



Entre réalisme sonore et écologie acoustique : la nature chez François-Bernard Mâche

Makis Solomos

► To cite this version:

Makis Solomos. Entre réalisme sonore et écologie acoustique : la nature chez François-Bernard Mâche. François-Bernard Mâche. Le compositeur et le savant face à l'univers sonore, 2018. hal-02055258

HAL Id: hal-02055258

<https://hal.science/hal-02055258>

Submitted on 3 Mar 2019

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.

Feuilles de style actes du colloque « F.-B. Mâche : le poète et le
savant face à l'univers sonore », 2015

À l'attention des utilisateurs français de Mac : le raccourci clavier pomme + @
permet d'accéder au menu des feuilles de style

Entre réalisme sonore et écologie acoustique : la nature chez François-Bernard Mâche

Makis Solomos (Musidanse, Université Paris 8)

in Márta Grabócz, Geneviève Mathon (éd.). *François-Bernard Mâche.
Le compositeur et le savant face à l'univers sonore*, Paris, Hermann, 2018.
p. 237-250

Comme on le sait, pour la musique comme pour la pensée musico-théorique de François-Bernard Mâche, la nature joue un rôle fondamental. Le propos de ce bref article ne sera pas d'évoquer les multiples aspects sous lesquels celle-ci se présente dans l'œuvre du compositeur, mais, dans un premier temps, de se servir de cette référence pour le situer par rapport à deux esthétiques qui lui sont contemporaines et qui, toutes deux, comme lui-même l'a fait, ont été critiquées à l'égard de la modernité musicale des années 1950-60 : le réalisme musical (ou sonore) d'un Luc Ferrari et l'écologie acoustique telle que développée par Murray Schafer et ses continuateurs. Dans un second temps, cette problématique sera illustrée par quelques exemples analytiques pris dans l'une des plus belles œuvres de Mâche des années 1990, *L'estuaire du temps*.

CRITIQUE DU FORMALISME ET REALISME

J'aimerais partir de la critique, par François-Bernand Mâche, du formalisme quelque peu technocratique qui a dominé une 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

Feuilles de style actes du colloque « F.-B. Mâche : le poète et le
savant face à l'univers sonore », 2015

À l'attention des utilisateurs français de Mac : le raccourci clavier pomme + @
permet d'accéder au menu des feuilles de style

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 » (Mâche 1983 : 104-105).

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 François-Bernard Mâche, 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 le caractère *immanent* du formalisme et de ses outils. L'extrait cité pourrait laisser croire que Mâche, pour sortir du formalisme, prônerait 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, me 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 avait été développée dans un article de 1960, « Le réalisme en musique », que l'on peut considérer comme fondateur (cf. Mâche 1960). Prenant appui sur son expérience de la musique

concrète¹, Mâche y évoque « une révolution spirituelle beaucoup plus importante que les révolutions techniques qui ont ébranlé depuis plus de cinquante ans nos domaines musicaux » (Mâche 1960 : 69), une révolution qui nous fait sortir de « l'idéalisme utopique de la “musique pure” » (*ibid.*) 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 » (Mâche 1960 : 70). À la suite de Pierre 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* » (Mâche 1960 : 69). Il ajoute qu'il a toujours existé des « grands réalistes » en musique – « Janequin, Monteverdi et Gesualdo, Scarlatti, Couperin, Beethoven, Berlioz, Wagner et Debussy, Varèse » (Mâche 1960 : 73) –, la nouveauté, aujourd'hui, étant que le réel, désormais, est purement *sonore* (*ibid.*).

NATURE, MODELE, UNIVERSALISME ET ARCHETYPE

Il est intéressant de constater que la critique du formalisme de la musique moderne qu'opère François-Bernard ne se fait pas pour restaurer les droits à la subjectivité. On sait que, durant la domination de la modernité, celle-ci avait été attaquée pour son évacuation (relative) de la subjectivité, aussi bien par des penseurs comme Adorno que par des penseurs nettement plus conservateurs en matière de goûts musicaux tels que Lévi-Strauss. Avec l'arrivée de la postmodernité, le retour à la subjectivité a été l'un des arguments majeurs contre la modernité. François-Bernard Mâche ne va pas dans ce sens.

¹ Mâche collabore avec le GRM de 1958 à 1963.

Pourtant, sa critique de ce formalisme met en avant la prédominance du « comment » 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* » (Mâche 1972 : 133), écrit-il en 1972. L'insistance sur le comment a entraîné une 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 » (*ibid.*). Quel pourrait être ce sens ?

Ce sens ne sera pas du côté de la subjectivité : 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 1966. « 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-il (Mâche 1966 : 103-104). « 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 *Bobor*, apparaît au contraire une voie nouvelle » (Mâche 1966 : 108), conclut-il dans le même article historique de 1966, 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 l'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

Feuilles de style actes du colloque « F.-B. Mâche : le poète et le
savant face à l'univers sonore », 2015

À l'attention des utilisateurs français de Mac : le raccourci clavier pomme + @
permet d'accéder au menu des feuilles de style

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 », note-t-il (Mâche 1963 : 77). 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 nature (Mâche 1963 : 78). 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, François-Bernard 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 percevoir 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 » (Mâche 1963 : 79), note-t-il, toujours dans l'article de 1963.

L'intrusion du réel, c'est-à-dire 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 » (Mâche 1983 : 47). 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 questions (cf. Mâche 1983 et Mâche 2001).

DIFFERENCES PAR RAPPORT A FERRARI ET A L'ÉCOLOGIE ACOUSTIQUE

On comprend alors où réside la différence entre François-Bernard Mâche et Luc Ferrari : tous deux partagent la nécessité de réalisme, mais Mâche ira du côté de l'écologie (référence à la nature) et non de l'« anecdotique » (terme revendiqué par Ferrari 1964).

En ce qui concerne la différence avec l'écologie acoustique de Murray Schafer et de ses continuateurs, rappelons que celle-ci veut restaurer le lien entre le son et son environnement réel : à maints égards, on peut penser l'écologie acoustique comme une critique de l'enregistrement – rappelons que Murray Schafer va même jusqu'à parler de schizophonie (Schafer 1979 : 131ss). Par contre, la conception de la nature défendue par François-Bernard Mâche fait bon ménage avec – et même profite de, puisqu'il est question de réalisme – l'enregistrement. En effet, la différence entre le réalisme des musiciens d'aujourd'hui et ceux du passé, nous dit-il dans l'article « Le réalisme en musique », est que le réel, désormais, est *sonore* (cf. Mâche 1963) : « 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 » (Mâche 196 : 69). Grâce à son passage par la musique concrète, François-Bernard Mâche insiste sur le fait que le réel sonore dont il est question « n'a rien en commun avec la

réalité des corps sonores » (Mâche 1963 : 70) : ce qui compte, c'est
ce que l'on entend et non sa cause.

L'ESTUAIRE DU TEMPS

En guise d'illustration musicale de ce propos, j'aimerais évoquer
l'une des plus belles œuvres François-Bernard Mâche, dont j'ai déjà
donné une analyse dans une publication antérieure (Solomos 1999,
repris partiellement *in* Solomos 2013 : 60-62). Il s'agit de *L'estuaire
du temps*, grande fresque (28 minutes) de 1993, en trois
mouvements, écrite pour orchestre et échantillonneur. La pièce
selon les dires du compositeur, incarne 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 dernier ². L'échantillonneur,
commandé par un clavier joué en temps réel, est
bien entendu le médium par lequel entre le réel sonore. Durant le
premier mouvement, dont il sera question ici, il déclenche
successivement trois programmes, que la partition nomme
« éléments », « paroles » et « multitimbre »³. L'**exemple 1** donne,
pour ces programmes, les correspondances entre les touches du
clavier et les sons tels que les nomme Mâche. Les indications

² Communication orale avec François-Bernard Mâche, février 1995.

³ 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).

manuscrites, qui sont de l'auteur de cet article, ajoutent quelques précisions⁴.

**Exemple 1. *L'estuaire du temps*, programmes 1, 2 et 3 de
l'échantillonneur. © Éditions Durand, publié avec l'aimable
autorisation de l'éditeur.**

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 : on passe 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.

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 sonores⁵. 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 des mouettes, tandis que des maracas en crescendo puis decrescendo simulent les bâtons de pluie⁶ : ces sons inventés fusionnent parfaitement avec les sons réels délivrés

⁴ L'édition de la partition comporte quelques erreurs.

⁵ Grabócz (1992) analyse en détail la manière avec laquelle Mâche concrétise les modèles sonores dans ses œuvres.

⁶ 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.

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 demi-tons, 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, publié avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Exemple 3. *L'estuaire du temps*, mesures 26-30. © Éditions Durand, publié avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Exemple 4. *L'estuaire du temps*, mesures 35-37. © Éditions Durand, publié avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

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 François-Bernard 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 – une technique largement utilisée par un Steve Reich ; en outre, 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.**

Feuilles de style actes du colloque « F.-B. Mâche : le poète et le
savant face à l'univers sonore », 2015

À l'attention des utilisateurs français de Mac : le raccourci clavier pomme + @
permet d'accéder au menu des feuilles de style

BIBLIOGRAPHIE

FERRARI Luc (1964), Notice pour *Hétérozygote*,
<http://www.lucferrari.org/>

GRABOCZ Márta (1992), « Esquisse typologique des
macrostructures dans les œuvres de François-Bernard Mâche », *Les
Cahiers du CIREM* n°22-23, p. 118-130.

MACHE, François-Bernard (1960), « Le réalisme en musique »,
repris in MACHE, François-Bernard (1998), p. 69-84.

MACHE, François-Bernard , « Le son et la musique » (1963),
repris in MACHE, François-Bernard (1998), p. 77.

MACHE, François-Bernard (1966), « Musique et langage »,
repris in MACHE, François-Bernard (1998), p. 103.

MACHE, François-Bernard (1972), « La création musicale
aujourd'hui », repris in MACHE, François-Bernard (1998), p. 133.

MACHE, François-Bernard (1983), *Musique, mythe, nature*, Paris,
Klincksieck.

MACHE, François-Bernard (1998), *Entre l'observatoire et l'atelier*,
Paris, Kimé.

MACHE, François-Bernard (2001), *Musique au singulier*, Paris,
Odile Jacob.

SCHAFER, R. Murray (1979), *Le paysage sonore. Toute l'histoire de
notre environnement sonore à travers les âges*, traduction Sylvette Greize,
Paris, J.C. Lattès, 1979. Original : *The Tuning of the World. A
pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most
Neglected Aspect of our Environment: The Soundscape*, Random House
Inc., 1977. Réédité en 1993 sous le titre *The Soundscape. Our Sonic
Environment and the Tuning of the World*.

SOLOMOS, Makis (1999), « Notes sur François-Bernard Mâche et
L'estuaire du temps », in *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie*

Feuilles de style actes du colloque « F.-B. Mâche : le poète et le
savant face à l'univers sonore », 2015

À l'attention des utilisateurs français de Mac : le raccourci clavier pomme + @
permet d'accéder au menu des feuilles de style

et création, sous la direction de Márta Grabócz, Strasbourg, Presses
Universitaires de Strasbourg, p. 237-249.

SOLOMOS, Makis (2013), *De la musique au son. . L'émergence du son
dans la musique des XXe-XXIème siècles*, Rennes, Presses
Universitaires de Rennes.