



HAL
open science

L'Entre deux mondes sonores pour l'Occident du XX^e siècle : l'univers musical contemporain de François-Bernard Mâche et l'Afrique comme ressourcement

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka. L'Entre deux mondes sonores pour l'Occident du XX^e siècle : l'univers musical contemporain de François-Bernard Mâche et l'Afrique comme ressourcement. Marta Grabocz et Geneviève Mathon, François-Bernard Mâche, le compositeur et le savant face à l'univers sonore, Paris, Hermann, 2018., 2018, 9782705695811. hal-04698307

HAL Id: hal-04698307

<https://hal.science/hal-04698307v1>

Submitted on 15 Sep 2024

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.

L'Entre deux mondes sonores pour l'Occident du XX^e siècle : l'univers musical contemporain de François-Bernard Mâche et l'Afrique comme ressourcement

Apollinaire ANAKESA

Référence : Apollinaire Anakesa Kululuka, « L'Univers musical de François-Bernard Mâche et l'Afrique comme Ressourcement », in Marta Grabocz et Geneviève Mathon, *François-Bernard Mâche, le compositeur et le savant face à l'univers sonore*, Paris, Hermann, **2018**, pp. 206-220.

Le XX^e siècle est un temps de mutations sans précédent pour l'humanité. Il a permis l'émergence et l'essor considérable des moyens techniques, technologiques et médiatiques, mais aussi des transports et des communications. Ceux-ci ont, entre autres, permis et favorisé le rapprochement des cultures, et les modes de pensées, de savoirs, de techniques et de savoir-faire s'en sont trouvés révolutionnés.

Par ce truchement, la musique contemporaine a bénéficié de cette révolution qui a induit ici un renouvellement des modèles et des démarches compositionnels. Il s'y est alors établi des espaces ouverts à des expérimentations en tout genre. Cela contribuera à l'élaboration de techniques et d'esthétiques inédites, ainsi qu'à de nouveaux environnements de création et d'invention musicales. Dans le même temps se manifeste un regain d'intérêt pour les pratiques, les théories musicales et les philosophies sous-jacentes extra-occidentales, dont celles africaines.

François-Bernard Mâche participe à cette entreprise d'abord au sein du Groupe de recherches musicales (GRM), dès l'aube de l'époque contemporaine, en même temps qu'il s'ouvrira à la Nature, aux cultures musicales et philosophiques, voire linguistiques, des mondes extra-occidentaux. C'est dans ce contexte que l'Afrique musicale notamment lui servira de ressourcement original.

Pour élucider ce rapport entre l'univers musical de F.-B. Mâche et celui des cultures musicales subsahariennes, et mieux en saisir les enjeux, plusieurs questionnements et lectures sont possibles ou envisageables. Pour ce faire, quelques interrogations serviront de fondement à ma réflexion : quels sont, d'une façon générale, le sens et la nature des rapports qui ont lié la création contemporaine aux musiques de tradition orale africaines au XX^e siècle ? Quelles interactions peut-on déceler entre l'acte compositionnel savant occidental et celui, oral, des systèmes musicaux de traditions africaines ? Et de façon singulière, quelle est la nature du ressourcement africain dans l'univers musical de François-Bernard Mâche, et quels en sont les éléments ? Comment et pourquoi notre compositeur s'y est-il alors intéressé ? Quels ont été les moyens mis en œuvre et pour quels résultats ?

Pour répondre à ces questions, comprendre l'univers musical de François-Bernard Mâche et celui de l'Afrique qui lui a servi de ressourcement, mais aussi pour expliciter de la meilleure façon possible les causes et le processus dudit rapprochement, en saisir la signification et les enjeux, il importe donc préalablement de clarifier le contexte dans lequel eut lieu ce fameux ressourcement.

Notons pour commencer que la musique est un monde de complexités dont le déchiffrement n'est nullement des plus aisés. En elle, par des consonances, des dissonances et des silences, se formulent l'un et le multiple, le même et l'autre, le commun et l'étrangeté, l'identique et le

différent, à travers des sonorités, des couleurs, des dynamiques et des identités aux repères singuliers. Ici, la tradition demeure la matrice qui garantit la pérennisation des critères généraux liés à l'histoire et à l'évolution culturelle dans le temps. Cette tradition est en même temps la base sur laquelle reposent les éléments de consensus de la part des membres du système sous-jacent. Celui-ci permet alors d'assurer la cohérence du langage dans lequel ou par lequel s'exprime le compositeur et que traduit l'interprète en œuvre musicale. En Occident, naîtra une logique de création musicale qui, dans le temps, sera fondée sur la quête incessante de l'excellence, laquelle a, au fil des siècles, été de plus en plus soumise à la pression de l'évolution volontariste.

Il en découlera deux grandes évolutions, que je qualifie de *révolution de la première heure*, celle qui a prévalu jusqu'à l'apogée du système de la pensée tonale, à environ le début du XIX^e siècle. La *révolution de la deuxième heure* est celle qui plongera l'Occident musical savant dans l'ère atonale, mais également dans des pratiques de phénomènes sonores jusqu'alors inattendus, qu'a engendrés cette évolution depuis le XX^e siècle. Le compositeur, s'étant désormais inscrit dans la voie de l'affirmation de soi et de sa force créatrice, se veut maître solitaire dans sa détermination et dans ses choix, en s'affranchissant de bon nombre de contraintes sociales ambiantes et de l'héritage. Cet acte de rébellion se fera en dépit du fait que, comme le faisait observer très justement Pierre Boulez (1986 : 65), « l'idée musicale n'existe pas dans un absolu vague, en dehors d'un système ; elle est entièrement conditionnée par lui, dans son profil, dans ses fonctions, dans ses prolongements. » J'ai dit acte de rébellion, car seront malgré tout rompues quelques amarres séculaires qui sous-tendaient jusque-là la culture et le processus de composition musicale savante occidentale. Et le processus d'élaboration de l'œuvre musicale, d'une façon générale, résultera davantage de plusieurs origines, de plusieurs références : concrètes ou virtuelles, auditives ou visuelles,

abouties ou spontanées, abstraites ou conceptuelles, d'ici ou d'ailleurs. Les éléments qui en découleront seront soumis par le compositeur à sa propre cohérence et au renouvellement, autrement dit à la formulation de l'œuvre selon son propre style, pour parvenir à sa création musicale.

La transformation des principes ainsi obtenus offrira alors à cette nouvelle démarche de création musicale de nouvelles perceptions et conceptions. Celles-ci se réaliseront au-delà des seules préoccupations purement techniques et esthétiques jadis en vigueur. En même temps opérera une fascination pour le son triomphant de la note. Ce sera également le temps de l'établissement des espaces ouverts à toutes sortes d'expérimentations et de nouveautés. Dès lors, techniques et esthétiques inédites seront élaborées au sein des environnements originaux de création et d'invention musicales.

En corollaire, la forte altérité qui existait entre la culture élitiste occidentale et celles non occidentales se tarit, leur rapprochement devient alors possible au XX^e siècle. Dès lors, dans les domaines de la pensée et de la musique, nombre des référents culturels et philosophiques, de civilisations extra-occidentales, deviendront en quelque sorte une extension de la sphère du sensible et de l'imaginaire, et donc, de la création de l'univers musical savant occidental. Il en sera par exemple ainsi du « méditerranéisme » de Milhaud, qui ira d'Aix-en-Provence jusqu'à Rio de Janeiro, en passant par Jérusalem. L'« orientalisme » de F.-B. Mâche s'étendra, lui, de l'Asie du Soleil levant à celle que, philosophiquement, je qualifie d'« Orient du Sud », l'Afrique. Encore faut-il noter que l'Asie présente bien, avec l'Afrique, bon nombre de similitudes dans certains usages coutumiers et une certaine conception philosophique de la pratique musicale étroitement liée à l'homme, à la nature et au cosmos.

Le ressourcement de l'Occident musical contemporain, par l'Afrique, se fera par le truchement de toutes sortes d'éléments d'emprunts et/ou d'inspiration qui influenceront sur la sensibilité des compositeurs. Selon le cas, cela modifiera leur rapport au temps, à l'espace, à la technique, à la mémoire, à l'expérience esthétique, mais également à la poétique de la nature et aux processus-mêmes d'élaboration de différents savoirs musicaux, réalisés désormais à l'aide des sons complexes.

Cette réalité ne peut être vraiment comprise que si nous nous intéressons à ce qu'est la nature même de l'univers sonore africain. Pourquoi et comment l'Afrique musicale a-t-elle alors servi de ressourcement à l'Occident musical savant ? Pourquoi et comment François-Bernard Mâche notamment, intéressé par cette démarche, s'y est-il pris ? Pour quels résultats ? Sur ce ressourcement, les questions sont encore nombreuses et le sujet crucial. Pour un début de réponse, commençons d'abord par savoir ce qu'est la réalité de la pensée musicale traditionnelle africaine.

MUSIQUE DANS LA PENSÉE CULTURELLE AFRICAINE

un art et une culture de conception, de communication et de vécu des sons

Pluralité de cultures – pluralité de sociétés

Quelques fondamentaux

RAPPORT CORPS – SON – VERBE (PAROLE) :

→ *Interactions physique et métaphysique des codes sonores (sons parlés – musicaux (vocal et instrumental)).*

LIEN ETROIT

MUSIQUE - DANSE - CHANT :

→ *Musique = danse.*

→ *Musique = parole (parole chantée, verbe musical instrumental) :*

3 pendants aux interactions et interrelations étroites.

MUSIQUE :

→ *Phénomène complexe aux facteurs et strates multiples, concrets et conceptuels, de l'existence humaine.*

→ *Art et Culture de conception, de communication et de vécu des sons.*

RAPPORT MUSIQUE – NATURE - COSMOS :

→ *Essence sacrée de la musique et de la vie au quotidien.*

→ *Musique fonctionnelle (ritualisée au sens large du terme)*

SENS DE L'INSTRUMENT DE MUSIQUE :

→ *objet musical, être culturel.*

→ *Le luthier « donne la voix » à l'instrument et le musicien le « fait parler ».*

1. LA PENSÉE MUSICALE TRADITIONNELLE AFRICAINE

Pour un Africain traditionaliste, la réponse à la question de savoir ce qu'est la musique est fondamentalement multiple, puisqu'il n'existe quasiment pas dans les langues subsahariennes un seul mot qui soit synonyme du vocable musique au sens que lui donne l'Occident. Les

substantifs ou groupes d'expressions la définissant impliquent, en effet, de nombreux facteurs interactionnels de l'existence humaine. Indissociables de la vie sociale et liés à la Nature et à la métaphysique, ces facteurs font de la musique à la fois un art et une culture pluriels de conception, de communication et de vécu des sons.

Ici, les mots traduisant la réalité musicale expriment toujours des référents et des valeurs divers. Ainsi, les expressions « allons faire parler les tambours » ou « allons danser le tambour », par exemple, désignent un simple divertissement par la musique, alors que « danser ou chanter le défunt » se réfère plutôt à la musique funèbre et aux cérémonies qui lui servent de cadre. Globalement, ce sont des expressions exploitées en association avec les verbes *faire, dire, donner, réciter, parler* telle ou telle activité, telle ou telle action, qui donnent sens au concept musical qui lui est attaché.

Les substantifs « chanter », « danser », musique sont des pendants, qui forment un tout cohérent interactionnel, mais aussi un flux d'alliances multiples, porteurs de référents et archétypes d'une grande importance symbolique.

Ce sont là des interdépendances techniques, esthétiques et philosophiques qui interagissent étroitement. Le sujet étant vaste, je ne m'en tiendrai ici qu'à l'essentiel, en les résumant à travers cinq rapports significatifs suivants :

1. *Musique comme phénomène complexe aux facteurs et strates multiples (concrets et conceptuels) de l'existence humaine.* Elle se réalise, en Afrique, dans un ensemble culturel et sociétal pluriel.

2. *Lien étroit entre musique, danse, chant et, par extension, avec la parole, le Verbe,* au sens large de ces termes. Ici, musique et danse, ainsi que la sonorité instrumentale, sont conçues comme dotées de « paroles »,

équivalant à la parole humaine. Ce sont les intonations de la langue, et donc de la parole, ou les échelles musicales chantées, qui servent souvent de diapason, pour l'accordage instrumental.

3. *Rapport instrument musical, musique, voix et verbe : sens et représentation.* La dynamique sonore musicale africaine est porteuse d'un sens symbolique fort. Outre l'humain, certains instruments anthropomorphes ou zoomorphes, ou encore portant sur leur corps des signes ou images symboliques, constituent des représentations d'un héros ou d'une puissance supra naturelle, chaque instrument possédant sa propre « voix », que lui donne le luthier à l'issue de sa fabrication, et le musicien le « faisant alors parler ». Ces instruments sont des « êtres culturels », souvent assimilés à des individus – mâle et femelle – et/ou associés à différents rangs ou classes sociaux (père, mère, oncle, petit, adulte, etc.), et, avec eux, à des manières spécifiques de s'exprimer. Comme pour la voix humaine, leur son revêt une importance musicale et extramusicale capitale, et connaît un traitement exceptionnel, celui de l'hybridation sonore. Leurs agencements rythmiques symétriques et asymétriques ajoutent à la richesse musicale globale et confèrent à cet ensemble une vitalité d'une grande dynamique.

4. *Complexité du rapport au son et l'usage des matériaux sonores musicaux par les Africains.* Les détails, sur ce sujet, sont longs à développer. Il est intéressant de signaler néanmoins que l'image de la complémentarité homme-femme, par exemple, a une forte incidence sur les systèmes sonores de leurs musiques traditionnelles. L'opposition des principes sonores mâles et femelles est de complémentarité. Très diversement exploitée à l'intérieur des cultures musicales subsahariennes, elle peut se faire sur la base de différenciation des intensités ou des registres sonores. Les Bambaras, par exemple, distinguent les sonorités basses et molles de celles hautes et dures, tandis que les Dogons et les Peuls parlent des sonorités « grosses et minces », pour désigner les sons mâles et femelles.

5. *Le rapport musique, culture, nature, cosmos* est, en Afrique, d'essence sacrée. À l'instar de la vie, la matière musicale y est perçue comme la résonance exceptionnelle des sonorités multiples (humaines, naturelles et métaphysiques), porteuses de souffle, d'énergie et de forces dynamiques pour l'homme. La musique y est donc, plus qu'une activité artistique limitée, un débordement de la vie, faite d'équilibre et de déséquilibre, d'ordres et de désordres que traduisent les détails d'éléments techniques (temporels, rythmiques, mélodiques, timbraux, formels, stylistiques), mais aussi esthétiques et philosophiques.

Dans les interactions résultantes, deux notions revêtent une grande importance technique, esthétique et symbolique. Elles servent de fondement pour la structuration musicale et extramusicale de la matière sonore africaine. Il s'agit de la répétition et de l'improvisation.

Ici, la *répétition* symbolise l'unité, l'immuable et l'universel, mais aussi les valeurs durables, les cycles des faits et des phénomènes ainsi que leur permanence. Elle représente aussi l'assurance et l'éternité. Elle est dynamique et son rôle est double : facteur musical par sa valeur technique et esthétique, vecteur idéologique par sa valeur symbolique. À ce titre, elle souligne et éclaire la portée et la force des éléments mobiles issus notamment de l'*improvisation*. La répétition favorise, entre autres, l'épanouissement d'une vie faite de fluctuations, de coloris sonores et de perturbations de tout ordre, tout en permettant aux éléments mobiles (motifs mélodiques et rythmes changeants) de se fixer et de laisser leurs traces dans la mémoire des auditeurs.

Quant à l'*improvisation* à l'africaine, elle est un élément métabolique qui traduit la mobilité, la dextérité, la virtuosité, mais surtout l'originalité, la maîtrise et l'affirmation de soi, ainsi que le savoir-faire du musicien. Fruit d'une expérience certaine, elle relève de l'évolution des choses et de leur transformation dans l'espace et dans le temps. Par l'improvisation, l'être

s'affirme, et par la répétition, il s'assagit. L'on comprend que l'improvisation à l'africaine n'est pas le fruit d'une simple intuition bien ordonnée. Elle reflète plutôt un mode de pensée social, un facteur de manifestations des talents et de la dextérité de l'expression musicale. Elle est aussi motrice d'une « parole musicale » librement exprimée par un exécutant, en cohésion avec les autres parties du groupe. Elle permet, en même temps, à une pensée individuelle de s'extérioriser avec une liberté contrôlée, consentie dans le respect des règles régissant l'organisation d'un fait musical global.

Qu'en est-il de l'univers musical de François-Bernard Mâche en lien avec l'Afrique comme ressourcement ?

2. L'UNIVERS MUSICAL DE FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE ET L'AFRIQUE COMME RESSOURCEMENT

Parmi les œuvres de F.-B. Mâche en lien avec l'Afrique comme ressourcement, on compte : *Lanterne magique*, 1959 ; *Kémit*, 1970 ; *Temboctou*, 1982 ; *La Traversée de l'Afrique*, 1985.

Ces œuvres ont été composées dans la période que j'ai qualifiée de *système de la seconde heure* : période révolutionnaire de grandes mutations et d'émergence de toutes sortes d'opportunités, notamment dans les constructions de savoirs et de savoir-faire compositionnels nouveaux, mais aussi dans la libération des goûts, des préférences et des valeurs exponentiellement variés.

Pendant ce temps, les environnements humain, culturel et naturel africains ont intéressé bon nombre de compositeurs savants occidentaux. Pour François-Bernard Mâche, ce fut l'une des sources de sensations et

d'archétypes nouveaux qui ont participé à enrichir son imaginaire et ses moyens d'action. Ce fut également, comme il me le disait lors de nos différents échanges à bâtons rompus, « un possible fil d'Ariane ». Ce « possible fil d'Ariane » devait contribuer, chez lui comme chez ses pairs du reste, à la réalisation d'un idéal humaniste de la communication entre les hommes.

Cela devait leur permettre de retrouver le sacré, cette fonction globalement perdue dans l'Occident moderne, mais qu'avait anciennement sa musique. C'est l'interrogation sur l'univers, autant que sur le psychologique, sur le social et sur la nature. C'est aussi cette fonction d'interrogation sur le monde, mais également de mise en œuvre, outre les qualités intellectuelles d'un individu, de tout ce qui fait l'esprit et la personnalité humaine, dont sa raison et son corps, et donc son esprit et son être physique.

Voici pourquoi la musique est, pour Mâche (1991), « une fonction biologique commune à l'homme et à plusieurs autres espèces vivantes », mais aussi pourquoi il y recherche une expression somme toute subjective. Il refuse donc l'hypertrophie de l'écriture, ainsi que tout formalisme musical faisant de la démarche compositionnelle une simple mise en forme de matériaux neutres et interchangeable ramené simplement à leurs fonctions paramétriques.

On comprend alors que son œuvre se veut être le lieu de la « rencontre entre les sons et la pensée » Mâche (2001), que sa musique devient l'art qui dépeint « des sons préparés », auxquels est adjointe une certaine signification. Cette dernière fait référence tant aux figures communes, aux méthodes universelles qu'aux prototypes et archétypes de thèmes sonores étendus au-delà des cultures humaines. Cela va jusqu'à restituer, à la musique, son image du sacré et son rôle magique d'antan,

comme déjà relevé, fonction qu'elle a pratiquement perdue dans la société sécularisée – en particulier occidentale – du XX^e siècle.

Parmi les éléments saillants de son ressourcement dans l'univers africain, il y a les principes de répétition et de richesse sonore.

S'inspirant de la pratique dynamique de la répétition à l'africaine, notre compositeur produira des éléments répétitifs qui soulignent un plaisir musical recherché et désiré. Sa répétition suggère symboliquement une pensée mythique, dont la dynamique sonore est assurée à travers des combinaisons de motifs rythmico-mélodiques récurrents, joués en ostinatos pleins de vitalité, et dotés de résonances internes riches en pulsations et en aspérités.

Dans la musique de F.-B. Mâche, la pratique de l'ostinato, comme la répétition des matériaux sonores, assument simultanément une fonction musicale pratique et un rituel récurrent, pour soutenir et mettre en valeur tel ou tel archétype mythique. Chez lui, le pivot sonore constitue alors le point de départ de variations ou de transformations assez poussées. Ces dernières se présentent comme un brouillage quasi-systématique d'éléments récurrents, ce qui en favorise le développement et évite un effet de redondance statique.

L'auteur du *Rituel d'oubli* (1969) prolonge sa recherche des archétypes jusqu'aux musiques animalières. En particulier, l'analyse mélodique de nombreuses espèces d'oiseaux laisse percevoir des caractéristiques similaires aux musiques humaines, dans telle ou telle technique de variation, d'ornementation ou de répétition. Dans la musique africaine, où l'homme, la nature et l'animal sont mystérieusement unis dans une relation d'échanges complexes, cette pratique revêt une importance capitale. Ainsi, par exemple, les sons musicaux permettent à un individu de s'adresser à un arbre ou à un animal et de lui transmettre un message comme à un être humain. Dans la pensée africaine, la nature est

consciente, les animaux peuvent s'exprimer à l'instar des humains, et l'établissement d'un dialogue s'impose donc entre l'homme, la nature et l'animal à travers un langage primordial commun, la musique.

L'Afrique a aussi passionné F.-B. Mâche dans le domaine des substituts de langages, qualifiés par d'aucuns de langage tambouriné. Toutefois, beaucoup plus que tambourinés, ces langages utilisent les transformations et les formules hybrides des langages-musiques.

En effet, les conceptions musicales africaines demeurent, comme nous l'avons vu, inséparables de la parole, de sa nature et de son efficacité (en Afrique noire, jouer d'un instrument signifie premièrement parler, dire, annoncer des choses par son truchement ; et donc le musicien fait parler ou parle par l'entremise de son instrument). Ce qui revient à prendre en considération à la fois la voix de l'homme ou son ton, ainsi que le timbre instrumental.

Dans sa démarche compositionnelle, François-Bernard Mâche s'inspire, entre autres, des systèmes émetteurs de quelques langues africaines à tons, s'intéressant ainsi à leurs potentialités musicales, en fonction de leur phonétique. Il examine en conséquence l'économie de moyens qu'offrent ces langues qui, généralement, ont deux tons de base (haut et bas), mais avec des variantes atteignant cinq tons voire davantage.

Quant à la pratique africaine du timbre hybride, elle se traduit chez F.-B. Mâche par la technique qui consiste à entourer une note ou un groupe de notes pivots de différentes strates sonores, synthétisées ou non. Des percussions africaines, timbres et spectres sonores à la fois complexes et spécifiques l'ont également intéressé (cf. *Kemit* pour darbouka (1970) notamment. Il évoque également les archétypes musicaux liés à des représentations mythiques particulièrement.

Cette référence aux représentations mythiques est en phase avec le concept subsaharien non pas de la religion, mais du sacré, et avec lui ceux du rituel et du mythe en musique, qui sont imbriqués et omniprésents, à des degrés divers, dans les méandres de la vie quotidienne. Les musiques résultantes sont un art rituel qui permet de gérer le temps et l'espace de vie sociale ou métaphysique des individus. En s'en inspirant, comme déjà indiqué, F.-B. Mâche tente de revêtir son œuvre de l'essence alors perdue du sacré en Occident, tout en transcendant la prédominante culture du divertissement, davantage portée sur les sphères esthétiques et techniques, qui régissaient, au XX^e siècle, la démarche compositionnelle.

En référence à la quête des archétypes sonores évocateurs de mythes et de rites, le compositeur a prélevé, au sein des environnements naturel et culturel africains, des trames de sons concrets. Grâce aux techniques de la musique mixte, il en a créé des alliages avec des sons abstraits, dont les objets, échantillonnés, sont ou non transformés. Certaines de ses œuvres, comme *Lanterne magique* (1959), *Les Mangeurs d'ombre* (1968) et *Korwar* (1972), entrent bien dans le cadre de la valorisation du mythe en musique.

Par ailleurs, il a aussi été attiré par certaines musiques africaines qualifiables de fortuites, telles que les chants de rabatteurs, qui constituent une musique pour une oreille extérieure, mais qui ne sont pas vécus en tant que telle par leurs pratiquants. Cette démarche sonore relève d'un genre quelconque d'archétype musical, pour F.-B. Mâche.

Au-delà des archétypes que prône notre compositeur, on retiendra aussi que son rapport aux sons et au sacré en musique est proche de la pensée africaine en la matière. Pour donner du sens au rôle magique originel dans sa musique, le compositeur réalise des œuvres ayant, symboliquement, un accord sonore avec l'univers. C'est là une création qui vise la solidarité de l'homme et de l'univers.

C'est une musique qui unit l'homme à divers univers sonores, allant du monde des bruits de notre environnement au sonore de l'inconscient humain. On notera cependant que, sur ce plan, l'intérêt pour F.-B. Mâche n'est nullement porté sur la religion en tant qu'institution sociale, mais plutôt en tant que puissance pour la solidarité de l'homme et de l'univers. C'est une religion pensée comme force magique pour un contact profond avec le monde. La foi que porte le compositeur en lui est donc celle de croire que l'art musical exerce doublement la fonction d'interrogation sur le monde et de mise en œuvre, non seulement des qualités intellectuelles, mais également de tout ce qui fait l'esprit et la personnalité humaine. Pour y parvenir, il s'applique donc à observer, à contempler, à ressentir les sons qui nous entourent et ceux qui émergent de la nature jusqu'à ce que, de leur bouillonnement, surgissent en lui des images sonores qu'il sculpte et taille en œuvre musicale, avec méthode, vigilance et précaution. Le pari étant réussi, sa musique devient alors une sorte d'opération de magie, un contact profond avec le monde.

CONCLUSION

Compositeur, F.-B. Mâche est aussi philosophe, chercheur en sciences humaines (musicologie, archéologie, lettres classiques, langues orientales), autant de domaines et disciplines qui orientent ses recherches esthétiques en général, et stimulent son goût et son intérêt pour les cultures et les musiques de divers peuples du monde, présents et passés, dont il exploite les ressources dans le domaine compositionnel.

Le propos que je viens de tenir, sur son œuvre et l'Afrique comme ressourcement, comporte d'autres développements que je ne saurais partager dans le cadre restreint de cette intervention. Considérant la circonstance de ce jour, la synthèse que j'en propose ne portera donc que sur un des paramètres essentiels et du concept musical africain et de la

vision qu'en a eue François-Bernard Mâche particulièrement. Il s'agit des interdépendances musique, nature, culture et sacré qui sont d'une importance capitale tant dans la pensée musicale africaine que dans la culture musicale de François-Bernard Mâche.

Je l'ai précédemment souligné, en Afrique subsaharienne, la musique est partout tissée dans la trame sociale du quotidien, et son organisation pensée telle une chaîne à multiples maillons inter-reliés. Cette musique est à la fois acte artistique, acte culturel et social, mais aussi phénomène naturel et métaphysique. La production sonore qui en découle forme un système de rapports sociaux imbriqués et liés à la nature et au sacré. Elle comporte une très grande diversité de systèmes sonores et d'idiomes. Leur structuration est quasi rituelle. Elle renferme des prototypes ou archétypes sonores spécifiques, d'échelles, de rythmes, de timbres également variés. Ils sont souvent symboliques d'une danse, d'un divertissement, d'un métier, d'une activité rituelle ou cérémonielle, auxquels se réfère le genre musical produit. Le discours musical, verbal ou instrumental, qui en découle a généralement valeur d'un propos du langage parlé.

Comme pour ses compères, qui ont eu, entre autres ressourcements l'Afrique musicale traditionnelle, F.-B. Mâche s'en est inspiré tout en empruntant des éléments nécessaires pour l'enrichissement de son imaginaire et de son œuvre. Dans sa création, ces éléments ont été incorporés ou évoqués avec un tact et un amour respectueux.

Deux principes, liés au rapport musique, culture, nature et fondant l'organisation tant musicale qu'extramusicale africaine – la répétition dynamique et l'improvisation – ont particulièrement intéressé F.-B. Mâche. Nous l'avons vu aussi, son rapport aux sons et au sacré, dans le domaine musical, vise un objectif capital, qu'il a d'ailleurs réussi : donner du sens au rôle magique originel de la musique à travers son œuvre qui,

symboliquement, devient un accord sonore avec l'univers. Sa création musicale est, en effet, une œuvre pour la solidarité de l'homme et de l'univers. Elle est en quelque sorte opération de magie, pour un contact profond avec le monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Air du temps (L'), du romantisme à la World Music (1993), Saint-Jouin-De-Milly, FAMDT Editions.

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire (2007), *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, pp. 247-273.

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire (2007), « François-Bernard Mâche : face au sacré musical africain », in Apollinaire Anakesa Kululuka, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, pp. 247-273.

BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves (5/1999) revue et complétée, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte.

BOULEZ, Pierre (1986), « Le système et l'idée », *Inharmoniques. Le temps des mutations*, Paris, IRCAM Éditions du Centre Pompidou – Christian Bourgois Éditeur, pp. 62-104.

BOULEZ, Pierre (2/1987), *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Gonthier.

LEONARDINI, Jean-Pierre Léonardini, « L'Afrique fantôme, du rêve à la réalité », *L'Humanité*, le 13 juillet 1982, p. 2

LONCHAMPT Jacques (1982), « “Temboctou” au cloître des Carmes, la puissance de l’imaginaire », *Le Monde*, samedi 17 juillet 1982

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

MÂCHE, François-Bernard (1998), *Entre l’observatoire et l’atelier*, volume 1, Paris, Kimé, coll. *Musica*, pp. 103-108.

MACHE, François-Bernard (1985), « La musique égale du mythe », entretien du 31 mai 1985 avec Elisabeth Adam, *Silences*, n° 1, pp. 143-148.

MACHE, François-Bernard (1/1983, 2/1991), *Musique, Mythe, Nature ou Dauphines d’Arion*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique.

MACHE, François-Bernard, « Les Malentendus, compositeurs des années 70 », *La Revue Musicale*, Paris, Richard-Masse, 1978, 164 p.

MACHE, François-Bernard (1979), et « Culture et culte », programme des 6 concerts SIMC à Radio-France, Perspectives du XX^e siècle, 30 mars 1979, article publié dans *Entre l’observatoire et l’atelier*, volume 1, Paris, Kimé, coll. *Musica*, pp. 149-151.

MACHE, François-Bernard (1973), « La création musicale aujourd’hui » (19), *Cultures*, n° 1, Paris, UNESCO, pp. 107-117.

MACHE, François-Bernard (1972), « Sur Korwar », *GMEB*, Faire n° 12, Bourges, p. 1, cf. « Un clavecin au zoo », in François-Bernard Mâche (1998), *Entre l’observatoire et l’atelier*, volume 1, Paris, Kimé, coll. *Musica*, pp. 129-132.

MACHE, François-Bernard (1971), « A propos de John Cage », *Musique en jeux*, n° 2, pp. 52-56.

MACHE, François-Bernard (1971), « La Musique a-t-elle la parole ? Méthodes linguistiques et musicologie », *Musique n jeu*, n° 5, pp. 75-91.

Mâche, François-Bernard (1969), « Langage et Musique », *Nouvelle Revue Française*, n° 196, pp. 586-594.

MACHE, François-Bernard (1963), « Le son et la musique », *Mercur de France*, n° 1201, pp. 582-598.

MACHE, François-Bernard (1960), « Le réalisme en musique », *Situation de la Recherche, Cahiers d'Étude de Radio-Télévision*, n° 27-28, Paris, Flammarion, pp. 63-71.

SCHAEFFNER, André (1994), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

SCHAEFFNER (1980), André, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore.

SCHAEFFNER, André (1968), *L'origine des instruments de musique*, Paris, Mouton Éditeur et Maison des Sciences de l'Homme.

SERRES, Michel (1972), *L'Interférence*, Paris, Editions de Minuit.

TIFFON, Vincent (déc. 1991-mas 1992), « L'œuvre mixte de F.-B. Mâche, un modèle du genre », *Les Cahiers du CIREM*, n° 22-23, p. 97-106.