

## L'erreur de Chaval

Je dois avouer que j'ai pris des risques en me proposant de dénoncer l'erreur de Chaval dans sa célèbre série "Les oiseaux sont des cons". D'une part, je peux donner l'impression de manquer d'humour, ou d'enfoncer des portes ouvertes, en protestant que les oiseaux sont bel et bien musiciens, alors qu'au fond Chaval ne s'en souciait guère ; et d'autre part on pourrait me reprocher de poser un faux problème : de quoi aurais-je l'air si on me démontrait qu'on peut être à la fois un con et un bon musicien? Me voici donc avec deux gros handicaps dont je me suis imprudemment chargé : rétablir platement un vieux cliché contre l'originale dénonciation de l'humoriste, et de plus m'aventurer beaucoup, en supposant pour cela que l'invention musicale est un exercice essentiellement intelligent. Je vais essayer de sortir de ce piège, qui ne m'a été tendu par nul autre que moi-même.

Je dois d'abord faire un autre aveu : moi aussi, à l'époque où j'étais élève de Messiaen, (c'était à la fin des années 50), j'avais apprécié le titre insolent de Chaval, et que la transcription des chants d'oiseaux m'apparaissait alors comme la partie la moins convaincante de l'immense talent de mon maître. La connotation franciscaine de cette recherche m'agaçait un peu. Moi, c'étaient les polyrythmies des grenouilles qui me fascinaient, et j'avais commencé à les exploiter dans mes premières œuvres électroacoustiques dès 1958. L'idéal moderniste de l'époque tenait en suspicion tout ce qui semblait émaner de traditions esthétiques ou religieuses, et la longue chaîne des compositeurs qui avaient été à l'écoute des chants d'oiseaux depuis l'antiquité nous apparaissait décidément très lourde à porter.

Je ne sais plus très bien ce qui m'a fait radicalement changer d'avis, et m'a ouvert l'esprit et les oreilles. Probablement d'abord l'exemple de l'originalité et de l'efficacité de l'écriture développée par Messiaen dans ses pièces les plus ornithologiques. Également la proximité de certains chants d'oiseaux avec d'autres signaux animaux qui, eux, faisaient déjà partie de mon horizon sonore : les "percussionnistes", comme certaines rousserolles, le phragmite des joncs ou les hypolais, avaient en effet échappé à ma méfiance de compositeur provisoirement indifférent à la dimension mélodique. Dans une pièce orchestrale intitulée Rituel d'oubli, en 1968, j'employais divers rythmes d'insectes et ceux de la perdrix rouge, ainsi que de nombreux appeaux. Et peu après, en 1972, j'ai composé tout un cycle de pièces intégrant notamment les chants d'un shama de Malaisie que j'hébergeais chez moi, et dont j'avais enregistré plus de vingt heures de chants, sans épuiser pour autant son immense et superbe répertoire. Pour donner une idée plus précise de ce dont je parle, voici quelques extraits des pièces en question :

& perdrix de Rituel d'oubli (1968) 0'42" + 0'59"

& shama de Korwar (1972) 1'13"

& shama de Temes Nevinbür 1'18"

& shama de Rambaramb 1'13"

Ce qui devrait conduire tout musicien à écouter attentivement les oiseaux, et plus généralement les animaux chanteurs, ce n'est pas le prestige d'une symbolique traditionnelle qui fait de ces voix

naturelles les messagères d'une surnature. C'est tout d'abord la saisissante analogie formelle entre les processus sonores mis en œuvre et ceux des musiques humaines. Ce que Messiaen n'avait pas à sa disposition, et dont ma génération était la première à disposer, c'étaient les technologies d'enregistrement et d'analyse qui allaient permettre avec une précision inconnue d'étudier la phonétique et la syntaxe des chants d'oiseaux ; et c'était également le développement de l'éthologie, dont à vrai dire très peu de musiciens étaient au courant, mais qui dissipaient certaines illusions séculaires.

Les biologistes, dans un premier temps, étaient surtout intéressés par la phonétique. Longtemps j'ai eu l'impression d'être assez seul à me préoccuper de la syntaxe. J'ai encore en dépôt chez moi un sonographe en temps réel que le Professeur Busnel, du Centre de Recherches zootechniques de Jouy-en-Josas, m'avait prêté dans les années 70. Il était tout heureux de trouver un chercheur intéressé par un outil que les bioacousticiens de l'époque dédaignaient. Il était en effet trop imprécis pour les exigences d'une analyse des éléments "phonétiques", mais il présentait l'avantage de délivrer des sonogrammes d'une longueur de plusieurs minutes, donc d'offrir une vue cavalière du développement complet d'un chant d'oiseau, et c'est cela qui m'intéressait surtout.

L'écoute d'un ou deux documents vous convaincra, peut-être mieux que des affirmations générales, que la musicalité de certains chants d'oiseaux n'est pas une métaphore subjective. Dans de nombreux cas, à la fois la phonétique et la syntaxe se révèlent trop proches de ce que nous appelons musique pour ne pas faire l'objet d'une réflexion libre et attentive.

& chant "caché" de la grive hermite *hylocichla guttata*, révélé par le ralenti 2x, 4x, 8x, 16x, 32x, aller et retour, selon Peter Szöke & Chant de cossyphes à ailes bleues *coscypha cyanocampter* (extrait de 20")

Comment peut procéder le musicien pour comprendre de l'intérieur, pour ainsi dire, ces admirables variations ? Le premier travail est la transcription, et aujourd'hui il dispose d'outils beaucoup plus efficaces que par le passé :

& *coscypha cyanocampter* + divers instruments (piano, vibraphone, wood block, cithare, banjo, célesta, clarinette) 3'19"

L'oiseau utilise parfois les mêmes unités de base que l'homme. Non seulement, il crée parfois des échelles de hauteurs précises, mais il en hiérarchise les degrés pour en faire des gammes. Il partage avec nous les principaux modes de la répétition : ostinato, refrain, strophe etc. Il emploie les mêmes procédés de variation :

l'ornementation, la transposition, l'amplification ou l'élimination. Les critères selon lesquels on a cru pouvoir pendant des siècles opposer radicalement les émissions sonores animales aux émissions musicales humaines sont presque tous inopérants. On disait : les oiseaux n'ont presque pas de sons purs et stables qui ressemblent à des notes ; ils n'organisent pas leurs sons selon des intervalles précis ; leurs chants sont instinctifs et résultent d'activités réflexes, tandis que l'homme fait preuve de méthode et d'invention etc. Tout cela s'est révélé faux.

Plusieurs chants d'oiseaux ne se développent pleinement que par leur apprentissage à une époque critique, un peu comme le langage

chez l'homme. On connaît même des cas exceptionnels, comme celui des bouvreuils de Nicolai, où plusieurs générations successives ont préféré reproduire le chant de parents adoptifs, des pinsons, plutôt que celui de leurs congénères. On a observé dans plusieurs espèces (pouillot, alouette etc.) d'importantes différences d'accents régionaux, qui font que les mêmes espèces d'alouettes des champs, en Vendée et en Sibérie, par exemple, tout en présentant des phonétiques très proches, développent des syntaxes très différentes, et ces syntaxes collectives se transmettent de génération en génération. Que ce soit donc à l'échelle individuelle, comme chez le bouvreuil, ou à celle d'une population entière, comme chez l'alouette, on peut donc rencontrer chez l'oiseau des phénomènes qui illustrent l'une des deux grandes caractéristiques du phénomène culturel : son apprentissage et sa transmission au sein d'une société.

L'autre trait essentiel de toute culture est sans doute l'innovation. Là encore, contrairement à l'opinion encore assez répandue, on en rencontre dans le monde animal des exemples remarquables. On connaît bien aujourd'hui l'innovation à la fois saisonnière et collective des chants des troupeaux de baleines jubartes (ou mégaptères). À l'échelle individuelle, le merle noir aussi révisé à chaque printemps son répertoire. On sait que les meilleurs oiseaux chanteurs, les oscines, c'est-à-dire quelque trois cents espèces sur un total d'environ 9000, présentent de fortes variations individuelles, avec au sein d'une même espèce des virtuoses et des médiocres. C'est d'ailleurs pour cela qu'on organise des concours de canaris en Picardie, ou de garrulaxes hwa-meï en Chine.

Mais on dira que la transmission et l'innovation musicale ne suffisent pas à prouver l'existence de la musique chez l'animal. L'homme, poussé dans ses derniers retranchements, revendique deux autres critères importants pour différencier les signaux naturels et les sons musicaux : la gratuité, et la symbolique. L'oiseau ferait de la musique malgré lui, en croyant faire quelque chose de beaucoup plus important, à savoir défendre son territoire, et y séduire une fiancée. Au contraire l'homme aurait inventé l'art pour l'art. L'argument n'est pas aussi solide qu'on pourrait le croire. D'une part il est marqué par un vieil héritage qui revendique pour une élite oisive le privilège des Beaux-Arts, là où le petit peuple n'aurait qu'un artisanat appliqué à des activités rituelles ou festives : une telle vision est trop peu universelle pour servir de caution.

L'art pour l'art n'est pas une idéologie nécessairement liée à toute musique élaborée, et on connaît de grandes musiques dont l'élaboration et l'écoute n'ont aucune indépendance par rapport aux cérémonies auxquelles elles sont associées. Je pense au plain-chant, aux grandes cantates d'initiation béninoises, aux rituels soufis, à certaines musiques tibétaines etc. On a souvent observé que dans la langue balinaise, au sein de la culture sans doute la plus musicienne du monde, il n'y a pas de terme propre pour désigner la musique, qui n'apparaît donc pas comme une activité autonome et gratuite, mais comme une des composantes de la cohésion sociale, et l'expression d'une symbolique complexe.

Inversement, plusieurs comportements animaux associés aux émissions

sonores semblent illustrer une certaine gratuité. Les chants d'oiseaux les plus raffinés sont parfois les chants d'automne : plusieurs espèces recommencent à chanter en septembre-octobre, sans motivation territoriale. Et surtout le chant social, entre mâles de territoires voisins comme chez la rousserolle verderolle, ou même entre des espèces différentes, ne peut s'interpréter vraisemblablement que comme une activité ludique, donc un plaisir intrinsèque sans récompense extérieure. J'ai transcrit et publié il y a une vingtaine d'années, dans mon ouvrage *Musique, mythe, nature*, un quatuor de grives-akalat à poitrine rousse, enregistré au Dahomey en février 1969 par Cl.Chappuis :

& quatuor de trichastoma moloneyanum 50"

Les oiseaux ne sont pas les seuls à pratiquer la musique d'ensemble. Les amphibiens le font aussi, et parfois avec une rigueur digne des vieux contrapuntistes. Par exemple pternohyla fodiens et hyla Baudini

& duo d'amphibiens du Mexique 20"

Mais l'argument utilitaire, que l'on serait tenté de caricaturer comme un vieux préjugé de la bourgeoisie anglo-saxonne, est en réalité une des pièces essentielles de la théorie interprétative dominante, à savoir l'évolutionnisme. Dans un premier temps les biologistes récusent toute idée de musique dans le monde animal, parce que pour eux il va de soi que la musique est un phénomène culturel, donc inutile, ou du moins spécifiquement humain. Et on verrouille cette exclusion en liant étroitement musique et "langage musical". Dès lors, celui-ci, comme tout langage, est l'apanage de l'homme, et son application au monde animal relève des illusions anthropocentriques. Mais ce premier temps est révolu : d'une part l'étude des syntaxes musicales animales a été rendue possible par les technologies d'enregistrement et d'analyse, et elles ont révélé des organisations analogues ou homologues des musiques humaines. Et d'autre part, comme dit le primatologue Frédéric Joulian "le piédestal de l'humanité s'effrite et nous amène à repréciser de façon non dichotomique les traits partagés ou spécifiques des hommes et des primates." J'oserai ici généraliser et remplacer "des primates" par "des animaux". J'essaierai tout à l'heure de me justifier.

Il reste que si la musique existe à l'état naturel, il faut en effet qu'elle présente quelque avantage évolutif. Darwin lui-même avait essayé d'intégrer ce mystère musical à l'ensemble de la théorie. Mais il faut bien reconnaître que les espèces muettes se reproduisent très bien sans fanfares ni trompettes. On peut cependant admettre l'idée, sans attendre que l'observation l'ait complètement confirmée, que les meilleurs oiseaux chanteurs ont de meilleures chances de reproduction, parce qu'ils chantent plus fort, plus longtemps, et avec plus d'invention. Seulement, il n'y a que quelques sociobiologistes américains pour soutenir que la même exégèse fonctionne pleinement pour l'homme. En somme, ils sont prêts à admettre que la musique puisse être partagée par les oiseaux et les hommes, comme une activité biologique de base, mais il faut alors lui trouver coûte que coûte une fonction au service d'avantage évolutifs jusque dans notre espèce. Négligeant donc l'exemple des grands célibataires sans descendance que furent Vivaldi, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Brahms etc. ils postulent que la musique et

la danse servent à sélectionner les meilleurs reproducteurs. Certes, Jean-Sébastien Bach, avec ses vingt enfants, et Marin Marais, avec seulement dix-neuf, auraient pu être appelés à la barre des témoins...

Les deux avantages clefs sont en effet la survie et la reproduction. La mortalité étant aussi forte chez les musiciens qu'ailleurs, il faut que leur patrimoine génétique, – supposé déterminant –, se transmette mieux que les autres pour que la musique persiste. Comme ses bienfaits ne sont pas évidents en ce qui concerne la simple survie de l'individu ou du groupe, les théoriciens évolutionnistes font preuve d'une grande ingéniosité pour lui trouver malgré tout des avantages décisifs. Pour R.Dunbar, la musique prolonge avantageusement les techniques de contact, qui chez les primates se ramènent en particulier à l'épouillage mutuel. Pour G.Miller, la musique donne un avantage à ceux qui y sont doués, parce qu'elle atteste de leur capacité inventive, de leur résistance à la fatigue etc., et elle leur assure ainsi de nombreuses conquêtes féminines, gage de descendance nombreuse (si Jimmy Hendrix n'a pas eu plus de trois enfants, c'est la faute à la contraception, prétend-il...). Pour P.Todd, c'est le rôle-clef de la critique musicale, dévolu aux femmes, qui ratifie ces succès et leur promet une progéniture propre à en transmettre les aptitudes.

S'il est aussi difficile de découvrir à quoi peut bien servir la musique en termes d'évolution, c'est, je crois, que la théorie en question, tout en étant globalement la meilleure, et malgré ses immenses pouvoirs d'explication, bute encore sur deux anomalies, l'une particulière à la musique, et l'autre plus générale. D'une part les primates sont loin d'être aussi musiciens que les oiseaux. Parmi les mammifères, les gibbons et les indris sont sans doute musiciens, mais des rivaux comme les orques, les jubartes, ou les loups les surpassent aisément. Le talent musical connaît ainsi une sorte d'éclipse générale dans la lignée évolutive, entre l'homme et les oiseaux chanteurs. Ceux-ci sont plus éloignés de l'homme selon l'évolutionnisme, mais plus proches selon la musique. D'autre part, plus généralement, s'il est facile de pointer les avantages évolutifs que la parole a accordés à l'espèce humaine, il est bien difficile de dire à quoi lui sert cette activité musicale à laquelle il s'adonne si largement et si universellement. Comme Cocteau le disait de la poésie, elle est indispensable, mais on ne sait pas à quoi.

Je viens de souligner tout ce qui fait de la musique une activité qui a des origines biologiques, et qui s'esquisse ici et là dans le monde animal. Parmi les nombreuses questions que suscite ce genre de réévaluation des activités des êtres vivants, deux sont particulièrement pressantes et difficiles. L'observation des similitudes entre musiques animales et humaines nous conduit-elle à postuler un simple fait de convergence, c'est-à-dire une analogie trompeuse, ou s'agit-il bel et bien d'une homologie, c'est-à-dire d'une ressemblance révélatrice d'une même série causale? On pourra trouver un peu paradoxal qu'un compositeur situe l'origine de son activité dans la biosphère, plutôt que dans l'histoire ou la société humaine. Il ne paraît en effet pas très gratifiant de présenter cette activité, où l'originalité passe pour une vertu majeure, comme l'aboutissement de déterminismes naturels.

Il faut ici apporter un correctif majeur. Si la musique s'esquisse dans le monde animal, et si plusieurs indices laissent supposer l'existence chez l'homme d'universaux musicaux communs à la fois à toutes les cultures et aux animaux musiciens, il reste tout de même deux différences capitales qui devraient réconforter les humanistes et les compositeurs : une différence de conscience, car, en-dehors des régressions hostiles à la pensée comme on les remarque dans de nombreuses musiques industrielles et simplistes, la musique n'est pas seulement porteuse d'émotions primaires, mais peut accéder à des pensées riches et complexes. Et une différence de sens, car ce qui rend la musique nécessaire à beaucoup d'hommes est qu'au-delà de sa fonction physiquement stimulante, elle peut accéder à un niveau symbolique, et désigner son propre au-delà, là où ne fonctionnent plus, – ou pas encore –, les mots. Sauf erreur, l'animal n'accède pas à un tel niveau, et le seul terrain musical qu'il partage avec nous est celui du jeu, individuel ou collectif, ce qui à vrai dire est déjà quelque chose d'important.

J'ai fait allusion à des universaux musicaux. Je les recherche dans des contextes anthropologiques et zoologiques, ce qui m'a amené à inventer le terme et la discipline de la zoomusicologie. Ce faisant, je me démarque des habituels critères acoustiques par lesquels certains postulent encore l'universalité du système tonal. La distinction entre les universaux naturels et de simples clichés est une matière trop complexe pour que je m'y aventure aujourd'hui. Je ne peux que renvoyer ceux que cela intéresserait à mon livre *Musique au singulier*. Mais ce que je peux faire pour conclure, c'est vous présenter un montage que j'ai réalisé, où s'enchaînent des illustrations d'un des universaux les plus évidents et des plus confirmés : l'ostinato. La même énergie de base circule à travers ces exemples où s'enchaînent :

- une récitation épique tahitienne enregistrée dans les années 30
- un chant de nuit huron du Canada
- ma propre pièce *Kemit*, transcrite d'un solo de percussion de Nubie
- un Tambourin du Troisième Concert de Rameau
- un fragment de musique "techno"
- le chant d'un calao enregistré en gros plan pour le début de ma pièce *Rituel d'oubli*

Sans doute le calao que vous venez d'entendre n'atteint-il pas la musicalité du cossyphe ou du shama entendus précédemment. Mais je ne voulais pas trop humilier l'auteur humain de la "techno" précédente. Et puis, et ce sera ma conclusion, si Chaval a eu tort de généraliser, on doit reconnaître que parmi les oiseaux comme parmi les humains, il se trouve quand même un nombre de cons non négligeable...