

La forme en musique

par FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

Les études sur les formes musicales sont innombrables. On les répartit souvent en deux groupes principaux : celles qui assimilent les formes à des genres, voire des styles (fugues, concertos, gavottes, récitatifs, etc.) ; et celles qui, faisant plus ou moins abstraction des connotations fonctionnelles ou stylistiques, s'attachent à analyser de pures organisations structurelles, des architectures sonores temporelles. Je me propose ici de montrer que loin de représenter une alternative, ces deux approches sont nécessairement complémentaires, dans la mesure où beaucoup d'organisations temporelles sont des universaux, et à ce titre ne peuvent pas être réduites à des choix culturels.

Une musique qui se déroulerait comme une suite indéfinie d'instantanés imprévisibles échapperait à toute forme. On pourrait croire que certaines improvisations, ou certaines séquences de type « narratif » en donnent des exemples. Qu'elles figurent alors des images de liberté ou celles d'un pur chaos, ce n'est cependant qu'une utopie. Le cerveau de l'auditeur est marqué par l'apprentissage du langage, et de ce fait il est formé à découper toute chaîne sonore en éléments pertinents. Il place donc de toute manière des balises en fonction des pauses, des contrastes et des récurrences, et tente de donner une forme même à l'informel. S'il n'y parvient pas, il rejette comme bruit ce qu'il entend.

L'identification d'un phénomène sonore comme musique ou comme bruit ne résulte pas seulement d'une convention

culturelle acceptée ou rejetée, mais aussi de l'identification plus ou moins spontanée d'invariants récurrents et d'écarts « intéressants » par rapport à ces invariants. C'est pourquoi non seulement une musique où la perception des invariants s'avère trop difficile est qualifiée de bruit ; mais aussi, réciproquement, une séquence de sons non définie culturellement comme musique peut cependant être acceptée à l'écoute comme telle, qu'il s'agisse du vent, de certaines pratiques liturgiques, ou d'un chœur de loups.

On aurait peut-être tort, dans ce dernier cas, de parler d'une interprétation purement métaphorique. Depuis qu'existent des enregistreurs et des analyseurs sonores, on peut mettre en évidence une grande quantité d'analogies structurelles entre de tels phénomènes et ceux des musiques reconnues. Si l'on a renoncé depuis longtemps à établir une distinction purement acoustique entre les bruits et les sons musicaux, il convient sans doute aussi de réévaluer cette distinction selon des critères formels plus généraux. Le monde des bruits n'est pas un pur chaos, et inversement celui des musiques ne se confond plus depuis longtemps avec un ordre apollinien. Ce qui les différencie est essentiellement qualitatif : la perception d'une intelligence incarnée dans la dialectique entre invariants et variations, ce qu'on appelle faute de mieux un « sens musical ».

Encore faut-il observer qu'une part importante des musiques savantes ou populaires illustre depuis le XX^e siècle une tout autre fascination pour une immersion dans un temps informe, indéterminé, en rupture avec tous les modèles justifiant l'appellation de « langage musical ». De John Cage aux *rave parties*, un rejet de toute dialectique s'affirme en effet contre l'idée même de forme et de sens musical. Cette démission de la raison peut passer aux oreilles de certains pour une libération de l'inconscient. Mais je n'en parle ici que par prétérition.

L'écriture des partitions, d'une précision sans cesse accrue depuis plus de deux siècles, avait abouti à cette rupture réintroduisant une part délibérée d'indétermination. Par une surenchère fréquente dans ce genre d'évolution, elle a même pu être remplacée, dans les musiques dites « intuitives » d'un Stockhausen, par

une invitation à la plus extrême subjectivité de l'interprète, substituée aux idées musicales du compositeur, et remplaçant la notion d'œuvre par celle d'un moment vécu. Un exemple typique est *Aus den sieben Tagen*, en 1968, où la partition est remplacée par un texte mystico-philosophique d'inspiration zen, disant :

Ne pense à RIEN
Attends jusqu'à ce que tu sois absolument calme en toi-même.
Quand tu as atteint cela,
Commence à jouer. Aussitôt que tu commences à penser, arrête
Et essaie d'atteindre encore l'état de NON-PENSÉE
Puis continue de jouer.

(On peut être un peu perplexe devant l'apparente contradiction entre une « non-pensée » et cette conscience de l'avoir atteinte, qui permettrait de jouer sans y penser.)

En revanche, parmi les musiques présentant des structures temporelles perceptibles et consciemment développées, il convient de ne pas négliger celles dont la forme, au lieu d'être fixée sur une partition, résulte d'un programme d'engendrement plus ou moins précis. Une partition neumatique du XI^e siècle est un aide-mémoire supposant des références et des habitudes implicites. Un rāga indien, un maqām arabe, un dastgāh iranien consistent en un ensemble de motifs et de règles que l'improvisateur doit scrupuleusement respecter. Les « modes » grecs antiques appartenaient à cette même catégorie de programmes, au sein desquels le choix d'une échelle de hauteurs ne représente qu'une des composantes. Les « formes ouvertes » des années 1950 et 1960 ne déterminaient par principe jamais deux fois le même déroulement temporel. Il est arrivé qu'on substitue à l'idée de forme et d'œuvre (sous-entendu fixée) celle de processus. À ce titre, des logiciels ont pu être déclarés en tant qu'œuvres musicales. J'ai proposé d'emprunter métaphoriquement à la biologie les termes généraux de *génotypes* pour désigner de tels programmes, qui définissent des équilibres spécifiques

entre déterminisme et liberté, et de *phénotypes* pour désigner les réalisations sonores, qu'elles résultent de tels programmes ou d'une écriture plus précisément déterminée.

Le XX^e siècle n'a pas seulement exploré de nouveaux « langages musicaux » – quelle que soit la justesse d'un tel terme –, il s'est attaché à réécrire l'histoire en fonction de ses innovations. Il leur a parfois trouvé des ancêtres méconnus, et il a renouvelé le regard porté sur ce qui auparavant allait de soi. L'enseignement reposait sur une « grammaire » tonale codifiant et normalisant des règles déduites des œuvres considérées comme exemplaires. La majorité des productions industrielles mondiales continuent d'ailleurs encore aujourd'hui à dépendre de ces routines.

Des simulations informatiques formellement accomplies ont illustré, sinon la pertinence, du moins la productivité de ces règles. Un peu comme des logiciels ont pu battre les meilleurs joueurs d'échecs, d'autres logiciels, depuis plus de vingt ans, sont aptes à créer par exemple une infinité de chorals ornés dans le style de Bach, ou de fausses cantates de Legrenzi, les uns et les autres acceptables à l'écoute comme des compositions cohérentes. Cela signifie que la qualité de l'analyse formelle ayant précédé la création des algorithmes de simulation était suffisamment approfondie pour qu'une « grammaire » complète engendre des énoncés corrects. Les plus grands compositeurs, et Bach en tête, ont su effectivement mettre en œuvre des « grammaires » telles qu'ils puissent, même en l'absence d'inspiration véritable, répondre correctement à des commandes urgentes. L'écart entre ces grammaires génératives, plus ou moins consciemment définies, et une invention renouvelée (et comme telle reconnue plus authentique) est parfois très réduit. Un jeu de dés publié en 1787, sous l'étiquette (sans doute trompeuse) de Mozart, permettait déjà de composer environ 46 000 milliards de valse, ou menuets, et autant de contredanses, sans qu'il soit nécessaire de connaître même les bases de la composition. Un demi-siècle plus tard, Baudelaire a osé écrire, dans une de ses *Fusées* provocantes : « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif. » Et l'on

connaît les *Cent mille milliards de poèmes* publiés en 1961 par Raymond Queneau.

On voit que pour parler des formes musicales, on ne peut se contenter ni d'une approche cognitive, qui se place du point de vue de l'auditeur pour évaluer son activité mentale à l'écoute d'une forme, ni d'une approche scolastique, qui pose des ensembles de règles comme schématisant le point de vue du compositeur, et qui soutient fréquemment l'académisme au détriment de l'innovation. Les nombreux logiciels vendus aux analphabètes du XXI^e siècle pour qu'ils puissent composer sans rien connaître sont bel et bien les successeurs du jeu de dés proposé aux amateurs de 1787. Les uns et les autres réduisent la création artistique à un simple jeu formel.

Une approche anthropologique plus large me paraît plus pertinente pour appréhender les questions que pose l'idée de forme musicale. N'étant pas compétent pour en analyser les aspects psychologiques, je décrirai plutôt quelques observations induisant une réflexion sur certaines données universelles dans l'organisation de séquences sonores.

Parmi ces observations, j'ai accordé une place particulière aux signaux animaux, ce qui m'a conduit à fonder une discipline que j'ai osé baptiser la *zoomusicologie*, qui désormais a des sites et des chercheurs à travers le monde. L'écoute attentive des chants d'oiseaux est à vrai dire attestée depuis plusieurs millénaires. Elle répondait à des croyances divinatoires chez des personnages mythiques comme Tirésias ou Siegfried, mais aussi parfois à des écoutes expressément musicales dont le poète Alcman, esclave lydien naturalisé spartiate au VII^e siècle avant notre ère, est peut-être le plus ancien témoin explicite. Les techniques d'enregistrement et d'analyse développées depuis un siècle ont montré à quel point cet intérêt traditionnel était justifié. Elles ont aussi révélé que quelques autres espèces présentaient par leurs vocalisations un sujet d'intérêt pour les musiciens, et des phénomènes troublants de convergence ou d'homologie.

La nouvelle classification phylogénétique situe les oiseaux au voisinage des crocodiles et des dinosaures. Pour un musicien, bien

qu'il soit un peu surpris de cette association entre des chanteurs très inégalement doués, il n'y a là aucun sujet nouveau de perplexité. La classification linnéenne n'offrait pas davantage de pistes d'explication pour comprendre pourquoi si peu de mammifères manifestaient des dons musicaux, et pourquoi certaines espèces aviaires avaient hypertrophié les leurs au point de les individualiser singulièrement, allant jusqu'à compromettre leur identification par les ornithologues, sinon par leurs femelles (j'entends bien entendu les femelles des oiseaux).

Les oscines, ou oiseaux chanteurs, comptent plusieurs centaines d'espèces que le musicien reconnaît spontanément comme musiciennes. Deux critères principaux le poussent à cette reconnaissance : certaines sonorités dont la pureté lui rappelle celle d'instruments aigus comme la flûte ou le xylophone ; et surtout certains procédés qui se révèlent identiques à ceux que toutes les cultures musicales exploitent depuis toujours.

Pour en donner un aperçu à des oreilles qui ne sont pas toutes familiarisées avec ce type d'écoute, j'ai choisi un oiseau africain dont le chant se prête bien à l'application de ces deux critères. Il s'agit de *Cossypha cyanocampter*, le cossyphe à ailes bleues, oiseau forestier répandu de la Côte d'Ivoire au Kenya, et du Mali à la Tanzanie (figure 1).

Non seulement le sifflet de l'oiseau évoque fortement des flûtes humaines, mais l'organisation en motifs correspond aussi à une syntaxe fondée sur un jeu entre répétition et variation. Par exemple, le motif A peut être à la fois abrégé et agrémenté d'une introduction différente (comparer A1 et A2), ou repris tel quel avec un taux de répétition fixe du second élément ($A3 = A5$). F joue de même sur des variations concernant les nombres et la composition des éléments, sans que son identité disparaisse.

Des procédés aussi fondamentaux que la transposition, l'accélééré ou le ralenti, et l'ornementation par ajout ou retrait d'éléments sont omniprésents dans les chants d'oiseaux.

La présence de répétitions, leur taux et leur organisation peuvent être considérés comme des critères différenciant parole et musique, même si la poésie est une forme de langage dans

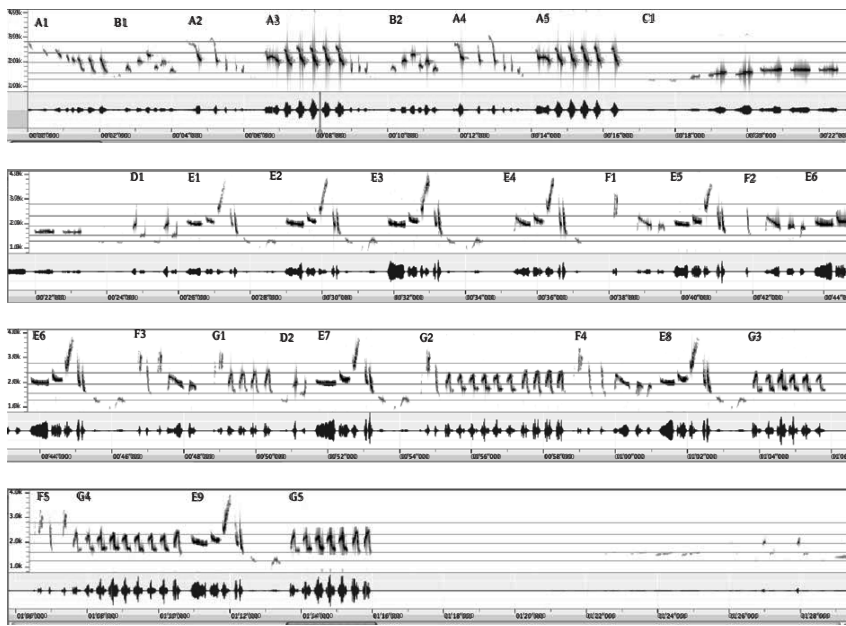


Figure 1. Cossyphé à ailes bleues (*Cossypha cyanocampters*), Makokou, Gabon, enregistrement C. Chappuis, février 1970, disque 30 cm, Alauda n° 8.

laquelle subsistent des traces de ce trait plus spécifiquement musical. Or, à ce titre, si l'on définit très largement le refrain par la reprise – variée ou non – d'un ensemble de motifs succédant à un autre ensemble, le refrain appartient lui aussi à la majorité des chants d'oiseaux, sur des durées parfois de l'ordre de la seconde, comme parfois de plusieurs dizaines de secondes.

On objectera la fréquente irrégularité de ses occurrences, qu'on peut rarement mettre en parallèle étroit avec l'organisation plus régulière des couplets et des refrains. Il est vrai que l'identification d'une musique animale se fait généralement sans ambiguïté, et que la fréquence des sons glissés y est statistiquement supérieure à celle de la musique ou même de la parole humaine. Messiaen a pu, dans certaines œuvres, abandonner l'usage d'un chant précis pris comme modèle, et employer ce qu'il appelle le « style oiseau ». C'est-à-dire que, par-delà les formes hautement

variées du chant individuel, par-delà les accents régionaux différenciant des sous-espèces d'oiseaux, et par-delà les espèces elles-mêmes, certains traits communs appartenant aux oscines – les oiseaux chanteurs – peuvent faire l'objet d'une synthèse, voire d'une grammaire. Le rapprochement que je propose entre une minorité de structures sonores d'origine animale et certains traits musicaux universels n'a pas de valeur probante si on s'en tient aux seules comparaisons phénotypiques. Leur interprétation suppose qu'ils prennent une valeur d'indice au sein d'un panorama plus large.

Les oscines appartiennent au clade des diapsides. Cependant, une majorité des oiseaux ne présentent pas cette même créativité musicale, et les lézards non plus que les crocodiles ne seraient sans doute pas rangés dans le même taxon si l'on privilégiait les signaux sonores comme critère. Quant aux dinosaures, les films de science-fiction leur prêtent plus volontiers des mugissements chaotiques que des motifs sonores organisés. Si les caractéristiques des signaux sonores n'ont jamais eu le poids taxonomique des anatomies, c'est peut-être que l'on n'a jamais eu jusqu'à récemment les moyens de les analyser avec la même précision ; mais c'est surtout que leur occurrence chez telle espèce plutôt que telle autre paraît relever d'une distribution irrégulière et imprévisible, donc d'un très faible potentiel explicatif en termes d'évolutionnisme.

Ce n'est donc pas en soulignant seulement les ressemblances phénotypiques entre les musiques animales et humaines qu'on peut convaincre les sceptiques de les écouter de plus près. C'est plutôt en analysant les éléments génotypiques qui semblent illustrer des choix, donc des catégories mentales et des paradigmes chez l'animal comme chez l'homme.

L'organisation strophique est universellement attestée dans l'espèce humaine. On la retrouve dans les *laisses* assonancées des chants guerriers amhariques en Éthiopie aussi bien que dans celles de la *Chanson de Roland* de notre Moyen Âge. On a de même, par exemple, des quatrains organisés autour de deux familles de tons en chinois (plats et modulés), autour de deux rimes en français,

autour de deux mètres chez Sappho, qui trahissent une analogie de structuration. Comme la musique classique européenne a cultivé des formes fortement analogues à celles du langage, et que la poésie (pour faire très court), manifeste de maintes façons la persistance dans le langage de valeurs musicales, on y rencontre partout des « phrases » de quatre mesures à quatre temps dont il est facile de souligner l'analogie d'organisation. Des chansons structurées en couplets et refrains ont été retrouvées sur des papyrus grecs, comme dans une grande majorité des cultures décrites par les ethnomusicologues avant l'ère de l'uniformisation industrielle.

Or la strophe est également fréquente chez l'animal, si on la définit selon deux critères formels : un ensemble court organisé selon une ou deux lois simples, répétant un module génotypique avec des variations phénotypiques. Un de ces deux critères est temporel : l'intervalle entre deux strophes de longueur semblable est plus grand qu'entre les motifs internes de la strophe. Et le second est structurel. Par exemple chaque rouge-queue noir n'a guère un répertoire individuel que de deux (parfois trois) strophes différentes, et, là où de meilleurs musiciens varient leur contenu, il se contente de les reprendre presque telles quelles, avec comme seul élément de variation l'alternance imprévisible de l'une ou de l'autre.

Voici par exemple des enchaînements de quatre individus différents, chaque lettre schématisant une strophe (figure 2).

□ . . □ . . □ [EF1]

- 1) A B C-B' C B' C B'-A¹
- 2) A A A A B A B²
- 3) A B B A A B A B A B A B³
- 4) B A B A' A" B A" B"⁴

1. Varin, disque 30 cm, RFLP 5009, B2a, 1965.

2. Palmer, même disque, 1960.

3. Roché, disque 45 tours, n° 3, B1.

4. Roché, CD, *Oiseaux d'Europe*, vol. 3, 1967.

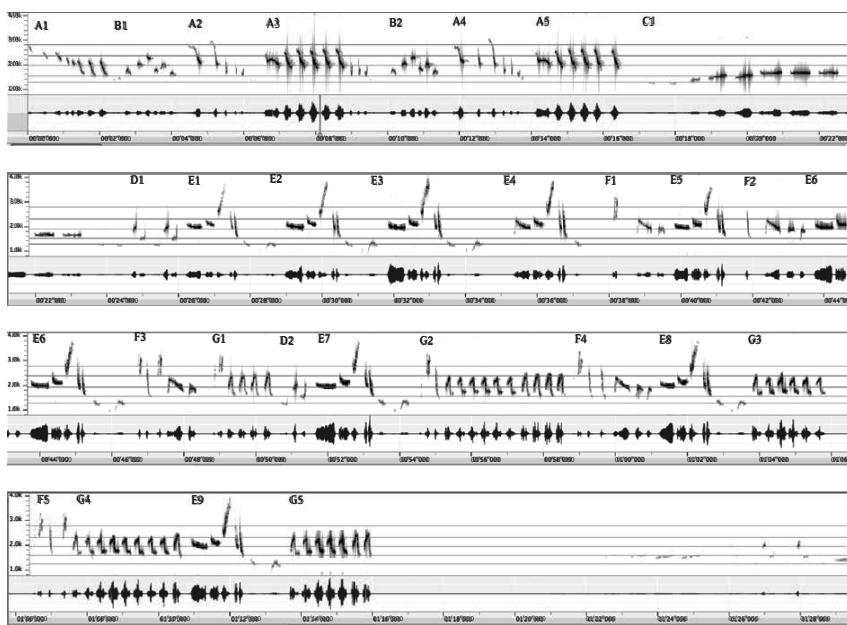


Figure 2.

Le premier chant est structuré comme ce que Messiaen appelait une forme « non rétrogradable », c'est-à-dire symétrique de part et d'autre d'un élément central C. Le second donne une nette prépondérance à la première de ses deux strophes. Le troisième jongle de façon imprévisible avec les siennes, qui sont tantôt simples tantôt redoublées. Le dernier développe davantage de variantes de chacun des deux types de strophes.

Si les oiseaux chanteurs étaient des « animaux-machines », la distribution des éléments répétés devrait correspondre à des lois seulement statistiques. Si, au contraire, ce sont des sujets musiciens, les modalités de la répétition peuvent s'interpréter comme des choix spécifiques ou individuels, traduisant des catégories mentales au moins implicites. Par exemple, les motifs d'un rouge-gorge, estimés par J.-C. Brémont à un nombre considérable, de l'ordre de 1300, font pour la plupart alterner deux registres de hauteurs. Il y a donc l'équivalent d'un paradigme commun associé à des centaines de motifs par ailleurs tous différents. L'orga-

nisation de la strophe de rossignol répond aussi à des règles mettant en jeu notamment des paradigmes de tempi et de taux de répétition.

C'est cette organisation de la répétition selon des règles repérables qui permet de comparer les sons concernés à des phonèmes et leur assemblage à une syntaxe. Dans plusieurs cas, cette syntaxe suppose une conscience au moins rudimentaire des paradigmes qu'elle manipule.

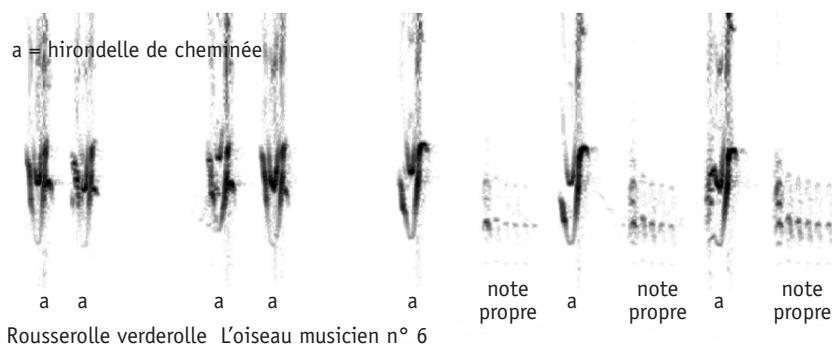
Le degré d'abstraction dont l'oiseau est capable apparaît nettement dans le fait que parmi ses emprunts figurent des alarmes, c'est-à-dire des signaux dont la valeur sémantique de « danger » est interspécifique, un peu comme une sorte de SOS international. Or la rousserolle verderolle, magnifiquement étudiée par F. Dowsett-Lemaire⁵, est capable de déconnecter de cette fonction l'alarme qu'elle emprunte à un autre oiseau, et de l'intégrer dans la syntaxe personnelle de son chant. Tout se passe comme si les qualités sonores formelles l'emportaient sur leur valeur sémantique. Cela semble prouvé par de nombreux cas où des éléments, d'abord imités avec une absolue fidélité dans leur succession d'origine, sont ensuite remaniés pour s'organiser selon une syntaxe propre à l'oiseau imitateur. Si cette métamorphose d'un signal en signe n'appartient pas au domaine musical, à quel autre domaine ressortit-elle ? Son avantage évolutif est pour le moins douteux.

Voici d'abord des imitations intégrées selon un principe d'alternance formelle :

1° une répétition de notes de l'hirondelle de cheminée, *Hirundo rustica*, suivie d'une construction alternée avec une note propre à la rousserolle verderolle (figure 3).

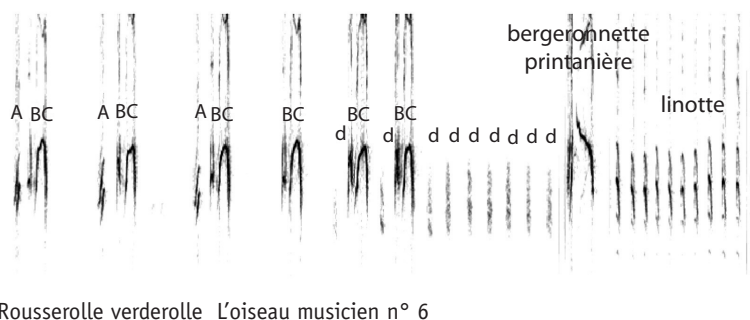
On voit que deux processus sont à l'œuvre conjointement, la *simplification* (ou l'élimination) et l'*alternance* : d'une part

5. Françoise Dowsett-Lemaire : « Vocal behaviour of the marsh warbler », *Le Gerfaut*, Institut royal des sciences naturelles de Belgique, 1979, n° 69, p. 475-502, et « La territorialité chez la rousserolle verderolle », *La Terre et la Vie*, 1980, n° 34, p. 45-67.

**Figure 3.**

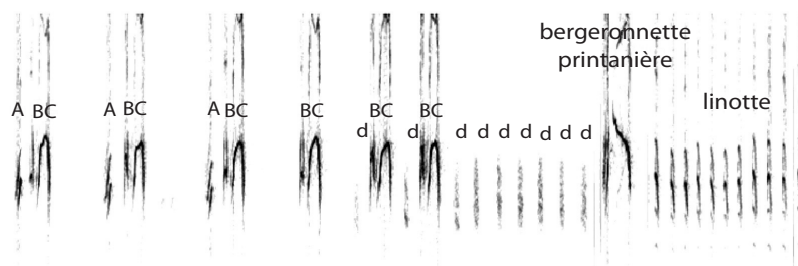
l'oiseau intègre dans ses processus propres de répétition un signal imité, mais considéré comme une unité recombinaison. Les sons de l'hirondelle, d'abord utilisés par paires, sont ensuite employés comme éléments simples alternant avec des notes propres.

2° Ce qui montre bien qu'il ne s'agit pas d'une combinaison fortuite, c'est la présence, ailleurs dans le chant du même individu, de schèmes identiques appliqués à d'autres matériaux (figure 4).

**Figure 4.**

Dans ce dernier exemple, les deux mêmes processus d'*élimination* et d'*alternance* sont à l'œuvre de façon analogue. Les groupes ABC sont simplifiés, après trois répétitions, en BC,

(tout comme précédemment les paires *a-a* étaient simplifiées en *a*), et cela au moment où ils commencent à alterner avec le son bref *d* (tout comme précédemment le son *a* alternait avec une note propre). De plus, à la fin de cet exemple apparaît un autre procédé de composition qui lui aussi se retrouve ailleurs (tant chez la rousserolle verderolle que chez le rossignol philomèle, où le procédé est omniprésent), à savoir deux séries répétitives différant par le tempo, et séparées par la rupture qu'opère un élément unique, ici celui qui est emprunté à la bergeronnette printanière : de part et d'autre de ce son, on a d'abord 7 fois le son *d*, puis des répétitions plus rapides empruntées à la linotte. Enfin, il est remarquable que deux paradigmes se combinent : l'un est représenté par BC et par le son de la bergeronnette printanière, qui en est morphologiquement proche, et l'autre par *d* et par les sons de la linotte, également analogues entre eux.



Rousserolle verderolle L'oiseau musicien n° 6

Figure 5. Illustrant ce génotype syntaxique.

Ici, après un passage à la fois répétitif et évolutif, on trouve un processus d'élimination appliqué aux éléments qui alternent avec le son *a* : *bbcd*) *bb*) *b*. Et un son répétitif rapide (une alarme de moineau) qui se situe dans la séquence un peu comme le son de la linotte à la fin de l'exemple précédent.

Les affinités de certains signaux animaux avec la musique ne concernent pas seulement des traits d'organisation sonore. On en rencontre aussi dans des observations de type sociologique. Les polyphonies animales ne sont pas totalement comprises si on se limite à des critères réputés « utilitaires ». Si le duo, qui concerne quelque 40 % des espèces des oiseaux tropicaux, peut favoriser la stabilité des couples, on voit moins l'avantage des trios et des quatuors intra- ou interspécifiques. La virtuosité imitatrice de certaines espèces a été interprétée comme la preuve qu'un mâle maîtrise bien son environnement, ce qui le recommanderait comme un reproducteur fiable. On n'a pas cependant, je crois, mis en évidence l'existence d'une corrélation entre célibat et médiocrité sonore. Les individus comme les espèces pauvres en créativité individuelle ne se perpétuent apparemment pas moins que les autres. Un simple *cocorico* fait l'affaire. En revanche, il y a peut-être un vrai danger d'un point de vue évolutionniste lorsque des oiseaux de la famille des *Mimidae* excellent si bien dans leur virtuosité d'imitateurs que les femelles pourraient s'y tromper.

Une question essentielle que posent les ressemblances tant phénotypiques que génotypiques entre signaux animaux et musiques humaines est la suivante : faut-il parler de convergences ou d'homologies ? Dans la première hypothèse, ce seraient ce qu'on appelait autrefois des « jeux de la nature », et ces apparences seraient trompeuses. Dans la seconde, en revanche, on aurait affaire à des phénomènes invitant à reconnaître une vraie contiguïté entre l'homme et l'animal jusque dans un domaine culturel longtemps réputé être un privilège humain.

Si cette dernière interprétation doit être retenue, il faut admettre l'émergence de phénomènes esthétiques chez l'animal. Ils ont déjà été supposés, décrits ou analysés par des philosophes comme Étienne Souriau, Charles Hartshorne ou Philippe Descola, mais aussi par quelques zoologistes comme Otto Koehler, William Thorpe ou Joan Hall-Craggs. On pourrait, sans les idéaliser outre mesure, les rattacher aux conduites ludiques, que l'on est bien obligé de reconnaître chez beaucoup d'espèces. Si l'art est chez l'homme une part d'enfance persistante et sublimée, et

si à ce titre nous sommes une espèce néoténique, l'hypothèse de l'homologie peut paraître plausible.

Pour la plupart des gens, et la majorité du monde scientifique, parler de culture ou de beauté à propos de l'animal relève de l'anthropomorphisme. Cependant, refuser l'idée qu'une fonction esthétique puisse dépasser l'espèce humaine, c'est isoler l'homme au sein du monde vivant, ce qui peut passer à son tour pour un préjugé anthropomorphique. Celui-ci se justifie de moins en moins car, si le foie d'un babouin peut, sous certaines conditions, fonctionner dans un organisme humain, on ne voit pas pourquoi le phénomène musical n'existerait pas aussi en dehors de l'espèce humaine. On objectera que les animaux ne vont pas au concert. Mais, d'une part, l'objet d'art présenté à un auditeur n'est qu'un aspect du phénomène : c'est surtout celui de la civilisation occidentale depuis moins de trois siècles. Il est vrai que les dimensions symboliques et imaginaires liées à la musique peuvent difficilement être attribuées à l'animal, mais les études de psychologie animale sont en pleine expansion et réservent probablement quelques surprises. Et réciproquement, parmi les phénomènes humains acceptés comme musique, beaucoup sont presque dépourvus de ces dimensions symboliques.

Dès maintenant on peut observer que l'alternance des registres évoquée tout à l'heure chez le rouge-gorge, par exemple, est un schème dont l'abstraction et la généralité sont comparables à celles des rimes en poésie, ou des cadences dans la musique classique, sans qu'aucune compétence théorique soit pour autant requise ni dans un cas ni dans l'autre. Les enfants inventant des comptines n'ont pas plus besoin de dictionnaires de rimes que le rouge-gorge n'a besoin d'être musicologue. La capacité à abstraire, bien avant d'être un artifice intellectuel, répond à une loi de survie. Il est d'abord indispensable de classer les sons pour distinguer ceux qui sont hostiles, ceux qui sont neutres, ceux qui sont bénéfiques. La compétence acquise peut ensuite être appliquée au domaine ludique du jeu avec les sons. Un premier pas vers la musique, vers la culture, a alors été accompli. La fixation des formes prises par ces deux sollicitations est, elle, temporaire,

relative, plus ou moins complexe et plus ou moins rigoureuse. Elle se stabilise peut-être particulièrement lorsqu'elle correspond à des sommets de civilisation, mais elle est fragile, et elle évolue, comme le langage et les goûts musicaux.

Si un compositeur s'intéresse à des modèles sonores qui seraient communs à des espèces animales ainsi qu'à la nôtre, ce n'est pas par une pure curiosité. C'est sans doute qu'il s'interroge sur ce qu'il y a de naturel chez l'homme, et que la création musicale représente, parallèlement à la connaissance scientifique et aux autres arts, un espace de questionnement, et non seulement d'excitations émotionnelles. Le culte de la modernité au XX^e siècle a connu deux phases principales : aux prétentions démesurées du début a succédé une phase de reflux dans laquelle nous baignons encore. La première phase s'appuyait sur la diversité des esthétiques pour en inférer qu'elle autorisait la création de langues artificielles. Schönberg et ses épigones ont poussé à l'extrême le rejet de toute référence à des données naturelles, considérées seulement comme des préjugés et des obstacles à la liberté créatrice. La relativité des valeurs culturelles n'entraînait pas seulement un vaste scepticisme concernant les hiérarchies et les académismes en usage. Elle incitait à un déploiement illimité de cette liberté créatrice. C'est seulement lorsque la création de codes sans cesse nouveaux a fini par compromettre la réception des messages par lesquels on prétendait les illustrer, qu'on a commencé à mettre en doute ce bel optimisme.

La réaction a été d'autant plus forte que la fuite en avant avait été imprudente, et les musiques d'un passé de plus en plus lointain, du coup, ont été valorisées comme les substituts d'une créativité fourvoyée. La recherche des archétypes à laquelle je me suis essayé ne correspond pas à une recherche scientifique désintéressée, mais plutôt à un repérage territorial préalable à une nouvelle mise en culture. Il s'agit de rejeter certains « OGM » musicaux suspects, sans pour autant revenir aux variétés sauvages ni à des cultivars de musée. Évaluer le poids des sollicitations archétypales en musique devrait permettre d'éviter de créer des variétés peu viables, mais sans suivre pour autant les seules ornières déjà

bien tracées. L'universalité de certains processus fondamentaux comme l'ornementation, la transposition, la modulation, et celle de certaines formes musicales comme le refrain, la strophe, l'ostinato ou la litanie, incite à ne rechercher l'innovation qu'en toute connaissance de cause, et à ne pas se satisfaire de l'expérience « pour voir », ni d'une transgression devenue à son tour conformisme sans qu'on semble s'en être toujours avisé.

Il se peut que dans nos cerveaux se rencontrent des schèmes typiques (*archétypiques*) dont l'efficacité serait innée, mais diversement activée, et plus ou moins masquée par la diversité culturelle. Leur présence jusque dans le règne animal laisse supposer qu'ils émanent de structures neuronales, et je compte sur Jean-Pierre Changeux pour éclairer les dimensions épigénétiques qui leur permettent de s'exprimer sous forme de créations originales. Il est vrai que, bien au-delà des formes classiques (sonate, Lied ou rondo), la modernité militante a su créer au XX^e siècle quelques formes musicales inouïes et cependant viables, sans qu'on puisse les rattacher à aucune tradition ni aucun archétype. La grande déchirure initiale des *Metastasis* de Xenakis ne renvoie par exemple à aucune forme connue. J'ai pour ma part exploré des formes en spirale correspondant à des types de répétition variée dépourvus de références classiques. L'inventaire des archétypes est encore très incomplet ; et d'autre part, rien ne prouve que toute forme musicale prégnante doive nécessairement se référer à des archétypes. Non seulement il se peut que la filiation entre telle forme nouvelle et telle impulsion naturelle n'apparaisse pas tout de suite, mais encore il reste aux innovations culturelles un passionnant espace de liberté, que la reconnaissance des relatives contraintes naturelles ne doit pas conduire à sous-estimer, et encore moins à renier. Il ne saurait y avoir de querelle entre naturalisme et culturalisme en musique que si un esprit de système prétendait en évincer un autre. J'espère échapper à un tel abus idéologique, et mes réflexions sur quelques données universelles des formes musicales ne me conduisent pas à proposer un nouveau système de composition. Contre certains excès théoriques passés, elles me servent tout au plus de garde-fou.

