

La nature dans la musique

Le terme de nature est source de nombreux malentendus, surtout en musique, où il est le plus souvent associé au genre des musiques descriptives. Pour lever tout de suite une partie au moins de cette ambiguïté, disons que ma démarche a toujours été diamétralement opposée à celle de ces musiques. Il ne s'agit jamais d'évoquer des référents extérieurs - sonores ou non - par le moyen d'un langage musical, mais d'attirer à l'intérieur d'une organisation musicale des éléments empruntés (tels quels ou métamorphosés) au monde des "bruits". Le référent est explicitement avoué, mais intégré à une narration ou une construction sans rapport avec son contexte d'origine. Centripète et non centrifuge, cet usage de la nature a représenté un aspect important (mais non le seul) de la première phase de mon activité.

Cette phase peut se résumer ainsi : le monde des bruits représente pour le musicien un répertoire de formes disponibles qui attendent l'investissement du sens qu'il va leur apporter.

Le dialogue avec le modèle sonore est comparable au dialogue avec le sujet que le peintre classique entretenait. Il y a comme une musique latente dans la nature, et le rôle du compositeur est celui d'un révélateur, d'un médiateur : il donne à entendre. . Ce que Schaeffer appelait l'écoute réduite, c'est-à-dire la capacité à analyser formellement n'importe quel complexe sonore - musical ou non - en le réduisant à des critères taxonomiques communs, a joué là un rôle essentiel : l'habitude prise d'écouter sans préjugé tout ce qui sort d'un haut-parleur comme structure musicale au moins potentielle conduit nécessairement à une observation plus fine du monde des bruits, traditionnellement rejeté sans examen comme anti-musical. Cette révolution copernicienne induite par les techniques électroacoustiques, bien au-delà de leur usage même, continue à avoir des conséquences esthétiques multiples et importantes.

La double influence de Messiaen et de ces techniques électroacoustiques explique en tout cas ce que j'ai pratiqué de 1959 à 1969. Messiaen avait montré la fécondité des chants d'oiseaux, mais il avait aussi en quelque sorte marqué ce territoire en se l'appropriant. Je n'ai donc pas voulu aborder les modèles des oiseaux dans toute cette période. Je me suis plutôt intéressé à des sons des éléments, parfois à ceux des amphibiens, et surtout à ceux de la parole humaine. Le premier essai que j'ai fait en ce sens partait d'une analyse de deux vers (asclépiades mineurs) du 5ème livre d'Odes de Sappho :

Ἔρως δῆϋτε μ'ὁ λυσιμέλης δόνει
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

chaque phonème étant transposé aux instruments d'accompagnement. On a ici l'adoption d'un modèle sonore global comme structure musicale potentielle, et sa traduction en musique, par l'intermédiaire de catégories phonétiques : opposition ton haut/ton bas, longue/brève pour les syllabes ; opposition voyelles antérieures a e i confiées à la flûte piccolo, voyelles postérieures w o u confiées au

hautbois, consonnes occlusives jouées par la harpe ou le tambourin, fricative s par la cymbale.

♪ Plage 1

Ensuite j'ai exploré d'autres dimensions du modèle phonétique, avec un poème en grec moderne de Séféris, utilisé en 1962 dans La peau du silence. Là, la fixité d'une transposition par phonèmes fait place à une prise en compte des contextes syllabiques, de l'intonation et du débit de la parole. Voici par exemple un passage où je lirai le modèle avant de le faire entendre transposé à l'orchestre :

Μόνη, και στην καρδιά της τόσο πλήθος
Μόνη, και στην καρδιά της τόσοσ μόχθος και τόσοσ πόνος
Σταλα-στάλα μόνος
Τα δίχτυα ρίχνοντας μακρυά στον κόσμο
Που ζεί μ'ένα κυμάτισμα πικρό

♪ Plage 4 La peau du silence, extrait du 3ème mouvement.

Dans la même période, d'autres modèles sonores étaient utilisés. Par exemple dans cette même œuvre La peau du silence, le premier mouvement.

♪ Plage 2 modèle (extraits)

♪ Plage 3 : La peau du silence, mouvement I

La différence entre un tel modèle et les modèles purement abstraits, comme ceux d'une série, ou d'un algorithme, n'est pas seulement dans sa nature essentiellement sonore, qui tend à établir un "court-circuit" (ou un plus court circuit...) entre le brut et le musical. C'est aussi sa fonction heuristique. Il est vrai qu'un modèle purement musical, thème, série, loi... agit partiellement de la même manière, en suscitant l'idée musicale développée de par ses propriétés formelles ; mais le modèle sonore suscite en plus la catégorie musicale elle-même, et non seulement son application sensorielle. Les lois de succession énergétique que l'on peut extraire d'une écoute attentive du ressac, le "modèle" au sens d'une maquette sonore que l'on peut en retirer est à son tour applicable à d'autres formes sonores qu'à celles qui sont les plus proches de l'origine. En ce sens, l'exploitation de modèles naturels tient par un bout à la reproduction, à la re-présentation (avec comme limite le ready-made), et par l'autre bout à l'abstraction (au sens de l'opération d'abstraire), en passant par toutes sortes de manipulations. J'ai personnellement exploré ces deux limites, avec d'une part des phonographies et d'autre part des schématisations progressives. Quelques exemples sonores m'aideront à préciser.

La seconde phase de mon utilisation de modèles naturels a commencé vers 1968-1969, lorsque j'ai décidé de faire quelque chose qui était pratiquement interdit : insérer l'objet brut dans l'objet artistique. Des plasticiens avaient pu opérer cette démarche dès les années du cubisme, avec l'insertion d'objets collés dans le tableau : journaux, papillons etc... Victor Hugo, déjà, intégrait des morceaux de dentelle dans certains de ses dessins... Les musiciens, faute de techniques d'enregistrement commodes, en étaient restés aux intuitions prophétiques des futuristes comme Russolo. Lorsque Schaeffer commença à

montrer les possibilités créatives de l'enregistrement manipulé, il affirma comme un dogme la nécessité de masquer l'origine du son afin de le faire passer d'une perception en tant que signal à une perception comme signe.

C'est ce tabou que j'ai enfreint en 1969, avec Rituel d'oubli, qui commençait comme un manifeste "réaliste" par d'énormes cris de calao, et se poursuivait avec d'autres cris animaux intégrés à l'orchestre . Voici, extrait de cette même œuvre, le parcours d'une séquence animale, à la fois intégrée telle quelle, utilisée comme "pilote" de manipulations, et enfin comme modèle pour l'écriture orchestrale :

♪ Plage 6 : perdrix rouge

♪ Plage 7 : intermodulation perdrix/abeilles

♪ Plage 8 : intermodulation perdrix/grenouilles manipulées

♪ Plage 9 : intermodulation perdrix/Pikygi

♪ Plage 10 : séquence de Rituel d'oubli.

Ensuite, dans un cycle d'œuvres de 1972-1973, j'ai rapproché cette démarche de celle de certains peuples de Mélanésie auxquels mes titres se réfèrent (Korwar, Temes Nevinbūr, Rambaramb). Puis, en 1974, une œuvre entièrement faite de chants d'oiseaux, sauf le finale, où interviennent aussi des insectes et des amphibiens. Naluan. Ce dernier exemple permettra d'expliquer ce que j'entends par abstraction .

♪ Plage 15 : phragmite des joncs

♪ Plage 16 : le même ralenti

♪ Plage 17 : le même encore plus ralenti

♪ Plage 18 : exploitation en canon doublé, dans Naluan

♪ Plage 19 : le même passage dans Octuor op.35

♪ Plage 20 : le même passage dans Éridan

Arrivé à ce terme, le modèle n'a plus laissé sa trace que comme en filigrane. Dès lors on pourrait penser qu'une démarche d'emblée conventionnelle, fondée sur les lois d'un "langage" musical ou traditionnel ou inventé, pourrait aboutir au même résultat, et faire en quelque sorte l'économie d'une référence à un modèle. De fait, de nombreux compositeurs dans le passé gardaient soigneusement cachées leurs éventuelles sources sonores brutes, sauf la parole, ainsi que leurs références narratives. Quelques indiscretions nous permettent cependant de décoder les symboles de Bach ou les "romans" de Haydn ou de Berg.

La parole avait un statut tout à fait particulier dans le contexte humaniste qui prévalait depuis la Renaissance. Elle gouvernait les "madrigalismes", l'opéra, et la rhétorique de l'époque "baroque". Ma décision de n'y voir qu'un modèle sonore parmi d'autres, et non La Référence centrale signifie certainement une remise en cause de ces 3 ou 4 siècles d'humanisme classique. Qu'on puisse définir sous la même catégorie de modèles des enregistrements parlés, animaux, éléments, bruits urbains etc... suppose que l'homme accepte de n'être plus qu'une des voix de la nature.

C'est alors que ma réflexion m'a conduit à m'interroger sur l'origine même de ma

pratique "naturaliste". J'avais cru au début y trouver un antidote à deux arbitraires très à la mode : celui desséchant du néo-sérialisme , et celui, décevant, de l'aléatoire selon Cage. Il m'est ensuite apparu que cette pratique même avait des fondements naturels, échappant donc en partie à l'arbitraire. Il m'est apparu que ce n'était pas seulement une méthode heuristique, une technique de production, une poétique musicale, mais aussi l'obéissance à des schèmes dont l'existence dépasse de beaucoup la seule humanité. L'utilisation de modèles naturels en musique pose des questions d'ordre anthropologique, et non seulement esthétique. L'extrême facticité qui a pu être le mot d'ordre dominant au XXème siècle a finalement abouti à des impasses. La croyance dans le pouvoir libérateur de ce "progressisme moderniste" n'a pas été confirmée par les faits : on s'est aperçu que la création simultanée d'un code et d'un message rendait le message indéchiffrable. La cause principale de cet échec est dans l'absence de prise en compte des lieux communs de la perception et de la symbolisation. À partir de l'excellente intention de doter d'un art nouveau l'homme qui vivait dans un milieu profondément renouvelé, on a échoué, parce qu'on n'a pas vu que la fonction artistique n'a pas seulement une dimension sociale ou idéologique , mais qu'elle répond à d'obscurs impératifs inscrits dans notre système nerveux central, qu'on ne peut apparemment pas ignorer impunément.

La méconnaissance de ces schèmes, quel que soit leur nom, et leur refoulement même, les a fait resurgir violemment, provoquant le risque (inverse des excès modernistes), dans lequel nous pataugeons, d'une régression nostalgique. Les lieux communs, dédaignés parce que confondus avec des routines périmées, ont opéré une sorte de "retour du refoulé" et fait douter de la légitimité même d'une musique ou d'un art savant. La toute-puissante industrie musicale s'en empare d'ailleurs sans scrupule pour sa promotion permanente du ressassement et du conditionnement sonore.

Or, la nature sonore n'était que la face audible de ces schèmes préférentiels, les phénotypes, dont je suis en train d'évaluer l'universalité avec un programme de recherche des Universaux en musique. L'autre face, c'est notre nature intérieure, celle des archétypes. Peut-être ne sont-ils décelables qu'au point de convergence entre des phénotypes, suffisamment universels (ou structures de surface), et génotypes, ou schèmes dynamiques producteurs. On retrouve là les deux faces bien connues de la nature : pour parler comme Spinoza, nature naturée et nature naturante .

Très schématiquement, je suis progressivement passé d'un intérêt pour l'écoute des bruits du monde et leur musicalisation à un intérêt non moins vif pour les "points de passage obligés" de la perception et de la pensée musicale. C'est-à-dire que l'écoute de ces modèles m'a conduit à m'interroger sur les critères qui me faisaient déceler en eux une musique latente, et par conséquent sur une possible universalité de ces critères.

J'ai ainsi peu à peu remarqué la présence dans le monde animal de schèmes structurels analogues à ceux des musiques humaines. Ce n'était pas par anthropomorphisme que des modèles animaux pouvaient m'apparaître comme porteurs d'une musique, mais c'est parce que des schèmes fondamentaux

devaient être présents à la fois dans le psychisme animal et dans le psychisme humain, et que la musique était pour ainsi dire contrainte de les prendre en compte.

Quelques exemples donneront une idée de cette proximité originelle entre les organisations sonores animales et humaines : les duos par exemple. L'activité sonore coordonnée se rencontre dans la nature en-dehors de l'homme, en particulier sous forme de duos.

♪ Plage 30 : duo de cossyphes de Heuglin

♪ Plage 31 : Duo de hulottes africaines

♪ Plage 32 : duo d'amphibiens du Mexique

♪ Plage 33 : duo de loups du Canada

♪ Plage 34 : quatuor de grives-akalat à poitrine rousse trichastoma

moloneyanum

On pourrait opposer à ces appels coordonnés qu'il s'agit de signaux et non de symboles sonores "esthétiques". Cette question remet en cause la définition même de ce qui est esthétique ou non. Voici par exemple une activité sonore humaine provenant d'Afrique centrale :

♪ Plage 35 : mongombi

Les Pygmées en question sont des rabatteurs de gibier. Ils ne considèrent pas du tout cette pratique comme appartenant à la sphère musicale. De même les innombrables pratiques d'appeaux, de langages sifflés etc. Le musical ne se définit pas, au sein d'une culture, par une spécificité sonore, mais par une valorisation conventionnelle au sein de la culture considérée. C'est précisément ce dont les pratiques électroacoustiques nous avaient depuis, longtemps avertis. Cela veut dire non pas qu'on doit écarter de notre horizon de réflexion tout ce qui n'est pas reconnu comme musique, mais au contraire que l'on doit prendre en compte au sein d'une réflexion sur ce qu'est la musique toutes les formes d'organisation sonore, alors même qu'elles ne sont pas reconnues comme musicales.

Pour accéder au niveau profond des archétypes sonores, il faut accepter au moins par hypothèse que des structures phonétiques, des interjections, des onomatopées, des jeux sonores etc...puissent être structurés selon les mêmes schèmes fondamentaux que les musiques reconnues comme telles au sein d'une culture donnée. On sait de toute manière que ce qu'une culture accepte comme musique est parfois rejeté comme "bruit" par une autre.

Un exemple encore de ces formes primitives de la musique, avec les glossolalies. C'est un usage mystique, ou seulement ludique, de la parole comme pure expression sonore, toute sémantique mise à part.

♪ Plage 36 : glossolalie, Jérusalem 1977

♪ Plage 37 : glossolalie dialoguée ibid.

♪ Plage 38 : glossolalie ludique d'une fillette de 6 ans 1/2

♪ Plage 39 : glossolalie ludique et dialoguée de deux fillettes de 9 ans.

J'ai moi-même souvent exploité cette expressivité pure du langage, soit avec des

langues inventées soit autrement. Par exemple dans Uncas , en 1986, où l'intonation de diverses langues sert de modèle sonore.

♪ Plage 26 Uncas, 4 exemples avec alternance de la bande seule et de la séquence où elle est intégrée

Vers la fin de l'œuvre le langage explose pour ainsi dire, révélant sa proximité originelle avec les signaux sonores animaux. Pour cela, j'ai à un moment fait "piloter" en quelque sorte l'échantillonneur par un enregistrement de shama. Chaque son du shama est analysé en temps réel par un détecteur de hauteurs, qui envoie la note correspondante à l'échantillonneur :

♪ Plage 27 : Uncas, extrait

Si l'universalité de certains schèmes ou archétypes sonores peut justifier le recours à des modèles animaux, et leur possible intégration à une œuvre musicale, la question se pose différemment pour les modèles empruntés à la nature "inanimée", les sons des éléments par exemple. Leur emploi n'est plus directement révélateur d'une profonde parenté biologique entre les êtres vivants, mais seulement de la façon dont l'homme organise son rapport au monde. La perception sonore ne nous est pas donnée pour permettre langage et musique, mais d'abord pour nous avertir de la présence des choses et des autres êtres vivants.

Une anthropologie de l'imaginaire comme celle qu'a élaborée Gilbert Durand nous ouvre des aperçus intéressants sur la manière dont s'échafaude, dans l'ontogénèse humaine, le jeu des valeurs symboliques les plus complexes à partir d'expériences sensorielles primitives. Un animisme primitif spontané nous fait probablement percevoir même dans le monde des bruits du vent, de la mer, de l'orage etc... des "voix" qui s'adressent à nous. Cette pensée primitive ne saurait être le dernier mot de la culture, mais elle en constitue sans doute des prémisses utiles à admettre dans notre sphère esthétique. Quelques exemples là encore :

♪ Plage 21 : Cassandra (1977), le feu se met à "parler"

♪ Plage 22 : Cassandra, le bourdonnement des abeilles se fond au bourdonnement des instruments médiévaux et autres, et trois voix, trois langues radicalement étrangères à nous et entre elles composent une polyphonie "naturelle".

♪ Plage 23 : Amorgos "ce que dit la mer dans la grotte"

♪ Plage 24 : Andromède la mer, (résultat final de l'écoute ?) ou

♪ Plage 25 : Aliunde le finale

J'ai à plusieurs reprises parlé d'archétypes. Peut-on les dégager à l'état "pur" ? et passer ainsi de la reprise en compte de ces "points de passage obligés" à leur oubli ? Dans mes œuvres récentes, j'aurais tendance à ne plus du tout me soucier de démontrer la nécessité de repasser par les schèmes naturels, mais plutôt à les laisser s'exprimer spontanément. Des techniques d'improvisation, confinant parfois à quelque chose d'analogue à l'écriture automatique" des surréalistes, peuvent éventuellement m'y aider dans un premier temps, avant qu'une élaboration consciente et critique vienne dans un second temps réaffirmer

les droits de la conscience après ceux de l'inconscient. Un exemple, avec lequel je terminerai ce panorama. L'œuvre se développe comme un passage progressif d'un rythme libre a-périodique vers un rythme régulier jusqu'à l'ostinato, et d'un jeu libre des hauteurs vers une polarisation quasi-tonale. Il ne s'agit pas d'un reniement de la liberté, mais plutôt, symboliquement, d'une acceptation des deux extrêmes qui ont été constitutifs de mon histoire et de celle de mon temps. On entendra seulement l'étape finale de l'œuvre :

♪ Plage 29 Braises (1994) , finale.

Conférence à l'Université de St.-Étienne, 8 janvier 1997