



La virtuosité du montage chez François-Bernard Mâche

Makis Solomos

► To cite this version:

Makis Solomos. La virtuosité du montage chez François-Bernard Mâche. *Analyse Musicale*, 2005, 52, p. 76-85. hal-00770140

HAL Id: hal-00770140

<https://hal.science/hal-00770140>

Submitted on 4 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Makis Solomos ()*

La virtuosité du montage chez François-Bernard Mâche¹

Analyse musicale n°52, 2005, p. 76-85

Abstract. François-Bernard Mâche semble avoir été marqué par son travail au sein de la musique concrète historique : le montage fait partie intégrante de sa musique. Une de ses spécificités les plus fortes consiste en son ouverture à des musiques extra-européennes très variées, comme à divers types de sons naturels. Dans la mesure où ses œuvres musicales y renvoient comme à de purs sons réifiés (c'est-à-dire sans tenir compte de leur origine), on pourrait penser que le montage de Mâche ne différerait pas du type de collage que l'on rencontre dans certaines productions actuelles de la *world music*. Cependant, et c'est ici que nous parlons de *virtuosité*, le montage mâchien tient également d'une démarche idéaliste, qui ne renonce pas à l'idée d'œuvre.

FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE / MONTAGE / VIRTUOSITÉ / POSITIVISME /
GLOBALISATION

I. PLURALITÉ ET MONTAGE

La musique de François-Bernard Mâche (qui se nourrit souvent de ses recherches musicologiques) peut être caractérisée de « plurielle » : on y entend des sons venus d'horizons différents, tant au niveau de leur source que de leurs horizons géographiques ou culturels. Il faut cependant relever le fait que, chez lui, cette pluralité est hiérarchisée : elle ne s'assemble pas par simple collage. On comprend alors pourquoi Mâche fut l'un des premiers compositeurs et musicologues français à avoir critiqué la domination de la modernité tout en récusant la notion de postmodernité : pluralité oui, collage non, nous dit-il. Cependant, à l'inverse d'autres compositeurs « post-progressistes » – pour reprendre son expression² – qui ont également accompli une pluralité hiérarchisée, il n'a pas choisi la voie de la « complexité », que l'on pourrait définir musicalement, en citant Horacio Vaggione, comme l'élaboration de « *formes très feuilletées, produites par des opérations qui s'étalent dans des objets complexes qui constituent en même temps leur contexte et leur émergence* »³.

Chez lui, il y a *montage*, c'est-à-dire assemblage « linéaire » des différents éléments de la pluralité, une expression que nous employons ici en référence au « non linéaire » de la complexité. Aussi, la question que l'on peut se poser est la suivante : comment qualifier ce type de montage offrant une pluralité hiérarchisée ? Pour ce faire, nous convoquerons la notion de *virtuosité*. Nous verrons que le montage chez Mâche est en fait double : au montage des éléments pluriels se superpose un élément d'une nature fort différente qui, en un véritable tour de force, lui assigne une tout autre dimension.

II. LA PLURALITÉ DES FAITS SONORES

Examinons tout d'abord la nature de la pluralité que convoque François-Bernard Mâche. On pourrait partir de sa critique du formalisme quelque peu technocratique qui a dominé une

(petite) partie de la modernité musicale. Dans *Musique, mythe, nature* – mais également dans de nombreux autres écrits –, Mâche insiste sur le fait que le problème de la musique n'est pas le « comment », mais le « pourquoi » :

« La seule crise musicale profonde de notre époque concerne le pourquoi, et non le comment, de la musique. L'ère laïque du pseudo-langage musical soi-disant autonome me paraît révolue. La musique n'est plus "le seul système signifiant privé de référent", comme on l'a dit abusivement. Cette pureté a toujours été illusoire, et désormais les sons réels l'ont submergée de matériaux nouveaux : il y a mieux à faire que de se soucier en priorité d'en créer d'autres. Ni l'invention de formes ni l'invention de sons n'apparaissent plus comme des finalités suffisantes au travail du compositeur. La crise de la musique contemporaine, et son relatif échec social, impliquent une solution autre que politique ou technicienne. L'hypothèse dont je pars est que ces difficultés sont surtout dues à l'illusion prométhéenne que le compositeur, comme les technocrates, pouvait créer une seconde nature, libérée des servitudes de la première par un arbitraire souverain, et que la musique, au lieu d'être une énergie ou une matière première, était un jeu de signes socialement échangeables, comme un papier-monnaie »⁴.

Les termes de la critique sont clairs. D'une part, il s'agit d'en finir avec l'illusion de la musique « autonome », « pure ». D'autre part, la tâche compositionnelle ne consiste plus, nous dit-il, à créer « une seconde nature », à inventer *ex nihilo* des sons ou des formes, c'est-à-dire à vouloir penser la musique comme langage, comme un édifice autorégulé et fermé. En d'autres termes, la critique porte sur la caractère *immanent* du formalisme et de ses outils. L'extrait cité pourrait laisser croire que Mâche, pour sortir du formalisme, prônera une « transcendance », par exemple de nature spirituelle : il évoque « l'ère laïque du pseudo-langage » ainsi qu'« une solution autre que politique ou technicienne ». Mais l'élément de réponse le plus important est donné, nous semble-t-il, dans la phrase suivante : « désormais les sons réels [ont submergé la musique] de matériaux nouveaux : il y a mieux à faire que de se soucier en priorité d'en créer d'autres ». Sons réels : la sortie de l'immanence s'opérera par ce que Mâche lui-même nomme « réalisme (sonore) ».

Cette position est développée dans un article de 1960, « Le réalisme en musique », que l'on peut considérer comme fondateur⁵. Prenant appui sur son expérience de la musique concrète⁶, Mâche y évoque « une révolution spirituelle beaucoup plus importante que les révolutions techniques qui ont ébranlé depuis plus de cinquante ans nos domaines musicaux »⁷, une révolution qui nous fait sortir de « l'idéalisme utopique de la "musique pure" »⁸ en nous faisant prendre conscience de « l'inépuisable richesse du réel sonore, lequel décidément contient plus de choses que ne rêvaient notre philosophie et nos conservatoires »⁹. À la suite de Schaeffer, mais en substituant l'adjectif « réaliste » à celui de « concret », il explique que cette nouvelle pratique musicale est venue « nous rappeler l'importance de la matière sonore, et par là [a] rendu fructueuse une attitude accordant la préséance aux données réelles sur toute idée a priori »¹⁰. Il ajoute qu'il a toujours existé des « grands réalistes » en musique (« *Janequin, Monteverdi et Gesualdo, Scarlatti, Couperin, Beethoven, Berlioz, Wagner et Debussy, Varèse* »¹¹), la nouveauté étant que le réel, désormais, est purement sonore¹². En somme, « le réel auquel a affaire le musicien en tant que tel n'est pas l'imbrication de la conscience et des choses, mais bien l'ensemble des phénomènes audibles : non pas des idées, mais des sons »¹³. Par ailleurs, toujours à la suite de Schaeffer, cette fois de sa notion d'« objet sonore », Mâche insiste sur le fait que le réel sonore dont il est question « n'a rien en commun avec la réalité des corps sonores »¹⁴ : ce qui compte, c'est ce que l'on entend et non sa cause.

Dans le même article, Mâche emploie l'adjectif « baroque » pour qualifier la nouvelle conception de la musique dont il se fait le défenseur. Il lui donne un sens particulier : « un art qui se veut recherche ou reflet de l'ordre (ou du désordre) universel, opposé au classicisme qui est la

recherche d'un ordre purement humain »¹⁵. Mais on pourrait très bien le récupérer dans son sens premier : « *qui est d'une irrégularité bizarre, inattendue* »¹⁶, en pensant notamment à certaines œuvres de Schaeffer et d'Henry des années 1950, un qualificatif qui surgit immédiatement à leur audition du fait que, en elles, frappe surtout le procédé du montage, clairement audible, presque mis à nu.

En un sens, à un niveau strictement musical, la théorisation de la pratique de la musique concrète que propose Mâche sous l'expression « réalisme (sonore) » est une théorisation de cette pratique du montage. En effet, on pourrait résumer son raisonnement de la manière suivante : 1) désormais, le matériau de la musique n'est ni hérité ni à inventer : il est à puiser autour de nous ; 2) ce matériau doit être pris pour ce qu'il est, un « matériau », une trace sonore réifiée : *exit* toute cause, toute idée qui a pu présider à son apparition.

Ainsi, dès 1960, Mâche est déjà dans la position de tout musicien d'aujourd'hui, qui peut stocker sur son ordinateur des « musiques », des sons de toutes sortes et qui, si l'envie l'en prend, peut les recycler à sa guise selon un montage plus ou moins élaboré. Dans ce genre de pratique musicale, le réalisme dont parlait Mâche s'est bien entendu considérablement dégradé, mais les deux caractéristiques évoquées précédemment subsistent : d'une part, l'acte de l'invention tend à passer dans la technique du montage ; d'autre part, le son est réifié. Si l'on met en relation ces deux caractéristiques avec la curiosité de l'érudit qu'est François-Bernard Mâche, on comprendra pourquoi le « réalisme » l'a conduit très tôt aux hybridations culturelles, à des pratiques musicales globalisées avant la lettre. Écoutons l'avant-propos de son remarquable livre *Musique au singulier*, qui revient également à l'expérience fondatrice de la première musique concrète :

*« Je suis un des premiers compositeurs, en effet, à avoir délibérément pratiqué des hybridations culturelles [...] Au concert du 1^{er} juin 1959, où était créé mon Prélude à la salle Gaveau, P. Schaeffer, en pleine période de "modernité" militante, proposait un Simultané camerounais où il remixait diverses musiques africaines. Le 30 juin il récidivait avec un collage de musique des Philippines et des hauts plateaux indochinois. En quelque sorte, il inaugurait ainsi avec trente ans d'avance le travail des disc-jockeys et la mise en rayon de toutes les musiques dans l'immense supermarché anonyme et mondial. Sans appuyer dans un premier temps ce qui m'apparaissait comme un pillage de type colonial, j'ai très vite multiplié mes contacts avec d'autres cultures musicales dont j'éprouvais la fascination. [...] J'ai moi-même intégré à mes propres œuvres des références ouvertement étrangères à l'Europe sans pour autant me contenter de pastiches ou de citations, mais sans revendiquer alors aucune justification théorique »*¹⁷.

Il convient de souligner que Mâche est parfaitement conscient des ambiguïtés de cette démarche. Dans le passage cité, il rappelle que la démarche des œuvres citées de Schaeffer est liée, d'une certaine manière, à un « pillage de type colonial ». Plus loin, il ajoute : « *Depuis lors, la démarche isolée que j'avais entreprise, avec une hybridation généralisée des sources et des formes sonores, est entrée peu à peu dans un contexte où son étrangeté apparaît bien moindre. Le succès commercial des formes d'hybridation les plus naïves s'est amorcé dans les années 1980, et leur principe même cesse peu à peu d'apparaître scandaleux. Mais un danger nouveau lié à ce succès est apparu : l'uniformisation très avancée des goûts et des esthétiques prend la forme d'une hybridation généralisée, qui efface rapidement toutes les différences culturelles qui pouvaient encore subsister* »¹⁸.

III. L'UNICITÉ DE L'IDÉE DE NATURE

Nous venons de river la démarche mâchienne à son expérience de la première musique concrète sans doute d'une manière exagérée ; mais notre souci était de mettre à nu la nature de la pluralité convoquée. On dira, pour aller vite, qu'elle est de nature « positive » : elle consiste en la

pluralité des *faits* sonores qui nous entourent, des faits seuls, déconnectés des idées ou des hommes qui les produisent ; une pluralité que, par conséquent, on ne peut gérer que selon le principe du montage. Cependant, les œuvres musicales de François-Bernard Mâche ne sont pas « baroques » comme l'étaient certains des collages évoqués de Schaeffer ; et, bien entendu, elles ne ressemblent que de très loin aux collages uniformisants que l'on rencontre dans certaines productions de la *world music*. Car, comme il a été dit, chez Mâche, les éléments de la pluralité, tout en étant assemblés d'une manière linéaire (sinon, on ne parlerait pas de montage), sont hiérarchisés.

C'est ici que nous parlerons de virtuosité du montage : au montage des faits sonores qui vient d'être évoqué sera « monté » (superposé, juxtaposé, surajouté) un élément de nature tout à fait différente, voire antinomique. En effet, le positivisme mâchien se double d'un *idéisme* très développé. Autant on peut esquisser la genèse du positivisme en question (la première musique concrète, mais aussi la culture d'« érudition »), autant il est plus délicat d'établir l'origine de l'idéalisme mâchien. On citera cependant Olivier Messiaen, dont Mâche fut l'élève, car cet idéalisme s'exprime souvent sous la question de la « nature ».

Dans sa critique du formalisme, dont il a été question précédemment, nous avons vu que Mâche insiste sur le « pourquoi » : « *Si la génération précédente se passionnait pour savoir comment faire de la musique, celle d'aujourd'hui se demande d'abord et surtout pourquoi et pour qui* »¹⁹, écrit-il en 1972. L'insistance sur le comment a entraîné une (petite) partie de la musique du modernisme à surestimer le poids des « avancées » techniques, c'est-à-dire à sombrer dans l'historicisme, dans la quête effrénée de la nouveauté, sans se soucier de la fonction de l'art. Pour Mâche, il s'agit donc « *de réfléchir non plus seulement aux moyens et aux tendances de la musique mais au sens même de sa pratique dans une société donnée* »²⁰. Quel pourrait être ce sens ? Coupant l'herbe sous le pied à la critique réactionnaire à venir du post-modernisme pré-moderne, Mâche ne propose pas un retour pur et simple aux fonctions antérieures de l'art. Notamment, il souhaite conserver du modernisme son antihumanisme (antisubjectivisme) sain car la musique n'est pas langage, ou, du moins, elle n'est pas expression « *d'une simple personnalité humaine. Une musique qui ne me parle que de son auteur ou de moi-même m'ennuie* », écrit-il dans l'article « Musique et langage » de 1966²¹. « *Loin d'être essentielle à la musique* », sa part de signification « *lui est probablement contingente* » ; « *il suffit qu'elle ait un sens mais comme les eaux d'un fleuve plutôt que comme un syllogisme* », ajoute-t-il²². « *Certaines musiques commencent à parler une langue qui n'est plus seulement humaine. Avec Varèse, avec certains "excès" des récentes œuvres de Messiaen, et avec les créations les moins systématiques de Xenakis, telles Diamorphoses et Bohor, apparaît au contraire une voie nouvelle* »²³, conclut-il dans le même article historique, citant au passage les trois compositeurs du XX^e siècle qui l'ont sans doute le plus marqué.

Cette voie, que Mâche ne cessera d'explorer dans sa musique comme dans ses écrits, est précisée dans un autre article fondateur, « Le son et la musique » (1963), où il nous livre les clefs d'un des mouvements d'une œuvre importante, *La Peau du silence*. Elle passe par un retour à la « nature sonore » : « *la musique existe dans la nature, et nous autres musiciens, nous ne sommes guère que des intermédiaires [...]* Toute musique, proche ou loin de ses sources, existe d'abord dans le monde. Notre don est de la donner à entendre »²⁴. Cependant – à la différence d'un Cage – , Mâche ne propose pas simplement de « laisser être » la nature. Le compositeur n'est certes qu'un « intermédiaire » (entre la « nature sonore » et les auditeurs), mais il a son rôle à jouer : il doit opérer une abstraction par rapport à la nature²⁵. De cette opération naît la notion de « modèle

sonore », qui restera au centre de sa musique comme de sa pensée et qui sera développée dans *Musique, mythe nature*. Avec cette notion, Mâche fonde une attitude naturaliste qui n'est pourtant ni figurative ni imitative : « *la véritable imitation de la nature est essentiellement celle des schémas opératoires, beaucoup plus que celle, superficielle, des résultats sensibles. Imiter la réalité sonore, c'est percer quelques secrets de sa vie et des processus qui lui sont propres : naissance, croissance, extinction, association, dissociation, etc. Bref, il s'agit de faire comme la nature, mais non pas de refaire ce qu'elle fait* »²⁶, note-t-il, toujours dans l'article de 1963.

L'intrusion des sons des éléments comme des sons animaux dans l'œuvre de Mâche s'entend comme une tentative d'abolir les frontières entre le culturel et le naturel, au profit d'une quête d'universalité. Mâche cherche à mettre en évidence, « *dans les musiques adultes, des figures sonores et des procédés de traitements universels, répandus dans toutes les cultures, et [...] au-delà même de l'espèce humaine* »²⁷. Il critique l'historicisme de la musique du XX^e siècle non pas en décrétant la « fin de l'histoire », mais en suggérant que la musique contemporaine n'est plus musique lorsqu'elle se définit elle-même comme excroissance historique. On comprend mieux alors pourquoi la question n'est pas de prendre modèle sur la nature, ni de l'imiter ou de la représenter. Le point essentiel consiste à déterminer des « formes » suffisamment générales, qui soient communes à l'homme (à tous les hommes) et à la nature. Ces « formes » sont les fameux « archétypes musicaux », une notion complexe que Mâche développe abondamment dans *Musique, mythe, nature* et dans *Musique au singulier*, et qu'il serait déplacé de résumer en quelques mots – nous ne pouvons que renvoyer aux deux ouvrages en questions²⁸.

La nature de la triple invocation – de la nature, de l'universalisme, des archétypes musicaux – que nous venons de résumer est clairement de type idéaliste et peut-être même utopique. Même si le travail conséquent du musicologue Mâche a accumulé des faits allant dans ce sens²⁹, elle repose sur des idées, dont on peut débattre, dont on débat – pensons par exemple à la question de la « musicologie comparée » que Mâche souhaite remettre au goût du jour³⁰, une idée qui est loin de faire l'unanimité auprès des ethnomusicologues et des musicologues. Elle serait de nature utopique lorsqu'elle offre une raison de ne pas désespérer du pillage sonore généralisé que réalise la globalisation actuelle : après la critique précédemment évoquée de l'uniformisation qui nous menace, Mâche, continue, dans l'avant-propos de *Musique au singulier* :

« *Ce ne sont pas des décisions commerciales, ni l'uniformisation des modes de vie des jeunes générations, qui suffisent à expliquer ce qui se passe. S'il n'y avait pas chez l'homme musicien une réceptivité particulière le destinant à accepter les normes mondiales des industries, et le poussant à s'approprier des traits musicaux de toutes provenances, aucune campagne de publicité n'aurait pu suffire à imposer presque partout, par exemple, l'usage des mêmes prothèses électroacoustiques, des mêmes clichés rythmiques. Il doit y avoir pour cela des prédispositions humaines. [...] S'il est vrai que les conditions matérielles nouvelles apportées par la révolution industrielle favorisent une uniformisation fulgurante des musiques, il y a sans doute toujours eu, au-delà des relatifs isolements culturels [...] quelque chose de commun à l'ensemble de l'humanité. Et c'est ce qui fait qu'on peut aussi, si l'occasion en est donnée, accepter d'entendre et d'adopter la musique des autres* »³¹.

Cet idéalisme contrebalance fortement le positivisme du fait sonore. Alors que le second, comme il a été dit, ne se soucie que du résultat, le premier est fortement perméable aux causes, aux processus, aux cheminements sous-jacents aux résultats ; écoutons à nouveaux « Le son et la musique » : « *la véritable imitation de la nature est essentiellement celle des schémas opératoires, beaucoup plus que celle, superficielle, des résultats sensibles* ». Est ainsi réintroduite la dimension de l'invention, de l'écriture, qui tempère sensiblement le montage en le hiérarchisant, en l'innervant.

IV. LE MONTAGE À L'ŒUVRE

Mais de quelles causes, de quels processus, de quels cheminements sous-jacents aux résultats est-il question ? Ils ne sont pas relatifs aux sons que Mâche prélève dans d'autres cultures musicales ou dans la nature, pour les assembler par montage, puisque, comme il a été dit, l'émerveillement face à la pluralité sonore qui nous environne est de nature positive et tend à transformer cette pluralité en faits. Il faut donc envisager l'aboutissement ultime, lorsqu'il est question du compositeur Mâche, de l'idéalisme : ces causes, processus et cheminements sont relatifs au Compositeur. En d'autres termes, la virtuosité du montage tient au fait que le procédé du montage tend à être masqué : les faits s'assemblent en Œuvre, et tout se passe comme si, désormais, ils émanaient du Sujet créateur. On assiste donc, en quelque sorte, à un retournement : la pluralité est soumise à l'Un – sans pour autant être éliminée.

Analysons brièvement le premier mouvement d'un des chefs-d'œuvre de Mâche, *L'estuaire du temps* (1993), qui est une sorte de « concerto » pour échantillonneur et grand orchestre symphonique³². La pièce entière propose en quelque sorte, et selon les dires du compositeur, une réflexion sur le temps, chacun de ses mouvements correspondant à un type de temps : temps linéaire pour le premier, temps de l'immersion dans l'instant pour le second et temps cyclique pour le dernier³³. L'échantillonneur, commandé par un clavier joué en temps réel, est bien entendu le médium par lequel entrent le réel sonore, les faits sonores. Durant le premier mouvement, il déclenche successivement trois programmes, que la partition nomme « éléments », « paroles » et « multitimbre »³⁴. L'exemple 1 donne, pour ces programmes, les correspondances entre les touches du clavier et les sons tels que les nomme Mâche. Les indications manuscrites, qui sont de l'auteur de cet article, ajoutent quelques précisions³⁵.

EXEMPLE 1. Programmes 1, 2 et 3 de l'échantillonneur de *L'estuaire du temps* (préface de la partition, éditions Durand).

Du fait qu'il met en œuvre le temps « linéaire », ce premier mouvement de *L'estuaire du temps* fait succéder les trois univers sonores correspondant au réel sonore : le montage est donc considérablement tempéré du fait qu'il est plié à un ordonnancement, une logique pourrions-nous dire. Celle-ci consiste à passer d'un univers principalement composé de sons d'éléments naturels (la mer, le vent) à un univers entièrement dédié au langage humain (qui peut consister soit en mots inventés soit en mots issus de plusieurs langues existantes) et, enfin, à un univers composite, mais dominé par des sons d'animaux. Comme les commentateurs l'ont souvent souligné, ces trois modèles sonores constituent les trois types de modèles employés par Mâche.

Modèles *sonores* : ici réside le second moyen avec lequel ce premier mouvement masquera définitivement le procédé du montage pour donner naissance à une pâte sonore homogène. Les sons réels que l'on entend dans l'œuvre, totalement décontextualisés comme il a été dit, non seulement sont des « modèles » renvoyant à une typologie de la réalité – éléments naturels, langage, animaux –, mais ils constituent également un modèle pour les sons orchestraux qui restent à écrire : c'est en observant ce qu'ils ont de plus propre en tant que faits sonores (leur morphologie sonore, dans le langage schaefférien) que Mâche les fusionne avec les sons orchestraux qu'il invente. L'originalité de la démarche de Mâche repose sur le fait qu'il n'a pas hésité à franchir un pas décisif en substituant au « transfert du modèle » (c'est-à-dire son application abstraite, par un code qui fait que le modèle n'est pas perceptible à l'audition de

l'œuvre, mais seulement décelable à l'analyse) une matérialisation plus concrète. En effet, partir d'un modèle (d'un élément extérieur à l'œuvre) n'est pas nouveau au XX^e siècle : pensons à Bartók et au nombre d'or, à Xenakis et aux lois probabilistes régissant les gaz, aux sériels et aux carrés magiques, à la déferlante fractale des années 1980... Cependant, il est exceptionnel que cet élément extérieur à l'œuvre lui soit réellement extérieur, dans sa plénitude sonore : il ne fait que modeler sa « structure ». Au contraire, avec Mâche, il participe à sa manifestation charnelle : car, et c'est là la grande nouveauté, les modèles qu'il choisit sont déjà sonores – en ce sens, il a anticipé la musique spectrale.

Les deux premières parties du premier mouvement de *L'estuaire du temps*, qui correspondent à l'utilisation des deux premiers modèles sonores (éléments naturels et langage) illustrent deux concrétisations des modèles sonores³⁶. Dans la première partie, se produit une *imitation* directe, très éloquente, qui puise dans l'imaginaire sonore légué par la tradition et enrichi par le compositeur. Ainsi, aux mesures 12-16 (cf. **exemple 2**), les cordes jouent des traits mélodiques très rapides, dans l'extrême aigu et en *pianississimo*, évoquant le grain de galets, tandis que des maracas en crescendo puis decrescendo simulent les bâtons de pluie³⁷ : ces sons inventés fusionnent parfaitement avec les sons réels délivrés par l'échantillonneur (« ressacs », « galets » et « bâton de pluie »). Aux mesures 26-31 (cf. **exemple 3**), quatre flûtes avec l'indication « souffle perceptible, *pp*, sans vibrer et en glissant d'une note à l'autre », effectuent des entrées (finissant par former un cluster) par imitation sur un bref motif composé d'une tierce mineure descendante et d'une seconde mineure ascendante, le tout ponctué par quelques sons de vibraphone : le rapport avec l'échantillonneur qui délivre des sons d'« appeau coq de bruyère » et d'« effraie », est évident. Dernier exemple d'imitation : quatre cors bouchés, à distance de demitons, provoquent des vibrations très douces, auxquelles se joignent les flûtes et les trombones, pendant que l'on entend le vent (mesures 35-37 : cf. **exemple 4**).

EXEMPLE 2. *L'estuaire du temps*, mesures 11-15. © Éditions Durand.

EXEMPLE 3. *L'estuaire du temps*, mesures 26-30. © Éditions Durand.

EXEMPLE 4. *L'estuaire du temps*, mesures 35-37. © Éditions Durand.

La seconde partie de ce premier mouvement met en œuvre ce que l'on pourrait qualifier de *transcription*. Pour doubler instrumentalement les phonèmes « joués » par l'échantillonneur, Mâche emploie un système combinant des correspondances arbitraires et des correspondances issues d'une analyse spectrale. Pour les voyelles, cette dernière permet de déterminer pour chacune la fréquence moyenne de leurs formants. Pour les consonnes, des timbres variés (cordes en pizzicato, en tremolo ou en arco, harpe) ainsi que des attaques de percussions sont employés selon une correspondance arbitraire. On trouvera dans l'**exemple 5**, qui reproduit un manuscrit de Mâche, toutes les correspondances mises en jeu, avec le système employé – notons que, parfois, le compositeur prend des libertés par rapport à ce système et que, dans cet exemple, ne sont pas indiquées les percussions. Ce type de « transcription » vaut pour les phonèmes chuchotés (lettres C et D de la partition). Avec les mots parlés (lettres E et F de la partition), le travail de « transcription » orchestrale consiste en l'imitation de l'intonation globale du mot ; les instruments jouent en unisson ou avec des agrégats qui correspondent plus ou moins aux formants du mot. Par ailleurs, des groupes instrumentaux peuvent être associés à des langues (cordes pour le lituanien,

cuivres pour le russe). L'**exemple 6** illustre les « transcriptions » des mots lituaniens *Nukrinta* et *Nukrinta Kebgerme* aux mesures 93-95, du russe *Matsimatsimaa* (mesure 100) et de l'arménien *Yetevotch* (mesure 118).

EXEMPLE 5a. « Transcription » de phonèmes chuchotés (*L'estuaire du temps*, premier mouvement).

Manuscrit de François-Bernard Mâche reproduit avec son aimable autorisation.

EXEMPLE 5b. Suite de l'exemple 5a.

EXEMPLE 6. « Transcription » de mots parlés (*L'estuaire du temps*, premier mouvement) : réduction.

(*) Musicologue, Maître de conférences habilité, Université Montpellier 3, membre junior de l'Institut universitaire de France

¹ Les parties II et III de ce texte sont reprises à mon article « François-Bernard Mâche et la pluralité des faits sonores », à paraître dans les actes du colloque *L'universel et l'utopique. Hommage à François-Bernard Mâche* (Paris, novembre 2005), sous la direction de Danièle Pistone.

² Cf. MACHE, François-Bernard, « Le post-progressisme » (1991), repris in *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 189-194.

³ VAGGIONE, Horacio, « Autour de l'approche électroacoustique : situations, perspectives », in *Esthétique et Musique Électroacoustique, Actes de l'Académie internationale de musique électroacoustique*, vol. I, Bourges, Éditions Mnémosyne, 1995, p. 101.

⁴ MACHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1991 (première édition : 1983), p. 104-105.

⁵ Cf. MACHE, François-Bernard, « Le réalisme en musique » (1960), repris in *Entre l'observatoire et l'atelier*, op. cit., p. 69-84.

⁶ Mâche collabore au GRM de 1958 à 1963.

⁷ MACHE, François-Bernard, « Le réalisme en musique », op. cit., p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹² Cf. *idem*.

¹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72-73.

¹⁶ Définition donnée par *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

¹⁷ MACHE, François-Bernard, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 9-10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ MACHE, François-Bernard, « La création musicale aujourd'hui » (1972), repris in *Entre l'observatoire et l'atelier*, op. cit., p. 133.

²⁰ *Idem*.

²¹ MACHE, François-Bernard, « Musique et langage » (1966), repris in *Entre l'observatoire et l'atelier*, op. cit., p. 103.

²² *Ibid.*, p. 103-104.

²³ *Ibid.*, p. 108.

²⁴ MACHE, François-Bernard, « Le son et la musique » (1963), repris in *Entre l'observatoire et l'atelier*, op. cit., p. 77.

²⁵ Cf. *ibid.*, p. 78.

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁷ MACHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature...*, op. cit., p. 47.

²⁸ Cf. MACHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature...*, op. cit., et *Musique au singulier*, op. cit.

²⁹ Cf. notamment les deux ouvrages qui viennent d'être cités.

³⁰ Cf. MACHE, François-Bernard, *Musique au singulier*, op. cit., p. 15-24.

³¹ *Ibid.*, p. 11-12.

³² Éditions Durand ; il existe un enregistrement : CD MFA 216034, 2000. Dans ce qui suit, je reprends certains éléments d'analyse donnés dans mon article « Notes sur François-Bernard Mâche et *L'estuaire du temps* », in *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*, sous la direction de Márta Grabócz, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 237-249.

³³ Communication orale avec François-Bernard Mâche, février 1995.

³⁴ Les deux autres mouvements de la pièce utilisent huit autres programmes. La partition de l'échantillonneur indique les changements de programme et, comme on l'imagine, les notes inscrites sur les portées ne correspondent pas nécessairement à des hauteurs, mais aux sons précis d'un programme. En ce qui concerne cette corrélation hauteurs-sons, trois cas peuvent se produire : a)

la note écrite sur la portée correspond à la fondamentale entendue (cas des programmes 4, 6 et 11) ; b) elle correspond à un registre (programme 1) ; elle ne correspond à aucune hauteur prédominante (les autres programmes).

³⁵ L'édition de la partition comporte quelques erreurs.

³⁶ Dans son article « Esquisse typologique des macrostructures dans les œuvres de François-Bernard Mâche » (*Les Cahiers du CIREM* n°22-23, 1992, p. 118-130), Márta Grabócz analyse en détail la manière avec laquelle Mâche concrétise les modèles sonores dans ses œuvres.

³⁷ Le cas des bâtons de pluie est intéressant en lui-même, car il constitue un instrument à part entière, mais qui imite un phénomène naturel ; par ailleurs, il est ici « joué » par l'échantillonneur, ce qui le place au même niveau que les autres éléments naturels du programme 1.