

Le naturel en musique

Je vais essayer d'expliquer ce que j'entends par le titre proposé : Le naturel en musique. Précisons d'abord qu'il ne s'agit nullement de psychologie, et de l'heureuse sensation ressentie lorsqu'une musique semble révéler une vérité qui s'impose. Ce naturel-là s'interprète dans le cadre d'un code culturel partagé, ce qui n'est que l'aboutissement d'un long apprentissage collectif. C'est très en amont de cet accomplissement que je voudrais retracer les origines naturelles de la musique, en m'appuyant à la fois sur mon expérience de compositeur, et sur mes connaissances de musicologue.

Pendant des siècles, en Europe, on a cru que la musique s'opposait au bruit par des critères essentiellement acoustiques. La qualité du son à elle seule l'aurait soit fait accéder à la dignité culturelle, soit rejeté dans le chaos des bruits naturels. Les progrès de l'acoustique à partir du XVII^{ème} siècle ont radicalisé l'opposition entre les sons "musicaux", munis d'une fondamentale et de partiels harmoniques, et les bruits inharmoniques, dont les partiels ne sont pas en rapport simple avec les fréquences d'une fondamentale. Occasionnellement, des doutes s'élevaient cependant sur cette simplification. Tous les "bruits" n'étaient pas également diaboliques. Les cloches par exemple n'avaient ni fondamentale unique ni partiels harmoniques, et n'en servaient pas moins la musique dans de nombreux carillons. Les premiers voyageurs hollandais à Bali s'étonnaient de trouver plutôt plaisante cette musique "fort étrange" et dépourvue de tous les traits qui pour des oreilles européennes apparaissaient pourtant constitutifs de la musique. Et la percussion, même réduite aux timbales et à quelques tambours, n'était pas inconnue en Europe. On s'est donc peu à peu persuadé que l'opposition entre une nature remplie de "bruits" et une culture musicale fondée sur des intervalles artificiels et purs ne suffisait pas à justifier leur opposition fondamentale.

Rameau crut trouver une voie permettant d'intégrer nature et culture avec une légitimation acoustique des pratiques harmoniques. Les critiques que Rousseau élevait contre lui reposaient sur une conception de la nature opposée à une autre, mais non sur le critère acoustique en tant que tel. Rousseau voulait que le modèle par excellence fût la voix parlée et ses inflexions porteuses d'affects authentiques, tandis que Rameau lui apparaissait comme un physicien raisonneur et froid. Mais tous deux pensaient qu'il fallait fonder la musique sur les lois mêmes de la nature sonore. Nature physique accessible à la raison pour l'un, et pour l'autre nature humaine accessible au sentiment, mais incarnée aussi dans le sonore brut de la parole.

C'est bien après, au XX^{ème} siècle surtout, que des raisons sont apparues de mettre en doute le corps de doctrine de la résonance naturelle comme fondement de la musique. On a découvert que des prémisses analogues avaient permis aux Chinois de construire un système musical tout différent du nôtre ; et surtout que beaucoup d'autres systèmes s'étaient construits sans théorie préalable, et ne répondaient pas aux critères réputés naturels. On connaît par exemple dans beaucoup de musiques une tierce neutre, ni mineure ni majeure, et de même, ici ou là, toutes les transitions se

rencontrent entre ce que nous croyons définir comme des secondes, des tierces, des quarts etc. Les mêmes imprécisions disqualifient notre métrique fondée sur la division binaire ou ternaire, toutes les fois qu'elle prétend être plus qu'une représentation simplifiée de la réalité musicale vivante.

On a alors dû admettre que les acrobaties intellectuelles exercées pour faire coïncider la théorie et la pratique étaient quelque peu excessives. Avant même toute leçon de relativité, la théorie accusait sa faiblesse à l'intérieur du système. La tierce mineure, aussi fréquente dans la musique tonale que la tierce majeure, est absente de la résonance naturelle, (à moins de l'entendre dans le 19ème harmonique, ce qui n'est jamais arrivé à aucun musicien). Quant à la sous-dominante, un des trois piliers du temple tonal, même l'harmonique 21 ne lui correspond qu'à 29 cents près, soit plus d'un comma. L'échelle tempérée utilisée dans la musique européenne depuis le XVIIIème siècle était donc trop éloignée de la "nature". Mais l'échelle "naturelle" qui aurait correspondu à la théorie correcte n'était nulle part en usage. Aucun tempérament inégal, aucune nuance modale conservée ou restaurée ne l'illustrait dans aucune pratique. Il fallait se résoudre à admettre que les échelles étaient des modélisations déterminées après coup, comme simplification des intervalles empiriquement utilisés dans telle et telle culture, et qu'elles n'avaient jamais été construites a priori selon des formules raisonnées, du moins jusqu'aux musiques expérimentales du XXème siècle. Si la connaissance de l'acoustique naturelle aide à remplir des fonctions analytiques, elle n'a jamais été à la source des musiques réellement pratiquées. Jouer juste ne dépend d'aucune loi acoustique, sinon celles que l'on essaie de déterminer secondairement, d'après l'observation des pratiques musicales.

Lorsqu'on constate que, pour le musicien, identifier la nature et l'acoustique ne mène pas très loin, on peut avoir de bonnes raisons de céder à ce que Revault d'Allonnes appelle, je crois à tort, le Mirage naturaliste. La nature serait alors tout ce que le monde nous donne de sonore et de brut à la fois comme modèles. Au lieu de se régler sur l'acoustique physique, on pourrait se référer à l'expérience vécue de la nature, à une phénoménologie sonore, et cela ouvre la voie à toutes les musiques descriptives, à programme, qui ont toujours existé, de Landini à Russolo ou Respighi en Italie, de Borlet et Janequin à Berlioz et Messiaen en France.

Je dois ici glisser un aveu : à l'époque où j'étais élève de Messiaen, (c'était à la fin des années 50), la transcription des chants d'oiseaux m'apparaissait comme la partie la moins convaincante de l'immense talent de mon maître, sur le plan idéologique, tandis que, malgré tout, son efficacité musicale me frappait de plein fouet. 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. On croyait jusqu'alors, et moi le premier, que le son

musical s'opposait au bruit comme la culture à la nature. et je n'ai pas rejeté d'emblée cette idéologie humaniste, bien que ma participation à l'aventure de la "musique concrète" ait pu assez vite m'en libérer.

Mais j'ai alors compris que ce n'est pas le prestige d'une symbolique traditionnelle faisant de ces voix naturelles les messagères d'une surnature qui devait nous inciter à les écouter attentivement, mais c'est d'abord la saisissante analogie formelle entre les processus sonores mis en œuvre et ceux des musiques humaines. C'est là ce qui devrait conduire tout musicien à écouter attentivement et sans préjugé les oiseaux, et plus généralement les animaux chanteurs. Reste à définir les moyens et les méthodes. 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 dissipait certaines illusions séculaires et anthropocentriques.

Quelques exemples de cette précision, acquise avec l'aide des transcriptions sonographiques : :

Le rythme d'abord, grâce au bathygraphe :

& • perdrix rouge modèle 0'40"

& • perdrix/abeilles 0'34"

& • perdrix/grenouilles manipulées 0'40"

& • perdrix/Pikygi 0'32"

& • perdrix dans Rituel d'oubli 0'59"

Le rythme et les hauteurs grâce au spectrographe (et à l'oreille) :

& • shama de Korwar 1'15"

& • shama de Temes Nevinbür 1'20"

& • shama de Rambaramb 1'15"

Ce ne sont pas seulement les oiseaux qui sont porteurs de musique. Dans beaucoup d'œuvres, j'ai aussi introduit les insectes, les loups, et dès 1972 les baleines, bien avant que cela ne devienne une mode répandue jusque dans le grand public. Mais il faut reconnaître que les oiseaux ne sont pas musiciens simplement par une agréable métaphore poétique, mais bien par des liens naturels qui remettent en cause la définition même du phénomène musical. Si je diffuse sans explication les exemples suivants, c'est pour rendre sensible cette troublante proximité :

& • Cossyphe à ailes bleues *coscypa cyanocampter*, extrait 0'20"

& • chant "caché" de la grive hermite *hylocichla guttata* révélé par Peter Szöke grâce au ralenti : successivement original, ralenti 2x, 4x, 8x, 16x, 32x, 16x, 8x, 4x, 2x, original.

Le musicien est immédiatement tenté de s'emparer de ces trouvailles en procédant comme les sculpteurs surréalistes faisaient avec les bois flottés sur les plages : la signature et l'exposition dans une galerie d'art suffisaient à authentifier ces ready-made naturels comme œuvres d'art. Le regard fut parfois le seul constituant de ces dernières. L'oreille peut jouer un rôle identique en donnant simplement à entendre la musique présente dans la nature. Très proche de cette démarche les exercices suivants auxquels je me suis livré avec un oiseau africain, le cossyphe à ailes bleues, avec l'aide d'une technologie à vrai dire relativement sophistiquée :

& • cossypha cyanocampter + 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. 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"

En passant de l'usage des modèles animaux comme les compositeurs du passé l'ont fait jusqu'à Messiaen de façon plus ou moins assidue, à l'intégration de ces modèles eux-mêmes dans l'oeuvre, grâce à l'enregistrement, la démarche esthétique que j'ai expérimentée, (et par la suite plusieurs autres compositeurs) pose un certain nombre de questions, et même de problèmes.

Aux yeux des biologistes, si la musique existe à l'état naturel, il faut 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 reconforter 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.

Parmi les nombreuses questions soulevées, et que je ne développerai pas aujourd'hui faute de temps, figure celle-ci : comment faire la différence entre les universaux musicaux sur lesquels la création artistique peut s'appuyer, et les simples clichés qui en constituent la part morte et routinière ? Je renvoie pour un essai de réponse théorique à mon livre *Musique au singulier*. Mais je peux donner une réponse sensible sous forme d'exemple. Pour montrer comment dans des traditions culturelles radicalement différentes on rencontre parfois les mêmes formes sonores, qui renvoient à des archétypes universels, voici un montage illustrant un de ces archétypes les plus primitifs, l'ostinato :

& ostinati :

- une récitation épique tahitienne enregistrée dans les années 30
- un chant de nuit huron du Canada
- un extrait de 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*

Ce n'est pas seulement avec des formes aussi élémentaires que l'ostinato que l'on touche du doigt pour ainsi dire la présence d'archétypes sonores universels, c'est parfois avec des procédés en apparence beaucoup plus éloignés de pulsions naturelles, et que l'homme ne partage plus avec l'animal, mais avec toutes les cultures. Voici l'exemple de polyphonies pentaphones sur bourdon :

& • exemple des bourdons 3'05"

Si l'on ne sait pas que ce montage provient de six sources radicalement étrangères les unes aux autres, on peut croire que ce sont diverses séquences d'un unique ensemble :

- 1) Vietnam, minorité Nùng An, enreg. Patrick Kersalé 1993, CD *Anthologie vocale n°3*, page 16. 24"1/2
- 2) Niger, Peuls Bororo, chant de gerewol, enreg. J-Cl. Lubtchansky (1974), CD *Anthologie vocale n°3*, page 9. 36",2
- 3) Taïwan, aborigènes Païwan, enreg. Lu Pin-Chuan (début des années 60), Firstophone FM 6031 = CD *Inédit W 260011*, page 16 27",4
- 4) Albanie, Tepelenë, chant dédié à Enver Hodja, enreg. B. Lortat-Jacob, CD *Chant du Monde LDX 274897*, page 7. 33",5

5) Inde, Nagaland, chœur Sena, disque 30cm Inédit 3, plage A3, prise de son à la Maison des Cultures du Monde en septembre 1985 par Philippe Giber. 28"

6) Indonésie, Sulawesi, Toradja, Dondi' (chœur funéraire assis) enreg. Dana Rappoport 1993, CD Chant du Monde 274 1004, plage 1. 32"

Il reste à réfléchir sur le sens général de ces convergences entre l'animal et l'homme, et entre les diverses cultures humaines. 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 seulement 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.

Pour conclure, je voudrais vous faire entendre l'emploi que j'ai fait d'un de ces archétypes dans une oeuvre pour cordes intitulée Planh (terme provençal ancien désignant au Moyen Âge l'éloge funèbre d'un grand homme. Lorsque la Pologne m'a commandé cette oeuvre en 1994 en hommage au grand compositeur Lutoslawski récemment disparu, j'ai eu l'idée de combiner deux archétypes naturels : le modèle sonore du gémissement descendant, et le modèle polyphonique du canon, qui est universel et qui même prend naissance dans le monde animal. L'oeuvre est donc un canon de tempi où onze voix reproduisent le thème à des accélérations diverses, et onze à des ralentis divers, ce qui, avec l'original, compose un tissu polyphonique à la fois complexe et unifié :

& • Planh 7'27"