

L'oiseau chez Messiaen et chez moi

Depuis les années 20, où Paul Dukas recommandait à ses élèves l'écoute du chant des oiseaux, jusqu'à sa mort en 1992, Messiaen a incorporé à son œuvre une impressionnante quantité de chants d'oiseaux transcrits. 38 espèces françaises en 1953 dans *Le réveil des oiseaux*, 48 espèces dans les *Oiseaux exotiques* en 1956, 25 espèces japonaises dans les *Sept haï-kai* en 1962, 87 espèces dans la *Transfiguration* en 1969, etc... Au total, c'est entre 300 et 400 espèces qui figurent dans son œuvre, dûment identifiées par l'auteur. À cela s'ajoutent des oiseaux imaginaires, soit indéterminés comme dans les premières œuvres des années 30, soit resynthétisés en quelque sorte sous forme de ce " style oiseau " qui apparaît dans différentes œuvres comme la *Messe de la Pentecôte* . Si beaucoup de compositeurs depuis 2500 ans se sont référés aux chants d'oiseaux, Messiaen les surpasse certainement tous par sa minutie et sa persévérance.

Il est d'autant plus surprenant que peu d'études se soient attachées à analyser cet aspect de son esthétique. En général, l'usage des chants d'oiseaux, comme celui des couleurs, sont considérés comme des choix purement subjectifs, ne relevant que d'un imaginaire personnel. D'autres raisons concourent à expliquer l'absence assez générale d'analyses concernant les modèles sonores sur lesquels Messiaen a travaillé. Tout d'abord la richesse formelle du langage musical que Messiaen lui-même s'est construit et dont il a formulé très tôt les lois. L'auteur décourageait apparemment lui-même toutes les analyses possibles en fournissant d'avance une vulgate exclusive, centrée sur des données " linguistiques ". Ensuite les difficultés pratiques pour rassembler et exploiter la documentation. L'usage des spectrographes a longtemps été difficile d'accès, et cet outil reste peu familier à beaucoup de musicologues. Enfin et surtout, l'esthétique dominante qui non seulement met l'accent sur la musique comme combinatoire de signes, mais dénonce aussi comme illusion toute prétention à fonder un ordre esthétique sur un ordre naturel, et en particulier sur des modèles sonores. Cette opinion a fortement contribué à disqualifier la recherche de Messiaen, ou à la ramener à une illusion subjective.

Messiaen, tout comme ses innombrables prédécesseurs depuis l'Antiquité, ou les rares successeurs que n'ont pu dissuader ni l'ampleur de son travail ornithologique ni le discrédit dans lequel on le laisse volontiers glisser, semble avoir cherché avant tout dans ces modèles naturels deux choses : une leçon de liberté et une stimulation de l'imaginaire. Pour lui comme pour beaucoup d'autres compositeurs, l'oiseau incarne une rythmique libérée de la pulsation métrique, et la sûreté absolue dans l'improvisation. À l'arrière-plan, une providentielle infaillibilité de l'instinct assurée par la divinité, dont les oiseaux figurent depuis des millénaires les messagers privilégiés. Entre l'intérêt technique du savant rythmicien et le respect religieux pour ces *messagers ailés* (l'étymologie et l'iconographie facilitent la fusion de leur image avec celle des *anges*), il y a une étroite convergence d'intérêts. Comme toutes les images mythiques, celle de St. François prêchant aux oiseaux est facilement réversible : ce sont les oiseaux qui prêchent leur musique à Messiaen.

Il y a sans doute, dans cette volonté de transcrire les chants d'oiseaux " pour copie conforme " , comme écrivait Messiaen dans une Encyclopédie musicale en 1958 (Fasquelle, T.I, p.69), une attitude ressemblant extérieurement aux manifestations d'une piété de type très ancien, qui tend à faire du musicien un médium, et l'héritier des Tirésias, Mélampous et autres Théoclyménos de l'ornithomancie antique. Mais le paradoxe de Messiaen est d'avoir fréquemment traité de façon beaucoup plus formaliste que mystique ce matériau particulier. On peut même penser que ce n'est pas par hasard que Messiaen a manifesté, au cours de la décennie qui va des *Quatre études de rythme* aux *Sept haï-kai*, simultanément ses recherches de formalisation, (comme dans la 7ème pièce du *Livre d'orgue*), et l'extrême réalisme des transcriptions de chants d'oiseaux. C'est qu'il traite les modèles qu'il utilise comme un répertoire de nouvelles formes sonores propres à se recombinaison, et ainsi limite leur anarchie potentielle en la soumettant au joug des nombres, des récurrences et des contrepoints. Réciproquement, dans une œuvre comme les *Oiseaux exotiques*, les rythmes grecs et indiens des quatre strophes accompagnant le tutti central sont cités presque comme des modèles sonores trouvés, au lieu de fonctionner comme dans leur contexte d'origine.

Dans cette recherche probable d'un équilibre entre les formes acceptées et les formes inventées, entre le " naturel " et le "linguistique", Messiaen semble hésiter entre d'une part l'extension du modèle naturel jusqu'au niveau de la Forme, et d'autre part l'intégration de ce modèle à des impératifs structurels ou symboliques qui lui sont imposés de l'extérieur, voire superposés. Le *Réveil des*

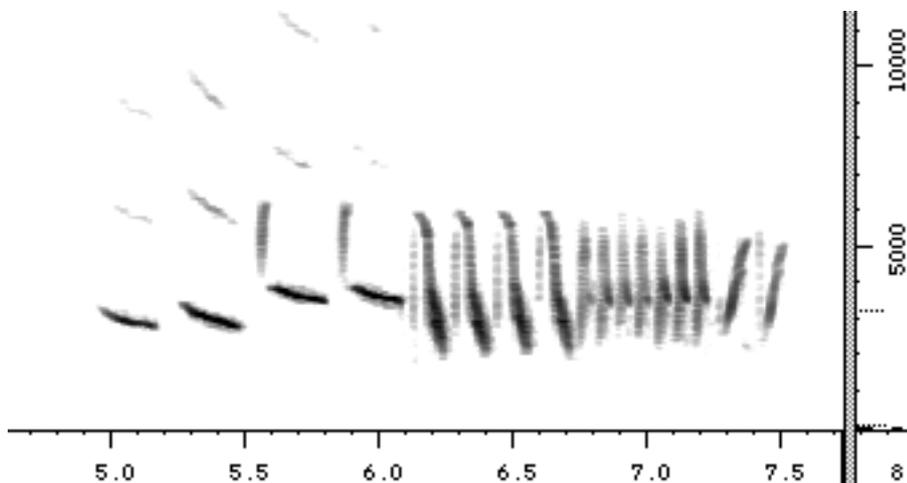
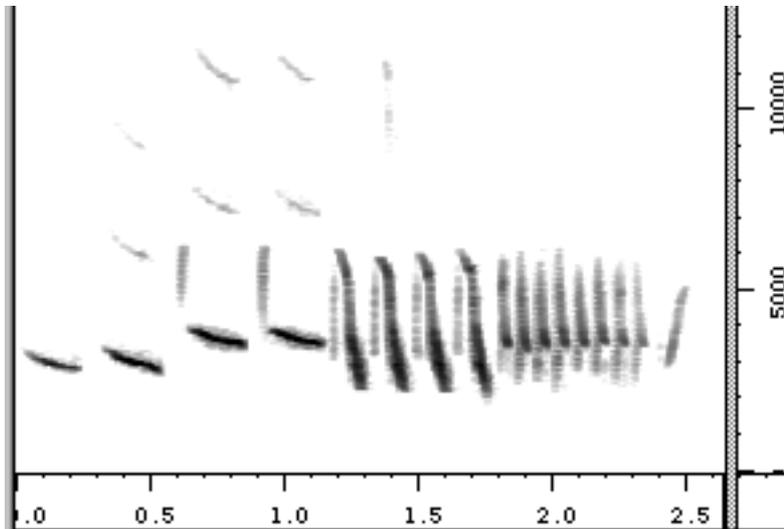
oiseaux (1953) est littéralement un *modèle réduit* qui condense douze heures de chants d'oiseaux en vingt minutes. Son tutti central est donc légitimé par l'habituelle compétition sonore qui précède le lever du soleil. Mais un tutti central analogue se retrouve dans les *Oiseaux exotiques* (1955) ou dans l'Épode de *Chronochromie* (1960) sans que la justification du rythme circadien soit avancée. Au contraire, la superposition des strophes rythmiques composites et des chants d'oiseaux de divers continents est un véritable mixage par lequel le compositeur des *Oiseaux exotiques* réaffirme sa souveraineté traditionnelle.

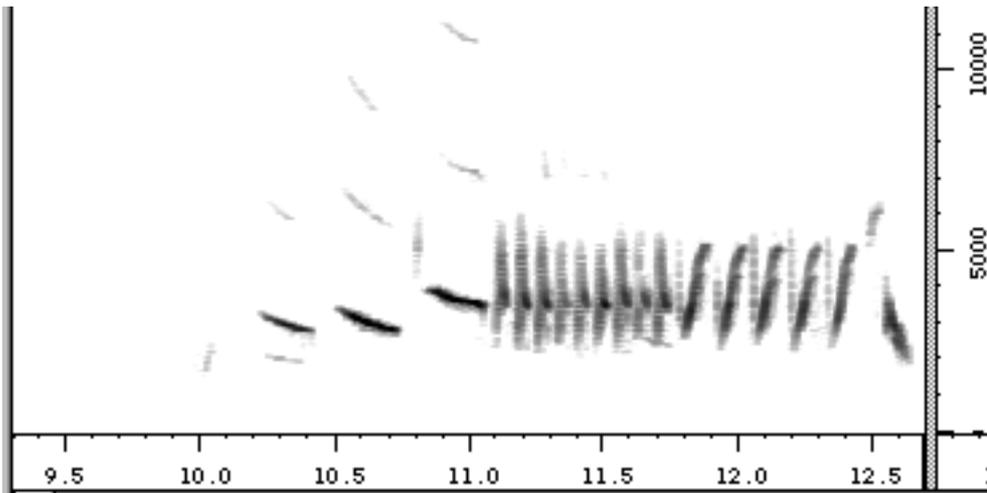
Comparé à Messiaen qui manipule la nature, Cage a pu apparaître comme un musicien s'effaçant devant elle. Le puritanisme ou le quiétisme cagiens contrastent avec l'attitude expérimentale de Messiaen devant les sons naturels, même si une sensibilité religieuse a pu jouer dans les deux cas. C'est à la fois en technicien et en théologien que Messiaen aborde ces modèles. Mais s'il a toujours été prolix de détails sur les couleurs, les modes ou les nombres, il a aussi toujours été d'une grande discrétion sur ses méthodes de travail. Le tome V de son grand *Traité de rythme*, qui doit être consacré aux oiseaux, n'est toujours pas paru. Les chants d'oiseaux auraient été transcrits sténographiquement sur le terrain, au cours de ses nombreux stages d'ornithologie et de ses voyages. Il paraît cependant difficile de croire qu'il ait pu noter au cours de ses deux séjours de 1947 et 1949, les chants de la quarantaine d'oiseaux américains cités dans les *Oiseaux exotiques*, alors que l'enseignement et les répétitions ne lui laissaient pas tout le loisir nécessaire pour parcourir la campagne. De plus, les magnétophones portatifs n'existaient pour ainsi dire pas au moment où cette œuvre fut composée. Il reste les disques spécialisés, comme ceux de la Cornell University, dont Messiaen a vraisemblablement eu connaissance, pour compléter son expérience directe. Messiaen ne s'est servi, semble-t-il, que de petits magnétophones à cassettes comme simples aide-mémoire pour réviser ses transcriptions, et cela seulement à une époque très postérieure aux *Oiseaux exotiques*.

Deux albums issus de cette Université et publiés par Tory Peterson accompagnent les guides de terrain qui regroupent les oiseaux de l'Ouest des États-Unis (plus de 500 espèces en trois disques 30cm) et de l'Est (plus de 300 espèces en deux disques). C'est à ces deux sources que je me réfère pour comparer les modèles, tels qu'ils y figurent, en séquences courtes d'environ 15 secondes seulement, avec l'écriture de Messiaen.

Sur les 48 espèces mentionnées dans la partition des *Oiseaux exotiques*, 41 figurent dans les albums Peterson et peuvent servir de base de comparaison.

Nous ne pourrions aujourd'hui, faute de temps, que mentionner quelques tests. Prenons à titre d'exemple un oiseau au chant relativement stéréotypé, de façon à être sûr de rester proche des modèles qu'a pu noter le compositeur : le pinson à ailes baies (*Vesper sparrow*) *poocetes gramineus*, numéro 236 dans l'album Peterson *Western Birds*. Les sonagrammes des trois strophes se présentent ainsi :





Une transcription automatique de la première strophe (noire = 240, hauteurs réelles 3 octaves plus haut) donne ceci :

Prenons maintenant pour comparaison la dernière des trois strophes écrites par Messiaen (mesures 197 à 200, p. 41-42, au xylophone) :

On voit 1) que les trois parties de chaque strophe apparaissent immédiatement sur les sonagrammes, qui restent l'outil de transcription le plus utile. Mais que ceux-ci sont loin d'atteindre la précision de la transcription sur portées, ni pour les hauteurs ni pour les durées.

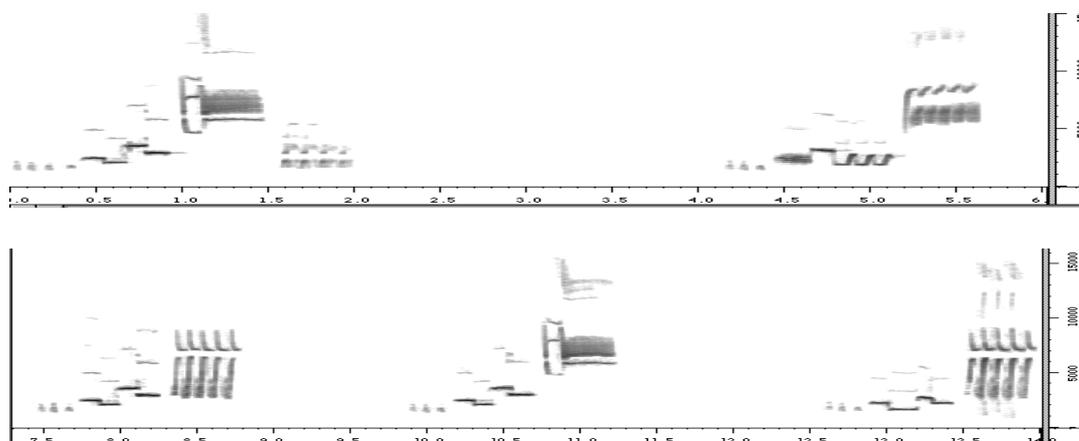
2) que Messiaen respecte l'architecture de la strophe avec ses trois tempi accélérant par paliers et sa coda, et qu'il conserve aussi le contour ascendant de la coda. Mais :

3) que le *tempo* est ralenti à peu près de moitié : la strophe du modèle dure environ 1,6 secondes ; celle de Messiaen environ 5 secondes. Enfin et surtout :

4) que certains contrastes sont exagérés, comme le registre de l'introduction, que Messiaen situe plus bas par rapport au milieu de la strophe.

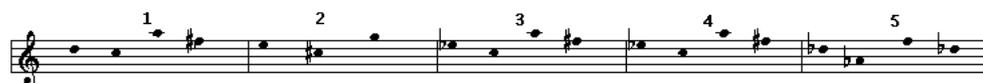
Au total les transformations (*appoggiatures*, tempi) semblent tenir beaucoup plus aux limitations instrumentales qu'à une volonté délibérée de métamorphose. Le jeu du xylophone ne permet guère de se rapprocher davantage du modèle.

Dans beaucoup d'autres cas, ces limitations instrumentales expliquent l'estompage des contrastes propres au modèle. Le traitement de la grive des bois *hylocichla mustelina* est typique de la manière dont Messiaen tire parti de ces limites pour transmuier l'imitation littérale en suggestions symboliques. Les sonagrammes de la grive des bois montrent bien là aussi la structure de la strophe en trois parties (ou quatre, dans la première strophe).



Les timbres de chaque partie sont si dissemblables qu'on dirait presque qu'ils proviennent de plusieurs oiseaux et non du même. Le « neume » (un *porrectus flexus*) qui succède à la triple anacrouse est l'élément qui attire le plus

l'attention, par son intensité et la pureté de son timbre. Le modèle (numéro 125, *Eastern Birds*) réalise cet arpège brisé sur les hauteurs variables suivantes, ramenées au demi-ton le plus proche :



Messiaen pour sa part reprend à chaque fois (mes.37-42 et 379-381) les mêmes quartes et quintes, mais en insérant (comme le modèle dans la deuxième strophe) des variantes de l'arpège à trois accords seulement (mes.38, 40, 42, 380) ou en permutant les accords (mes.40 et 42), mais il étend aux autres parties de la strophe ce timbre dominant, chaud et sonore, et par exemple l'utilise dans l'anacrouse triple dont il aligne le tempo, tout autant que le timbre et l'intensité, sur ceux de l'arpège brisé central. De plus il prolonge la résonance de façon très expressive, alors que l'oiseau termine sèchement sur une sorte de froissement métallique. La volonté de représenter l'acoustique réverbérante du sous-bois a pu le guider, et lui-même a souvent affirmé cette intention de représenter le biotope, en même temps que ses habitants ; mais on a plus probablement une action double de l'imagination créatrice : techniquement, une traduction "raisonnée" du timbre granuleux et complexe de la coda par un cluster rebondissant, et, symboliquement, une auréole sonore prêtant à cette "fanfare ensoleillée", selon les termes de Messiaen, le rôle d'une apparition quasiment oraculaire.

Dans plusieurs cas, le travail du compositeur à partir du modèle suit les habitudes de sa culture classique : il développe, semblable en cela, il est vrai, aux usages de certains oiseaux imitateurs eux-mêmes ; non seulement il intègre ses emprunts à son rythme propre, mais il les développe en les amplifiant. Le liothrix de Chine *leiothrix lutea* est reproduit avec son tempo haletant et ses neumes irréguliers, montants et descendants, les groupes ternaires étant toujours encadrés de groupes binaires. mais les mesures 71-90, au glockenspiel, comparées aux mesures 45 à 58, amplifient les neumes et les chargent de broderies. Pour la coda par exemple, les mesures 89-90 amplifient les mesures 57-58 :

1 8

Glock

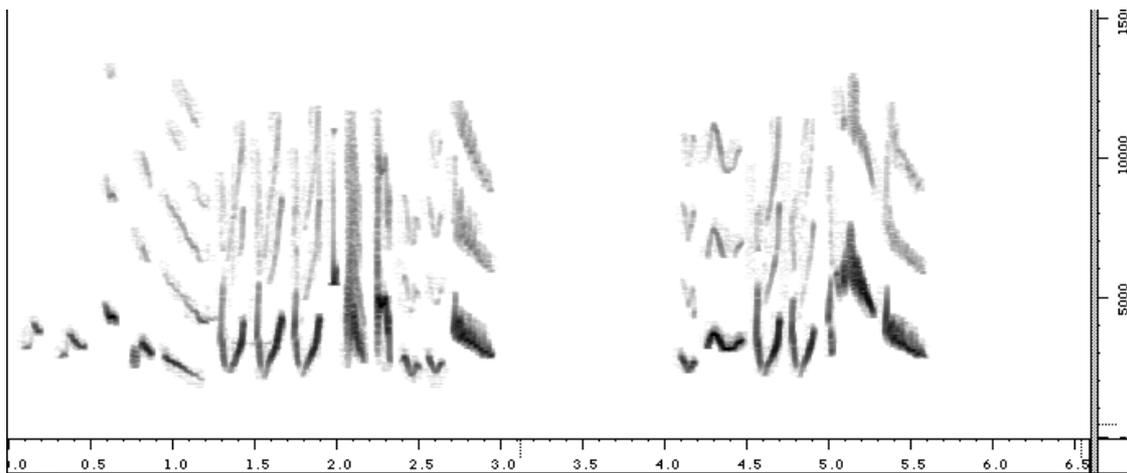
57 58

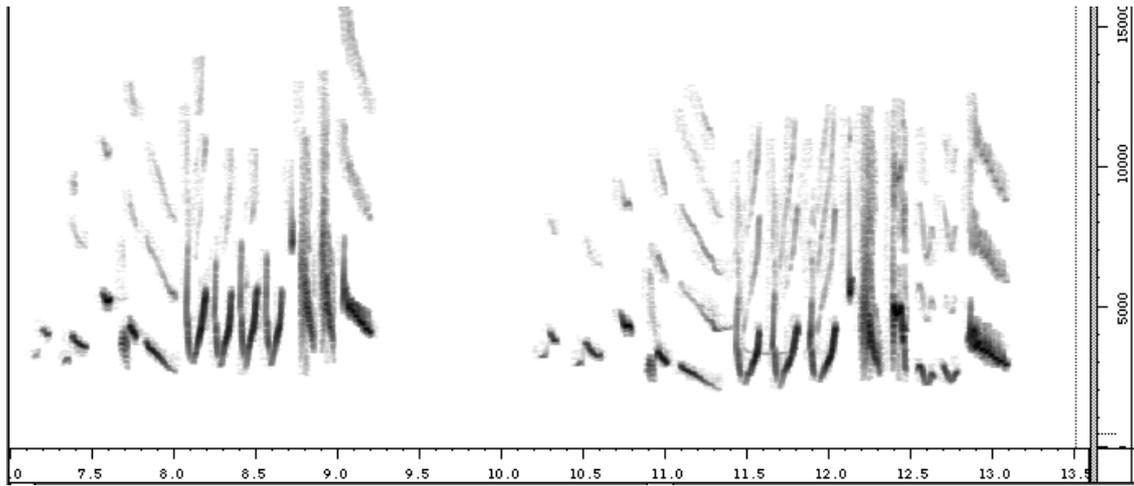
1 8

89 90

Le pinson à ailes baies *poecetes gramineus* cité plus haut manifeste cette tendance à l'amplification dans les trois strophes des mesures 191, 194, 197, rendues de plus en plus longues par infixation (strophes 2 et 3, les doubles-croches) ou suffixation (mesure 200, les deux dernières triples croches).

Le troupiale des vergers *icterus spurius*, traduit par un xylophone aux mesures 117-133, 156-157, et 204-228, est un exemple intéressant d'interprétation de l'organisation syntactique, plus que du timbre. L'enregistrement n° 157 de *Eastern birds* (*icterus spurius*, orchard oriole) comporte 4 strophes :





Messiaen reprend leur organisation syntactique, qui enchaîne 4 motifs par strophe, en les variant. Messiaen utilise les motifs suivants (mes. 118, 129, 156, 157, 164, 167) :

B B' B'' B''' B'''' B'''''

A

C (mesure 119)

D (mes. 120) D' (mes. 160)

Les strophes qu'il compose à l'aide de ces motifs s'organisent ainsi :

ABBCD	Mes. 117-120
ABBCDED	Mes. 121-126
FAB'BBE'C	Mes. 128-133
B''BBB'''CED'	Mes. 126-160
F'AB''''BBCDB''''	Mes. 162-167
ABBCD	Mes. 204-207
ABBCDED	Mes. 208-213
F » AB''''BBBCCDB'F'''DE' CDB''''	Mes. 215-228

Il fait donc varier les hauteurs (comparer B''' et B''''), l'ordre des éléments d'un motif (comparer B' et B''), le nombre des répétitions (comparer E et E), et il brode autour de notes fixes comme sol, sib, sol# pour F, F' et F''. Dans cet exemple, c'est manifestement la syntaxe de l'oiseau dont Messiaen s'est inspiré plus que de la diversité des timbres impliqués dans cette syntaxe.

Cependant, en organiste qu'il est, Messiaen s'attache à synthétiser les timbres de ses modèles par la méthode additive dont son instrument a été le prototype. Partout où règne l'homorythmie de plusieurs instruments, la dimension harmonique est censée renvoyer à l'acoustique pure, et jamais à des fonctions tonales ni modales. C'est en cela que les *Oiseaux exotiques* représentent peut-être l'avancée extrême d'une recherche que Messiaen n'a plus jamais conduite de manière aussi radicale, et qui constitue une étape essentielle entre les innovations de Debussy et les tentatives plus récentes pour traiter les sons simultanés comme des partiels acoustiques.

Il est vrai que la prépondérance du timbre instrumental reste très forte. On rencontre des modèles représentés par des combinaisons instrumentales variables : par exemple le mainate par un tutti (mes. 1 à 9), un piano (mes. 14 à 32), ou une clarinette piccolo (mes. 203 à 235) ; ou le merle de Swainson par un piano (mes. 129-131, 149-150), une flûte (mes. 225-230), ou deux clarinettes (mes. 237-245). Réciproquement, on a encore plus souvent une même combinaison de timbres représentant des modèles différents : le piano ne traduit pas moins de neuf espèces, le xylophone huit, la flûte piccolo et le glockenspiel sept chacun etc.... Dans tous les cas on peut dire que l'identité de l'instrument ou de la combinaison d'instruments l'emporte sur les différences d'écriture correspondant aux différents modèles. Notre conditionnement auditif est organisé, comme celui des animaux (et même lorsque notre écoute se veut esthétique), de telle sorte qu'il nous livre en priorité un indice d'identification, comme s'il était d'abord essentiel de savoir à qui l'on a affaire avant d'écouter ce qu'il a à énoncer.

Cette constatation nous conduit à penser que, quelle que soit la précision des transcriptions, celles-ci ont pour fonction principale d'être une méthode heuristique, un auxiliaire essentiel de l'imagination créatrice, dont la finalité propre : dégager la musique des modèles, implique nécessairement une humanisation des éléments imités. Mais cela ne signifie nullement que Messiaen aurait pu élaborer une écriture comme celle des *Oiseaux exotiques*, en partant de notions purement formelles, sans références extérieures. D'une part, comme dit Hamlet, « il y a plus de choses au ciel et sur la terre que n'en peut rêver notre philosophie », et d'autre part cette appropriation anthropocentrique est elle-même une démarche naturelle, semblable à celle de tous les êtres vivants imitateurs, qui procèdent eux aussi individuellement en intégrant les sons environnants à leur syntaxe et à leur phonétique spécifiques.

J'entre là dans des considérations personnelles bien différentes de celles de Messiaen. Ce n'est un paradoxe qu'en apparence d'observer que l'imagination sonore la plus originale repose sur l'exploitation de modèles étrangers. Entre le coucou dont le signal est bien spécifique, mais des plus rudimentaires, et par exemple la rousserolle verderolle au répertoire très individualisé et fortement imitatif, c'est évidemment le second oiseau qui est le plus musicien. L'imitation de la nature, qu'elle soit celle des phénomènes ou celle des lois (la première visant à réaliser la seconde), est elle-même une loi naturelle de la création esthétique.

J'ai personnellement été tellement fasciné par le travail de Messiaen sur les chants d'oiseaux que j'ai longtemps renoncé à utiliser moi-même ce matériau, dont il avait fait un usage d'une ampleur et d'une originalité si grandes, qu'il l'avait pour ainsi dire monopolisé. Mais l'idée d'un modèle précis tiré des sons bruts en général s'est révélée non moins fructueuse pour moi dans quantité d'autres domaines, avec lesquels la "musique concrète" ou simplement la vie me mettaient en contact quotidien : le feu, l'eau, les machines, les combats de rue. Longtemps après mes années de Conservatoire, en 1968 seulement dans *Rituel d'oubli*, j'ai commencé à utiliser moi-même des chants d'oiseaux, mais en les introduisant sous forme d'enregistrements, à l'état brut, dans un contexte instrumental, ce que Messiaen n'a jamais fait. Lui les fondait en quelque sorte dans son fourneau d'alchimiste, les annexait à son univers modal, tandis qu'avec l'arme du magnétophone j'ai pu façonner ma musique sur les suggestions dont les modèles choisis et restés présents étaient porteurs. C'est par exemple le cas dans *Naluan*, créé au Sudwestfunk de Baden-Baden en 1974.

Messiaen a pratiqué les chants d'oiseaux en poète, et en ornithologue de terrain. Il n'a pas poussé leur analyse acoustique au-delà de ce que son exceptionnelle oreille musicale lui permettait. Les outils de transcription automatique n'ont pas appartenu à son environnement de travail, où le magnétophone n'a joué que le rôle d'un aide-mémoire. Au contraire, j'ai fait dès 1964 un usage du spectrographe qui a donné le départ à tout un courant dit « spectral » longtemps après. Il m'a servi pour les chants d'oiseaux comme pour d'autres modèles. Mais ce modèle particulier a une place à part dans notre environnement acoustique.

La première énigme posée par les chants d'oiseaux, c'est leur supériorité musicale. La hiérarchie que l'homme a définie entre les êtres vivants demanderait que les chimpanzés soient quelque peu musiciens, et que les oiseaux se contentent de balbutier. Mais non : les rares mammifères chanteurs, (loups, gibbons ou baleines) sont globalement inférieurs dans leurs inventions sonores aux quelque 300 espèces d'oiseaux vraiment musicales. L'évolution semble s'être trompée de route. Ou bien la musique n'est pas le plus éthéré des arts, comme on croyait, ou bien les oiseaux auraient comme l'homme obtenu le surprenant privilège de célébrer par leurs chants la divinité, en passant par-dessus les rampants muets ou grogneurs ?

Ce dilemme semble avoir obscurément troublé l'humanité depuis toujours. Elle a le plus souvent tranché en penchant pour la seconde hypothèse : les oiseaux chantent parce que les dieux les ont chargés de cette fonction, donc

leurs chants comme leur vol nous portent des messages de leur part. On peut avancer, à propos de l'analogie à coup sûr troublante de la musique et des chants d'oiseaux, une autre hypothèse, en prenant les choses encore de plus haut. De même que la prohibition de l'inceste ou le système culinaire sont, si on en croit Levi-Strauss, les " lieux " qui médiatisent le rapport entre nature et culture, on peut se demander si l'activité musicale chez l'homme ne constitue pas au même titre un lieu test pour cette distinction. Cependant, par opposition aux deux autres, la démarcation d'avec l'animalité y ferait peut-être l'objet d'une moindre rigueur. La nostalgie de l'animalité s'y mêle à la volonté de s'en démarquer. Si la prohibition de l'inceste a pour rôle d'humaniser de façon spécifique à la fois la simplicité de la procréation naturelle et la richesse symbolique des liens de parenté et de socialité ; si la cuisine opère le même genre de travail à propos du besoin alimentaire, la musique pour sa part pourrait être considérée comme le lieu où des besoins instinctifs comme le jeu ou le *marquage territorial* sonore deviennent source de plaisir et de symboles sociaux plus complexes.

Ce serait dans cette perspective que les convergences importantes que l'on peut relever entre certaines organisations sonores animales et les musiques humaines prendraient tout leur sens : l'animal copule, s'alimente, et marque son territoire ; l'homme fait la même chose, en enrichissant ces nécessités d'un imaginaire qui lui est tout aussi nécessaire. . Les énigmes, ou au moins les problèmes, que nous posent les chants d'oiseaux, dépendent bien évidemment de ce qu'il faut entendre par *musique*. " Les oiseaux sont musiciens " : voilà un lieu commun qu'il est aussi difficile d'approuver que de contredire tant qu'on ne s'est pas entendu sur la vraie nature de cette activité. À première vue, on confirmera en remarquant que non seulement le chant stéréotypé de plusieurs espèces nous paraît analogue à certaines de nos musiques (même le pire des chanteurs, le coucou, a séduit des générations de compositeurs au moins depuis le XIII^{ème} siècle), mais surtout l'oiseau est, dans quelques espèces privilégiées, un inventeur sonore individuel comme le compositeur dans l'espèce humaine. Chaque merle se constitue un répertoire propre, et le remet à jour d'une année sur l'autre.

Les rapports entre les oiseaux et la musique sont loin de se limiter à une source d'inspiration dont les compositeurs auraient depuis toujours aimé se saisir. Au-delà des formes sonores analogues : rythmes, mélodies, ornements, citations, refrains, strophes, l'étude des chants d'oiseaux met en évidence des convergences avec les musiques humaines dans la syntaxe, les

techniques de développement, l'agencement polyphonique, qui nous interrogent tout autrement que comme un simple répertoire de belles formes. Il est même très difficile de trouver un seul trait commun aux musiques pratiquées par l'homme qui n'ait son analogue quelque part dans une autre espèce animale. Même l'existence d'échelles fixes, ou de transpositions en hauteurs et en durées, se vérifie chez certains oiseaux.

On ne peut pas sérieusement maintenir le credo culturaliste selon lequel toute notation de chants d'oiseaux définit beaucoup plus le style du transcripteur que celui du modèle. En effet, d'une part le chant d'oiseau lui-même sous forme enregistrée peut être incorporé désormais tel quel, et non plus seulement sous une forme adaptée, dans l'œuvre musicale. C'est ce que j'ai commencé à faire en 1969 avec *Rituel d'oubli* ; et d'autre part le geste d'appropriation et d'imitation est lui-même très répandu dans la nature.

Celle-ci participe donc à l'œuvre à la fois comme résultat et comme cause, comme répertoire de formes, de la "nature naturée", selon les termes de Spinoza, et, en tant que *natura naturans*, comme répertoire de *génotypes* producteurs, selon l'acception un peu détournée que l'on peut donner à ce terme des biologistes. Messiaen pour sa part n'a jamais poussé sa réflexion dans cette direction, imposant au contraire aux chants d'oiseaux, comme à ses modèles rythmiques indiens, une organisation qui leur était étrangère. Dans une esthétique toute différente de son inspiration théologique, l'empathie et la *mimesis* représentent aussi des voies royales de la création artistique, prolongeant à leur manière les antiques pratiques des chamanes, - grands voyageurs volant entre la terre et le ciel -, et des *ornithomanciens*, de Tiresias à Siegfried. Si la musique est un médiateur entre nature et culture, ce n'est certes pas comme un passeur, et encore moins comme un garde-frontière. Les édifices de l'imaginaire musical semblent bâtis sur des fondations simples et robustes fournies par des réseaux neuronaux pré-câblés dont une part est sans doute commune à tous les vertébrés. Là comme dans beaucoup de domaines, l'homme en tire des combinaisons si variées qu'il peut avoir l'impression de les avoir imaginées de part en part, en oubliant les archétypes élémentaires, et rudimentaires, sur lesquels elles se fondent la plupart du temps. Il est sans doute le seul à faire passer l'oiseau modèle au rang d'*oiseau prophète*, mais le répertoire des formes sonores dont il dispose n'est pas aussi illimité qu'il avait pu le croire à l'époque récente des excès du modernisme. R.Caillois avait bien observé dans le monde visible ce caractère *fini* des formes disponibles,

entraînant des vues " diagonales " sur les taxinomies usuelles. La même observation vaut pour le monde des formes sonores.

Par ailleurs, le droit à l'innovation s'exerce déjà dans le monde animal : les oiseaux, entre autres, en témoignent de façon éclatante. Ils m'ont rappelé aussi que toute création artistique comporte un équilibre particulier entre la répétition et la nouveauté, et qu'ainsi l'art mystérieux de la variation, de la dialectique entre le *même* et l'*autre* , a toujours le dernier mot. En nous fournissant un abondant répertoire de formes sonores auxquelles ils appliquent un assez riche répertoire de variations, les oiseaux ont une importance sans commune mesure avec le pittoresque superficiel ou sentimental auquel les musiciens les plus naïfs s'en sont tenus bien souvent.

Que la musique s'inspire consciemment ou non des chants d'oiseaux, elle en est de toute manière plus proche qu'on ne l'a cru. On peut imaginer que les chasseurs paléolithiques avec leurs appeaux, avec leurs cris de rabatteurs en forêt, et avec les sons " magiques " obtenus sur la corde de leur arc résonnant devant leur bouche, sont passés sans même s'en rendre compte d'une activité de survie alimentaire à un jeu de survie imaginaire. Aucune culture existante ne s'accorde avec les autres pour définir ce qu'est la musique, mais toutes partagent un répertoire de formes et de processus, de *phénotypes* et de *génotypes* , qui gouvernent leurs productions sonores, que celles-ci ressortissent au geste, à la parole, au chant ou au jeu instrumental, et que leurs fonctions soient pratiques ou rituelles, triviales ou sublimes. C'est que depuis notre naissance, et même avant, nous sommes organisés pour identifier au sein du chaos sonore qui nous entoure des sons coordonnés entre eux par des affinités formelles et causales : il y va de la survie dans un monde naturel hostile. Cette structuration de notre ouïe entraîne des réflexes et des priorités sur lesquels nous n'aurons par la suite qu'un contrôle limité. Ce sont eux qui conditionnent à la base notre perception des sons et du temps. Notre imagination artistique, elle, aura surtout pour tâche de recombinaison ces données pour leur conférer des valeurs secondaires, relatives à notre milieu culturel et de ce fait partageant la même précarité. L'oiseau subit en partie la même loi. Les meilleurs chanteurs dépendent étroitement du milieu sonore où ils ont passé leurs premières semaines d'existence. On trouve chez les pouillots fitis ou chez les alouettes des accents régionaux. Tout cela laisse penser que si la nature continue à parler dans nos musiques, les phénomènes culturels, réciproquement, s'esquissent dans le monde animé bien avant l'espèce humaine.

Il n'est donc pas juste de considérer le chant des oiseaux comme une voix naturelle dont la musique aurait su se séparer en élaborant des codes arbitraires (échelles de hauteurs, lois de développement etc.). S'il est vrai qu'il y a dans la création artistique l'application de deux démarches complémentaires : l'*invention* qui est endogène, et la *découverte* qui résulte d'un dialogue avec le monde extérieur, alors du seul fait que notre psychisme est bâti d'une certaine manière, que nous n'avons pas choisie, il faut considérer que nos inventions ont intérêt à prendre appui sur nos découvertes, plutôt que d'aspirer à régner seules. Les oiseaux mettent en jeu des phénomènes de mémorisation, de préférences, d'analogies catégorielles, qui nous interdisent de voir dans leur chant de simples mécaniques réflexes. L'étude des chants d'oiseaux est loin d'avoir représenté pour moi l'exploitation de *ready-made* musicaux, et encore moins d'un matériau pittoresque. Ils nous conduisent vers le niveau fondamental de la musique en tant qu'activité symbolique élaborée à partir de schèmes perceptifs universels. J'ai suivi de loin l'exemple de Messiaen, mais l'analyse des enregistrements m'a surtout conduit à prendre en considération ce qu'écrivait E.Souriau, il y a déjà longtemps : "*s'il faut se garder de tout anthropomorphisme en étudiant l'animal, il n'est pas mauvais de faire parfois un peu de zoomorphisme en étudiant l'homme*". Les oiseaux appartiennent à notre environnement extérieur, mais ils nous enseignent surtout à repérer les archétypes naturels dont nous sommes intérieurement porteurs.