

Le mythe avant la lettre

N'est-ce pas une illusion qui nous persuade couramment que la mythologie est à sa manière un genre littéraire ? Dès qu'on observe les sociétés pour qui le mythe reste vivant, on voit bien qu'on ne peut pas réduire un système mythologique à une collection de textes, même dans le cas de la Bible ou du Mahabharata. Mais ce sont en général des écrivains - mythographes, ethnographes, sociologues -, qui étudient le mythe, et de ce fait leur discours a tendance à privilégier la part du mythe qui se traduit dans et par des textes. Certains s'en tiennent strictement à l'étymologie, et réduisent le mythe à une parole. Leur position n'est forte que si l'on identifie la pensée au langage ; mais quel musicien serait prêt à l'admettre, et à ravalier ainsi, contre son intime conviction, tout l'art des sons au niveau d'une activité inconsciente ou réflexe'?

Le discours n'est qu'un support possible de la pensée. Les mathématiques, la musique, la danse, en sont d'autres, qui mettent en jeu d'autres processus de l'activité mentale, tout aussi importants et même pour paraphraser Cocteau, « indispensables, bien qu'on ne sache pas à quoi ». Sophocle et ses confrères étaient autant compositeurs et metteurs en scène qu'écrivains, il faut toujours le rappeler. Dans les sociétés où le mythe est vivant, les récits ne fonctionnent pas isolément, ils sont pris dans un réseau de rites, d'usages, de choix esthétiques visuels et sonores qui impliquent la totalité des faits sociaux. Seule notre familiarité avec un des derniers refuges du mythe, l'opéra, nous laisse croire que les rites sont la mise en scène d'un récit préalable, comme le spectacle est la réalisation d'un livret et d'une partition. En fait, ni les paroles ni les gestes ni les sons ne fonctionnent comme des sources : tous rayonnent d'un centre commun, un lieu de l'imaginaire que, faute de mieux, on appellera image mythique ou archétype.

Une société se constitue un réseau de représentations à partir de quelques archétypes qu'elle choisit de privilégier. Elle n'est peut-être en mesure de les énoncer, de les définir, qu'au moment où leur énergie est déjà en train de se dégrader. La littérature mythologique, et les contes et légendes qui la prolongent, naît au moment où la tradition éprouve le besoin de faire un bilan, de rassembler en un corpus les formes disparates dont son imaginaire a vécu, et de fixer le scénario de ses rituels commémoratifs. Un scénario sans auteurs, de l'aveu même des mythographes. Même Platon, qui signifie leur congé aux mythes, se présente comme le collecteur des récits sur l'Atlantide ou Er l'Arménien, pastiches dont il est pourtant le génial auteur. Un scénario enfin qui ne commence à être écrit ou parlé qu'au moment où la société qui l'a imaginé cesse de le chanter, de le danser et de le revivre, et commence à prendre du recul pour le juger et lui accorder son admiration ou son mépris.

Est-ce à dire que le mythe nous est toujours livré mort, et que sa réalité que par hypothèse je place « avant la lettre » nous est inaccessible toutes les fois qu'une initiation directe est impossible? Il est en effet probable que l'essentiel est une expérience vécue par l'imaginaire, et non un objet esthétique. On ne parlait guère à Éleusis. L'œuvre d'art est un effort pour ressusciter cette sorte d'expérience, mais de façon toute métaphorique. Dans certains cas - Wagner, Xenakis - elle semble y parvenir, et la musique devient un authentique substitut du sacré. La parenté entre le mythe et la musique a été soulignée par Levi-Strauss, mais pour ainsi dire malgré le handicap des concepts qu'il a mis en œuvre pour la décrire. Prisonnier du langage, il a cédé, encouragé il est vrai par certains musiciens eux-mêmes, à la tentation d'assimiler hâtivement la musique et la partition. Et pourtant les progrès de l'ethnologie nous ont justement révélé que seule l'Europe avait considéré l'écriture comme l'outil majeur du développement de la pensée musicale. D'autres civilisations ont atteint au moins le même degré de raffinement et de complexité par des techniques orales: Inde, Chine, polyphonies d'Afrique centrale, Japon, Indonésie, etc. Le mythe alors serait-il l'affaire des musicologues? J'ai longtemps été fasciné, après tous ceux qui ont comparé des mythes issus de diverses cultures, par l'ubiquité non seulement des grands thèmes comme l'enfant sauveur, le déluge, les jumeaux divins, etc., mais même de certains détails d'une extrême précision. Trois ou quatre thèmes m'ont particulièrement frappé:

L'ornithomancie nous montre une tradition mondiale, de Tirésias à Siegfried en passant par les chamanes de l'Asie et de l'Amérique. Le devin entend la langue des oiseaux, ou s'envole vers leur domaine pour en ramener la connaissance. Un spécialiste de sanskrit et du chant védique, le Pr F. Staal, de l'Université de Berkeley, s'appuie entre autres sur mes analyses de chants d'oiseaux pour étayer l'hypothèse selon laquelle les mantras - formules de récitation dépourvues de dimension sémantique - perpétuent un état de vocalisation antérieur au langage et à la musique, et d'autant plus sacré qu'il reflète cette voix des origines où le psychisme humain était encore immergé dans le monde animal .

Le plongeur sauveur permet en Grèce à Dionysos, Arion, Ino, Britomartis, Nirée, Boutès, de trouver le salut par la ruée dans les profondeurs de l'inconscient que figure la mer. Chez les Juifs Jonas, au Japon Kiyotsuné, au Vanuatu Hina et le requin de Tinirau, seigneur de la mer, incarnent des variations sur le même thème.

Enfin, la pétrification du son et sa réciproque la « sonorisation » de la pierre est une de ces images très largement répandues. Chez les Dogon, le Maître de la parole a introduit dans la pierre un peu de la force acoustique de cette parole. Amphion fait voler les pierres au son de sa lyre pour bâtir les remparts de Thèbes. Ceux de Mégare, reconstruits par Alcatheos avec l'aide d'Apollon, ont

gardé un peu du son de la lyre que le dieu y avait posée pour travailler. Mais les enfants d'Amphion et de Niobé seront tués par Apollon, et Niobé pétrifiée pour avoir osé défier le dieu. Les filles de Propoetos, elles, sont pétrifiées pour avoir méconnu le pouvoir d'Aphrodite. Inversement, cette déesse donnera la vie à la statue de pierre que Pygmalion avait façonnée. Car les mythes sont réversibles comme des thèmes musicaux, et l'enchaînement des effets et des causes ne suit pas un simple axe linéaire. Avec Memnon, la pierre chante, comme bat le cœur des amants pétrifiés par le Diable, dans les Visiteurs du Soir, où Prévert a retrouvé l'image sans faire appel à d'improbables souvenirs scolaires.

Si le mythe, partout et toujours, propose des chemins privilégiés pour l'imaginaire métaphorique, on ne peut s'en tenir à l'explication courte des « influences littéraires ». L'invraisemblance du diffusionnisme saute aux yeux lorsqu'on considère l'identité des motifs mythiques dans des régions aussi séparées que la Mélanésie, le Japon et la Grèce. Aux Nouvelles Hébrides (ou Vanuatu), Kena à la recherche de l'âme de son épouse Tefio franchit les Symplégades, tout comme Orphée, et comme lui n'a pas le droit de découvrir la morte avant un délai prescrit : les deux épisodes orphiques du navire Argo et d'Eurydice sont condensés en un seul. Kiyotsuné célèbre en musique sa propre mort prochaine sur la proue du navire d'où il plonge à la fin, exactement comme Arion. Revendiquer une possible diffusion de ces images franchissant les continents, les mers et les millénaires, reviendrait à leur reconnaître une exceptionnelle importance, qui leur aurait permis de survivre, alors même que toutes les traditions historiques auraient péri. On ne ferait ainsi, de toute manière, qu'amener la question inéluctable : pourquoi ces images seraient-elles si importantes?

L'autre explication étant nettement plus simple, elle peut, au moins provisoirement, être considérée comme plus scientifique : certains mythes sont universels parce qu'ils sont les produits d'un fonctionnement spontané du système nerveux central, ou de l'esprit si on préfère, et qu'ils constituent le noyau de ce qu'il faut bien appeler une nature psychique. Seul l'acharnement européen à récuser l'aliénation de la nature, conçue comme antinomique avec une culture porteuse de libération pour l'homme a longtemps écarté cette hypothèse. L'horreur des philosophes rationalistes devant ce « fatras de rêveries » archaïques partait de la conviction que ces cauchemars ancestraux obnubilaient dangereusement l'esprit et retardaient son illumination.

Le dix-neuvième siècle romantique avec Michelet, symboliste avec Baudelaire ou positiviste avec Comte a continué à opposer un front commun à l'idée même de nature. L'épistémologie du XXème siècle a quelque peu changé les choses, sans que les sciences humaines se départissent, en général, de leur culturalisme militant. Toute tentative pour parler de nature humaine doit affronter leur

hostilité qui repose sur une double crainte. Le premier danger serait de créer des objets illusoires, en rapprochant indûment ce qui ne saurait être comparé. Le discours sur les archétypes - même en-dehors des acceptions jungiennes -, serait naïf, au sens où la pensée mythique est naïve lorsqu'elle s'échafaude sur des analogies métaphoriques comme l'équivalence entre le soleil et l'œuf ; et les universaux invoqués n'auraient d'autre fondement que le désir de les découvrir. L'autre danger serait que le discours « naturaliste » tende consciemment ou non à légitimer un système de préjugés sociaux et paralyse les progrès de l'histoire sous un excès de respect pour une éternité douteuse. Il est certain que la pensée mythique a longtemps bloqué toute aventure, et qu'elle a pu être exploitée pour éterniser les pires pesanteurs sociales. Mais la dimension sociale n'est pas tout, et d'autres illusions ont pu mettre en péril depuis lors la libération de ce qui en l'homme est libérable. Il est seulement douteux que tout soit libérable, c'est-à-dire que l'homme puisse sans inconvénient se définir comme un être purement culturel. Le naturel que l'on a cru éliminer n'était que refoulé, dans bien des cas, et il risque de revenir se venger de manière incontrôlable. Les Grecs distinguaient bien Thémis, ou la justice selon l'ordre naturel, et Dikè, la justice selon l'homme. Si des archétypes nous manipulent quoi que nous en ayons, il n'est pas inutile de les repérer et de trouver avec eux un accommodement, plutôt que de les nier par principe. Le compositeur, pour sa part, puisqu'enfin c'est de ce point de vue que je me place, entretient avec la pensée mythique une familiarité de toujours, consciemment ou non. Si cette pensée consiste à produire, antérieurement à toute mise en sons, en images, en gestes et en mots, des thèmes d'un exceptionnel pouvoir de fascination, il peut se donner pour tâche de les repérer ; puis libre à lui de se décider à leur donner une voix ou à les fuir. Les exemples auxquels j'ai fait allusion sont à vrai dire tirés de récits et non de musiques. Si l'hypothèse avancée est consistante, elle devrait être confortée par un semblable constat de présence, en des cultures et des époques différentes, ou encore pour mieux dire « hors du temps », de quelques « musèmes » privilégiés. Ce tour d'horizon universel ne se pratique plus. On le tentait il y a un siècle, sans pouvoir aller bien loin faute de documents autres que des descriptions ou des transcriptions impropres. Depuis lors l'enregistrement est apparu, livrant d'innombrables documents. Mais entre temps l'ethnomusicologie s'était constituée comme science précisément en se démarquant de la « musicologie comparée », et en refusant d'étudier les systèmes musicaux indépendamment des pratiques sociales. De nouveau on ne peut aller bien loin dans la recherche des universaux musicaux, faute de chercheurs intéressés, et on se débarrasse du problème en affirmant un peu vite que toute musique est relative. Lorsque les urgences de l'ethnomusicologie lui laisseront le temps de cette réflexion, c'est-à-dire lorsque les diversités culturelles ne subsisteront qu'à l'état d'archives mortes,

on peut imaginer qu'une enquête comparative confirmera d'autant plus l'existence d'archétypes musicaux que ceux-ci, sous la forme dégénérée de produits musicaux standardisés, continueront de marteler quotidiennement nos oreilles, rabaissés au niveau de stéréotypes. Il faut en effet se garder de confondre le cliché avec le lieu commun. Ce dernier nourrit la vie culturelle, l'autre n'est que son cadavre. Le compositeur traite avec les lieux communs, les topoï sonores. C'est le sens d'une pratique des modèles sonores.

Après une longue pratique de ces modèles, conçue sur un mode essentiellement phénoménologique, j'en suis venu à postuler non seulement des identités de formes entre certains modèles et certaines organisations musicales, mais même une possible source commune, et à tenter de relier la découverte d'une nature sonore comme répertoire de formes à la compréhension d'une nature psychique comme programmation en partie « précontrainte ». Bref, à rechercher par la musique un passage de la « nature naturée » à la « nature naturante » comme disait Spinoza, ou de la $\acute{\upsilon}\lambda\eta$ à la $\phi\tilde{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$, comme disaient les Grecs. Et cela par une induction de type scientifique, qui partirait des phénomènes pour retrouver les lois, non par la démarche hypothético-déductive, mais par un acte de l'imaginaire artistique suivant pas à pas d'un même mouvement les suggestions du modèle sonore et celles de l'imagination. La subjectivité fonctionnant comme une caution d'authenticité, en quelque sorte, au lieu d'être un danger d'égarement.

Un domaine d'étude particulier se prêtait bien à cette fusion entre le naturel comme phénomène et la nature comme législation: les musiques animales. Une observation attentive fait apparaître que non seulement toutes les formes musicales, et même la plupart des prétendus « procédés d'écriture » se rencontrent chez telle ou telle espèce animale, mais que même les fonctions sociales caractéristiques coïncident partiellement. on a longtemps cru que des guillemets s'imposaient pour parler des musiques animales. Les biologistes s'en tiennent majoritairement à une vue utilitaire des signaux sonores, et il leur apparaît que la musique est précisément inutile, par hypothèse. Donc, la défense du territoire et la recherche d'un partenaire sexuel ont été présentées comme la vraie finalité des chants d'oiseaux, enfin débarrassés de la littérature poétique qui les entourait, pensait-on. Cela jusqu'au jour où l'étude même du comportement animal a mis en évidence des conduites, inexplicables selon ces hypothèses utilitaires, et relevant plutôt d'une hypothèse esthétique, ou à tout le moins ludique. Par exemple le chant social, qui rassemble sur un point neutre, pour une activité sonore coordonnée, des mâles voisins ayant chacun assuré sa nidification .

Si la convergence des formes (canons à l'unisson ou à l'octave, reprises ornées, formes symétriques, transposition d'un motif, variations de tempi, développement par interpolation ou par multiplication, transitions d'un motif à

l'autre, rapports d'équivalence dans un schéma strophique, etc.) s'accompagne d'une convergence des fonctions (« gratuité » des chants de l'automne sans effet biologique connu, constitution de traditions locales ou familiales, concerts coordonnés, etc.), n'y a-t-il pas lieu de supposer soit une origine commune soit une loi naturelle plus générale qui limite le répertoire des formes sonores, comme elle le fait pour les formes visibles, à quelques types dominants, traversant « en oblique » les classifications systématiques des spécialistes?

La reconnaissance d'éventuels archétypes n'est pas une limitation à la liberté créatrice. L'originalité - comme émergence absolue ou comme innovation dans l'agencement d'éléments connus - est inscrite dans la nature. Que ce soit l'originalité inconsciente du mutant ou l'originalité consciente de l'individu, il y a place dans la nature même pour la dimension historique, et l'opposition entre un monde totalement déterminé et la liberté relève plus du fantasme que de l'observation. Non seulement l'individu existe chez les vertébrés supérieurs, mais même certaines espèces qu'on considérerait volontiers comme des « animaux-machines » admettent un minimum d'innovation .

L'activité du compositeur travaillant sur des modèles sonores illustre elle-même une tendance naturelle, analogue aux pratiques sonores animales qui construisent les chants les plus individuels à partir d'un répertoire de variations sur des formes sonores recueillies dans le biotope. A ce niveau aussi se rejoignent la nature comme résultat et comme pulsion. Contrairement à toute la tradition rhétorique qui en faisait une déviation du langage, la musique apparaît comme une activité éminemment biologique, à la fois parce que quantité d'éléments réputés spécifiquement culturels ne le sont pas, et parce que, comme le jeu, mais avec une dimension symbolique plus riche et plus profonde, elle trouve en elle-même sa propre finalité. Ni le message ni même la communication ne sont indispensables à cette activité, une des plus autonomes, et à ce titre archaïque comme un instinct, que l'homme ait à exercer. La musique apparaît ainsi comme un lieu où communiquent sans cesse les produits spontanés du psychisme - les archétypes - et les valeurs culturelles que l'imaginaire propre à chaque époque, chaque société, ou cénacle, leur fait assumer. Des formes élémentaires identiques (accelerando, ostinato, schèmes dynamiques, etc.) prendront des fonctions différentes dans des contextes culturels différents, sans que leur force typique soit annihilée pour autant. De même Venise et l'Afrique ont pu donner au masque un rôle essentiellement différent, sans que la puissance absolue du masque soit remise en cause, comme l'a montré l'œuvre de R. Caillois.

Éventuellement, la pratique du modèle sonore peut se réduire en apparence à une simple méthode heuristique, lorsque la stimulation apportée par le modèle débouche sur une élaboration si abstraite que le lien sensoriel n'est plus perceptible. Même en ce cas, la nature peut rester agissante, si l'effet induit par la

perception du modèle consiste à libérer le subconscient du filtre dont la conscience joue le rôle (un peu comme le faisait l'écriture automatique des surréalistes). En dépit des nombreux problèmes soulevés par cette hypothèse de la musique comme activité naturelle jusque dans l'élaboration de ses structures à partir de la perception du biotope sonore, je crois qu'elle correspond aujourd'hui à une tentative utile. Après des décennies d'intellectualisme excessif, la création musicale a tendance à traduire sa lassitude par un retour frileux à une scolastique désuète, ou à un faux romantisme creux. La pensée mythique avait d'avance annoncé ce possible naufrage, sous le nom d'Icare. Icare a cru pouvoir monter vers le soleil spirituel sur les ailes factices de la cérébralité, et il paie son erreur d'une plongée involontaire dans la nuit inconsciente. C'est Dédale, son père, qu'il faut imiter pour sortir du labyrinthe, - le « ghetto culturel » de la musique contemporaine. Sur le modèle naturel des ailes, l'inventeur sait qu'il pourra monter jusqu'à l'altitude nécessaire pour atteindre un ailleurs. Cet ailleurs ne sera pas l'absolu du Soleil ; mais ce sera peut-être, comme la Sicile pour Dédale et pour les Grecs, un nouveau monde à aménager.

Cf. F. Staal, *Mantras and bird songs*, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 105, 1985.

Cf. F. Dowsett-Lemaire, *Vocal behaviour of the marsh warbler*. *Le Gerfaut* 69 (1979), 475-502.

Cf. W.B. Broughton, *Song learning in grasshoppers ?* *New scientist*, août 1965, 338-341 .

Cf. P. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, 1966.