

Considérations biomusicologiques

Le point de vue que je voudrais défendre dans cet exposé n'est ni celui d'un sociologue, que je ne suis pas, ni exactement non plus celui d'un compositeur. Je n'ignore pas que ce point de vue est propre à indisposer les sociologues et à inquiéter les compositeurs, et que 20 minutes sont bien insuffisantes pour le justifier. En effet, tandis que l'opinion dominante considère que la musique, à l'exemple du langage -, est un fait purement socioculturel, il m'est apparu que cette perspective négligeait un trop grand nombre de faits. Je vais essayer de les résumer.

La première série de faits ressortit au domaine de l'ethnologie comparée, et c'est pourquoi je vais me permettre de vous raconter quelques histoires réputées à tort très vieilles. Tout le monde connaît celle d'Orphée et Eurydice. Mais aux îles Marquises on raconte l'histoire de Kena qui part chez les morts pour délivrer sa femme Tefio. Il doit lui aussi passer à travers un dangereux défilé dont les roches s'entrechoquent sans cesse. Il obtient finalement de ramener l'esprit de Tefio dans un panier, mais il n'a pas le droit d'ouvrir ce panier avant une dizaine de jours. Il l'ouvre cependant le soir même, et perd ainsi l'âme de sa bien-aimée. Tous les motifs du mythe sont pratiquement identiques à celui d'Orphée, avec les portes de la mort forcées, les Symplégades franchies, et l'interdiction transgressée. Or cet exemple n'est qu'un parmi des dizaines. Pour s'en tenir aux grands mythes musicaux, celui d'Arion en Grèce est comparable au mythe japonais de Kiyotsuné, qui lui aussi chante debout sur la proue d'un navire son chant d'adieu, puis se jette à la mer. Enfin toutes les images liant le son et la pierre, c'est-à-dire les mythes de Memnon, d'Alcathoos, d'Amphion, de Linos, d'Orphée, et ceux des Dogon et de tous les peuples pratiquant le lithophone appartiennent à un même système de pensée pour qui l'énergie sonore peut se dégrader, s'emprisonner dans la pierre, et pour qui la pierre peut, sous certaines conditions, rituelles, libérer cette même énergie.

L'explication historique qui chercherait soit des filiations soit une origine commune à cette imagerie apparaît extraordinairement invraisemblable. Les sectateurs d'Orphée n'ont pas envoyé de missionnaires en Polynésie, et les mythes japonais ne doivent rien, historiquement, à la Grèce. Le sens symbolique probable de ces mythes universels, à savoir, en gros, que la pulsion musicale est libératrice pour qui veut achever heureusement le voyage de la vie (c'est le sens des mythes d'Arion et de Dionysos, entre autres, avec leur plongeon initiatique), apparaît comme le produit spontané et permanent du fonctionnement de l'esprit humain: celui-ci engendre les mêmes images ici et là, et en tout temps, sans que

les systèmes culturels aient jamais été mis en rapports. Tout se passe comme si le système nerveux central de l'homme produisait naturellement (osons prononcer le mot tabou) un certain nombre d'images fortes, dont l'anthropologie structurale a su montrer la cohérence particulière. Il resterait à faire la synthèse entre l'enseignement de Jung et celui de Levi-Strauss, à montrer que les archétypes de l'"inconscient collectif" et les structures quasi-musicales du mythe renvoient à un même ensemble de lois, mais cette tâche appartient plus au biologiste qu'au musicien.

Il semble donc qu'il faut admettre, à la lumière de la mythologie comparée, que les mythes (et en particulier les mythes musicaux si bien rassemblés par Marius Schneider) traduisent une pensée naturelle, si choquante que paraisse cette hypothèse pour l'idéologie dominante. La compatibilité d'une anthropologie structurale et d'une psychanalyse du mythe fait à vrai dire surtout difficulté parce qu'on confond trop vite la pensée mythique et la mythologie, et qu'on ne dispose pour l'instant d'aucune théorie générale sur les rapports de transformation entre différents systèmes signifiants. Mais je crois qu'il faut soigneusement distinguer entre la pensée mythique, au sens de la source mythogénique, et les systèmes mythologiques. La première est une donnée spontanée, les seconds des arrangements relatifs à une culture donnée. La culture n'est donc pas tant ce qui s'oppose radicalement à la nature, que ce qui brode des variations spécifiques sur ce cantus firmus universel des images archétypales.

Ces propositions vont sans doute à l'encontre des processus de pensée les mieux accrédités aujourd'hui. Le mouvement réducteur de la prise de conscience, qui consiste à tailler dans le flou des phénomènes quelques avenues balisées par les concepts et par le langage, nous a habitués à considérer la pensée mythique à travers ces perspectives dégagées et par là même rassurantes. Il faut cependant en rabattre sur les prétentions de l'Histoire à évincer le mythe. N'oublions pas que celui-ci a d'avance interprété la Raison, qu'il la voit venir de loin, et qu'il dénonce ses abus possibles à travers les catastrophes subies par Icare ou par Phaéton: la pensée rationnelle est tout autant mise en images par la pensée mythique que celle-ci est conceptualisée par la première. Il apparaît en somme que le mythe englobe l'ensemble des activités de l'esprit comme la musique englobe le langage. L'ambivalence, l'ambiguïté, la polysémie des images mythiques sont plus proches de la musique que tout langage. Celui-ci culmine dans la démarche scientifique: le terme, comme son étymologie l'indique, est une borne, une limite, tout autant qu'un repère. La musique, elle, agit dans le flou, dans l'ambivalence, mais pas n'importe quelle ambivalence: celle des archétypes essentiellement. Indiquons tout de suite qu'une grande part des infortunes de la musique contemporaine semble due à l'oblitération de ce statut par les abus du discours rationnel.

Mais avant de revenir sur cette question, je voudrais maintenant aborder un second groupe de données que je crois propres à contredire certaines prétentions de la sociologie musicale. Si l'hypothèse que j'avance, d'une universalité de certaines images mentales, est valable, cela voudra dire qu'une certaine universalité des caractères, des formes, des structures, doit se rencontrer en musique. L'ethnomusicologie comparée doit donc confirmer ce que la mythologie comparée laisse prévoir. Or, on commence à s'apercevoir que tel est bien le cas. C'est moins l'importance universelle des échelles heptaphones et pentaphones, des tétracordes, du chant tuilé, de la symbolique sexuelle de la flûte et du tambour etc... qui me frappe comme révélatrice d'une pensée musicale spontanée que l'universalité de la pratique imitative. Les appels de chasseurs Pygmées ou amazoniens, les cris de contact des défricheurs de forêt aux Philippines et ailleurs, nous donnent l'image d'une organisation sonore qui est liée à un groupe social tout en étant totalement naturelle, si on entend par ce mot un déterminisme général interne (en tant que lié aux impératifs biologiques), et externe (en tant que lié au milieu sonore).

De l'imitation efficace du chasseur muni d'appeaux au rite propitiatoire de magie sonore "sympathique", il n'y a pas rupture ; et de la musique rituelle à la musique "pure" il y a aussi continuité. On peut donc suivre une voie non historique menant d'une musique vraiment primitive aux musiques "d'art". Cette voie est celle du modèle sonore: de l'imitation la plus réaliste à la stylisation la plus codée, l'acte musical connaît universellement l'influence de l'acoustique du biotope sur les pratiques musicales. L'effacement du modèle, le mouvement d'abstraction qui mène à un pseudo-langage, à un code de valeurs relatives, et à un modèle au sens mathématique ou physique, est exalté dans notre civilisation comme la seule démarche digne du nom de musique, même si obstinément resurgissent d'une part les archétypes du cri, du spasme, de l'écho, etc., et d'autre part l'usage des référents sensibles (rythmes du cheval, sons des éléments etc..). Tout se passe comme si le réel sonore se manifestait périodiquement comme le retour du refoulé, le plus spectaculaire de ces retours ayant été il y a 30 ans l'explosion de la "musique concrète", qui s'est produite au moment même où le sérialisme essayait désespérément d'accréditer l'idée de la musique comme pure combinatoire de signes conventionnels.

Si les enseignements de la mythologie et de l'ethnomusicologie comparées tendent à prouver qu'il existe des universaux musicaux transcendant les diversités culturelles, et si ces universaux sont bien liés à un fonctionnement spontané de l'esprit humain, il reste à se demander si ce fonctionnement est spécifique. J'admets volontiers, à la suite de Bergson et surtout de Roger Caillois, que l'instinct et le mythe sont profondément analogues: dès lors, pourquoi ne pas chercher dans le monde le plus régi par l'instinct, celui des animaux, des

signes de cette analogie? Passant outre l'anthropocentrisme nouvelle manière, qui prétend isoler l'homme des autres êtres vivants, peut-on déceler des signes d'une universalité musicale encore plus large, par-delà même les phénomènes culturels humains?

La réponse a été donnée empiriquement depuis toujours par les innombrables rapports avoués entre le biotope acoustique et la musique (par exemple dans la Grèce antique, en Chine, aux îles Salomon etc...). Mais elle peut désormais être confirmée et précisée par les nouveaux moyens d'analyse qui donnent accès aux morphologies sonores qui auparavant excédaient les possibilités de l'écoute et de la mémoire humaines. Grâce aux enregistreurs, aux bathygraphes et aux sonographes en temps réel j'ai pu réaliser de nombreuses analyses de chants d'oiseaux, d'amphibiens, et de mammifères, qui révèlent non seulement qu'il y a des convergences structurelles étroites entre les formes sonores, mais aussi entre les comportements et les fonctions sonores chez l'animal et chez l'homme.

Dans le domaine structurel, on peut dire qu'il n'existe pas une seule caractéristique musicale humaine qui ne se rencontre déjà chez tel ou tel animal. Contrairement à ce que beaucoup pensent, toutes les structures d'ordre par exemple s'y rencontrent. Je ne prendrai, faute de temps, que quelques exemples: le troglodyte *Catherpes mexicanus* parcourt une gamme de 25 degrés descendant par intervalles compris entre $1/3$ et $1/2$ ton du sol 7 au la 5, en 4 secondes $1/4$, tout en opérant un rallentando progressif (de 20 à 4 sons par seconde), et un crescendo. A quelque 2000 km de distance, deux individus de grive-akalat, l'un au Gabon, l'autre au Ghana, utilisent exactement la même échelle: sol 5 + $1/4$ de ton, la 5 + 1 ou 2 commas, et ré 5 +1 comma. La rousserolle verderolle, magnifiquement étudiée dans ce pays par Mme Françoise Dowsett-Lemaire, intègre selon ses schémas rythmiques personnels les éléments empruntés à 30 ou 40 autres espèces, parmi lesquelles celles qu'elle a rencontrées dans ses migrations africaines, et dont les signaux sont évidemment inconnus des autres oiseaux belges. Plus l'oiseau imite, plus il invente librement, se dégageant des stéréotypes au point que pour certaines espèces on ne rencontre pas 2 individus ayant le même chant, ni deux fois le même chant chez un même individu. L'imitation est donc là le contraire exact de la banalité, les chants les plus imitatifs quant à leurs matériaux étant aussi les plus diversifiés et les plus imprévisibles. C'est là un sujet de réflexion que je crois utile au compositeur.

La gratuité typiquement musicale, qui transcende les nécessités de la communication intra- et inter-spécifique, apparaît à l'évidence dans les pratiques collectives. On sait que plus d'un tiers des espèces tropicales d'oiseaux pratiquent le chant en duo. On sait moins, parce que la découverte est plus récente, que les trios, les quatuors, les quintettes organisés, se rencontrent dans le monde animal, chez les oiseaux, les amphibiens, les loups, les gibbons etc... J'ai transcrit un

quatuor de grives africaines *Trichastoma Moloneyanum* où 4 mâles jouent avec des signaux bien différenciés selon un ordre parfaitement déterminé. Non seulement le monde animal exploite toutes les manières qu'a l'homme de jouer avec les sons, mais il semble qu'il y prenne le même intérêt. Le chant social des rousserolles est absolument comparable à la pratique des clubs musicaux. Il est d'ailleurs comme eux soumis aux humeurs des participants (humeur d'autant meilleure qu'il fait plus beau et que le lieu est plus confortable), et éventuellement victime des mêmes problèmes d'absentéisme.

J'en viens maintenant aux conséquences possibles de ces constatations dont certaines ont pu paraître un peu éloignées du thème de ce colloque. Si un certain déterminisme naturel révèle son pouvoir universel non seulement par-delà les conventions culturelles, mais même par-delà les frontières des espèces, et cela tout particulièrement dans le domaine sonore, il semble que nous soyons obligés de nous poser un certain nombre de questions, qui ne sont sans doute pas celles qui inquiètent la majorité des intellectuels d'aujourd'hui, mais qui, je crois, ont été renouvelées par les récentes découvertes, et que pour ma part je considère particulièrement décisives:

La première série de questions est la suivante: si ce déterminisme naturel est reconnu, entraîne-t-il une nouvelle attitude du compositeur, ou peut-on continuer à faire comme si de rien n'était, et s'en tenir au cercle assez étroit des problèmes de telle ou telle province socioculturelle? Doit-on subir les universaux de la musique comme une fatalité gênante, un passif dont il convient de se libérer en le refusant? La musique doit-elle assumer ce statut archaïque, ou pour le moins an-historique, de pensée archétypale; ou doit-elle persister à se vouloir langage?

Une deuxième série de questions et d'hypothèses me vient alors à l'esprit: s'il y a eu divorce entre la création musicale et le public (mais Varèse observait à juste titre que pour divorcer, il faut avoir été marié..), serait-ce parce que la démarche de développement purement culturel, illustrée par le sérialisme, et qui a abouti à un refoulement de l'imagerie archétypale au profit de constructions moins "romantiques", plus essentiellement intellectuelles, ne correspond pas à son besoin profond de cette imagerie, et le condamne ainsi à ne plus la trouver que dans les œuvres du passé? Ou bien est-ce que les grands compositeurs du XXème siècle ne sont pas précisément ceux qui ont su intégrer ces images à un code personnel chargé de leur donner une cohérence globale? Si des gens comme Varèse et Xenakis doivent justement leur force à cette capacité de fondre l'extrême pointe de la conscience à l'extrême profondeur des pulsions, ils sont loin d'avoir toujours recueilli le bénéfice public de leur talent.

Enfin, dernière interrogation: si, dans l'état de fatigue actuelle des principaux projets esthétiques, il semble que la prise de conscience des universaux en

musique puisse représenter l'espoir d'un terrain ferme à ensemer et où avancer, n'y a-t-il pas cependant là quelque danger potentiel d'une nouvelle normalisation, d'un éventuel néo-jdanovisme qui prétendrait mesurer les musiques selon leur degré de "naturalité", comme on a prétendu ailleurs les mesurer selon leur "popularité"? Ce serait évidemment là un risque pire que celui du ghetto culturel qui a stérilisé une si grande part de la musique contemporaine. Je crois qu'exalter la nature au détriment de la facticité culturelle peut être aussi pernicieux que l'inverse. En réalité, il s'agit de sortir de ce dilemme, en constatant que les phénomènes culturels sont déjà esquissés dans le monde animal, et que réciproquement les postulats naturels demeurent particulièrement actifs dans la pensée musicale. Si faire de la musique, c'est d'abord assumer une fonction biologique indispensable (bien qu'on ne sache pas encore à quoi), le rôle du compositeur dans la société pourrait être celui d'un rassembleur des facultés divergentes de l'esprit: là où la démarche scientifique mise tout sur le progrès de la conscience rationnelle, l'universalité musicale rappelle à l'unité l'esprit déséquilibré par cette excessive spécialisation. C'est ainsi que la création musicale récupère une partie des fonctions traditionnellement remplies par les religions. La résistance du public à la création contemporaine me paraît étroitement liée au triomphe officiel de l'idéologie scientiste, et à sa décevante fragmentation du savoir. La création musicale authentique (lorsque son "contenu de vérité" dirait Adorno, est important) éclaire trop de lieux délibérément condamnés, et désigne des horizons trop lointains pour être bien accueillie.

L'échec déjà ancien de la musique sérielle, qui ne rêvait que d'accéder à cette fausse dignité scientifique, et celui, plus récent, des utopies politiques qui ne voulaient considérer dans la musique que sa fonction, somme toute secondaire, de communication, montrent suffisamment cependant que la musique ne peut pas renoncer à son rôle central de synthèse entre les archétypes naturels et l'invention de concepts, sans perdre du même coup le seul avantage qu'elle ait sur les théorèmes et sur les slogans: celui de resituer l'homme dans l'univers au lieu de l'isoler dans des prétentions étroitement historiques. La musique n'est pas simplement un langage, même au sens élargi d'un système sémiotique, donc pas seulement un outil de communication, fût-il métalinguistique, mais une pratique aussi vitale et aussi injustifiable extrinsèquement que le jeu. Elle n'est pas ce dont des systèmes signifiants tels que l'anthropologie structurale, la sociologie ou l'éthologie seraient fondés à rendre compte. Elle est première comme le désir et comme la pensée mythique qui n'a de sens que revécue, réactualisée, et non analysée. La place du compositeur dans la société ne saurait donc être ni celle du chercheur, - pâle sous-produit de l'idéal scientiste -, ni celle du prophète, - abusif ersatz de l'homme politique. Sa naïveté me paraît autre: elle lui fait observer tout haut que les rois sont nus; lui-même n'a réponse à rien, mais il s'emploie à

transformer en joie les questions les plus angoissantes; et surtout il manifeste que l'homme n'a pas rompu aussi totalement qu'il le croyait avec l'instinct, - avec sa pesanteur mais aussi sa sûreté -, et qu'il peut chercher sa libération avec, et non pas toujours contre la nature.

29 septembre 1981

Interface, vol.XI n°1, p.199-206, Gand 1982.