la Grèce. La mer est particulièrement intéressante en Grèce puisque c'est là que j'ai l'occasion de faire mes repérages, comme disent les cinéastes, et d'aller avec mon magnétophone. Mais enfin la mer est presque la même partout, disons qu'il peut y avoir des sons intéressants un peu partout.

Tandis que les paysages tropicaux, c'est lié à un certain milieu écologique qui est bien particulier et ça j'ai pas malheureusement la possibilité d'y aller à chaque week-end.