

## LA MUSIQUE ENTRE LANGAGE ET NATURE

Je suis très heureux de participer à ce colloque dont le thème apparaît de jour en jour plus actuel. Mais je dois d'abord avouer que je n'ai pas personnellement eu l'occasion de collaborer ni de communiquer avec des animaux musiciens. En février dernier, à Pantin, un compositeur et musicologue américain, David Rothenberg, m'a invité à assister à un concert de sa musique où les interprètes jouaient en présence d'une volière abritant une dizaine d'oiseaux. J'avais déjà visité en Chine des clubs d'amateurs de *huà méi*, des garrulax. Plusieurs cages individuelles étaient voilées de noir. On dévoilait d'abord celle du meilleur chanteur, pour que les autres l'écoutent et s'en inspirent. Lorsqu'on avait dévoilé toutes les cages, le concert était étourdissant. Malheureusement les oiseaux de Rothenberg sont restés muets, sans doute très intimidés. Finalement, je ne regrette donc pas d'avoir fait appel à des enregistrements d'oiseaux libres plutôt qu'à des prisonniers présents mais grévistes.

### I. Références historiques

- Les sons de la nature ont depuis toujours eu une présence dans la musique. Le poète Alcman (672-612) n'a laissé que quelques fragments, mais au moins deux revendiquent le chant des oiseaux et en particulier celui de la perdrix comme ses inspirateurs. Un théoricien nommé Chamaïeon du Pont était cité par Athénée en tant qu'auteur d'un livre sur le chant des oiseaux comme origine de la musique, dont malheureusement rien n'a survécu. Curieusement, dans la plupart des poèmes de l'antiquité grecque ce ne sont pas les oiseaux mais les criquets et les cigales qui fournissent la majorité des images vantant la musicalité des animaux. En écoutant les modernes joueurs de lyre au Soudan ou en Arabie, on comprend pourquoi : leur lyre ne sonne pas souvent comme une harpe ou une cithare, mais la plupart du temps par un tremolo du plectre qui évoque en effet le gratement rythmique des cigales.

Rassurez-vous, je ne vais pas vous asséner un cours d'histoire de la musique, mais j'essaye de baliser sommairement l'espace historique à l'issue duquel j'ai commencé à oeuvrer, pour avoir des chances d'être mieux compris.

Au Moyen Age et sous la Renaissance encore, on rencontre souvent des oiseaux dans plusieurs partitions. Vous connaissez certainement celles de Janequin, qui sont les plus célèbres : *L'Alouette*, *Le Chant des Oiseaux*, *Le Rossignol*. La musique des oiseaux au printemps est prétexte à des évocations généralement pastorales et amoureuses, pour des publics où même en ville à cette époque on sait les identifier.

Mais aux siècles plus récents l'animal en musique est surtout réservé à des rôles humoristiques, comme les grenouilles de *Platée* chez Rameau ou le coucou chez Daquin. D'ailleurs les oiseaux ne suggèrent guère que quelques stéréotypes comme des trilles ou des motifs obstinés. En réalité depuis Platon les esprits sérieux réproouvent très largement l'imitation trop précise des sons naturels, pour mieux exalter l'intériorisation subjective de la nature. Les chants des animaux sont à la fois très communs et très déconsidérés, pour beaucoup de raisons dont les plus sérieuses sont par exemple celle que précise

***Rousseau dans son Dictionnaire de musique, article Imitation, (1764) .... Il dit : l'art***

*du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant.*

»

.....

Et à l'article *Harmonie*, il rappelle : « ... la musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espèce... » Voilà l'idée centrale : le "langage musical" n'est pas une métaphore, c'est l'essence même de l'art classique ou romantique, puisque le langage est ce qui a permis à l'humanité de s'élever au-dessus de la nature. La musique est donc la quintessence du langage. Quant à la nature, c'est désormais un lieu de promenade pour le solitaire ou pour le déiste, c'est un peu ce qu'exprime Wagner, dans sa *Lettre sur la musique adressée aux Français* (Paris, 15 septembre 1860), dont voici quelques extraits : "Celui qui se promène dans la forêt, subjugué par cette impression générale, s'abandonne alors à un recueillement plus durable ; ..., son oreille devient de plus en plus pénétrante. Il distingue avec une netteté croissante les voix d'une variété infinie qui s'éveillent pour lui dans la forêt ... il reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominant, la grande, l'unique mélodie de la forêt ... Cette mélodie laissera en lui un éternel retentissement ; mais la redire lui est impossible ; pour l'entendre de nouveau, il faut qu'il retourne dans la forêt, qu'il y retourne au soleil couchant. Quelle serait sa folie de vouloir saisir un des gracieux chanteurs de la forêt, de vouloir le faire élever chez lui, afin d'apprendre un fragment de la grande mélodie de la nature ! que pourrait-il entendre alors, si ce n'est ...,quelque mélodie à l'italienne ?".

En somme, tout l'intérêt des chants des oiseaux est de favoriser l'introspection chez l'auditeur selon Rousseau, ou chez le compositeur selon Wagner. Les sons eux-mêmes et leur assemblage sont maintenus à l'écart de ce que Wagner méprise profondément lorsqu'il évoque "quelque mélodie à l'italienne". On dirait qu'il a pressenti et d'avance rejeté, 64 ans plus tôt, l'esthétique kitsch de Respighi avec son rossignol enregistré des *Pini del Gianicolo* et les *uccelli* de 1928.

- Mais dans la seconde moitié du XXème siècle, les nouveautés majeures de l'enregistrement sonore, puis du sonographe, vont changer radicalement la perception et les leçons de certaines voix animales. On peut désormais accéder

- 1) Premièrement : à l'analyse détaillée et à la reproduction de ces vocalisations animales : la syntaxe de certains oiseaux mise en parallèle avec le "langage" musical révèle des analogies troublantes. Les strophes, les reprises, les refrains, les ornements, les transpositions, apparaissent déjà chez eux çà et là. Et

- 2) Deuxièmement : on peut accéder à la manipulation des sons. La "musique concrète" révolutionne l'écoute des "bruits" en les détachant d'abord de leur cause immédiate, et en les sculptant, au besoin, grâce à de très puissants outils. On peut dissocier les

changements de durées et de hauteurs, modifier les timbres, fragmenter les sons, croiser leurs caractéristiques etc. On peut choisir son rapport à la nature : l'immersion ou l'exploitation. L'oiseau révélait des secrets à Siegfried, mais le savant ou le compositeur moderne va peut-être pouvoir analyser ces secrets.

Plusieurs auteurs entreprennent un inventaire des oiseaux les plus musiciens, notamment le Hongrois Peter Szöke en 1969, et l'Américain Charles Hartshorne en 1973. Une petite minorité de zoologistes partagent leur recherche, en admettant l'hypothèse d'un sens esthétique chez l'animal. Il s'agit par exemple de William Homan Thorpe (*Duetting and antiphonal song in birds. Its extent and significance* (Leiden: Brill, 1972) *Animal Nature and Human Nature* (1975)), et de son élève, la pianiste anglaise Joan Hall-Crags. Quelques philosophes confortent ces positions, comme Etienne Souriau. Son livre "*Le sens artistique des animaux*" en 1965 concerne tous les arts, surtout ceux du visible, et contribue à lever les barrières presque infranchissables qui réservaient à l'humanité le privilège de la création artistique.

Des compositeurs n'ont pas attendu les savants pour s'intéresser de plus près aux chants d'oiseaux : après Janáček, Ravel, Dukas, qui parfois notaient des chants animaux, c'est surtout Messiaen qui a révélé leurs ressources extraordinaires, sans même avoir eu besoin de faire appel aux nouvelles technologies : déjà dans *Le tombeau resplendissant* écrit en 1931 à 23 ans, puis *le merle noir* (1952), *le réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (1955)...etc.

## II. Mes modèles autres que les oiseaux.

Après ces allusions historiques assez larges, je vais maintenant préciser ce qui a trait à ma propre histoire, en commençant par les différents modèles animaux qui ont retenu mon attention. J'ai d'emblée dit adieu aux Pastorales et aux musiques descriptives ou pittoresques, je n'ai pas espéré non plus pouvoir établir une vraie communication avec des animaux musiciens, et j'ai critiqué la grande métaphore du "langage musical". En 1958 je terminais mes études au Conservatoire dans la classe de Messiaen, lorsque j'ai rejoint Pierre Schaeffer qui fondait le Groupe de Recherches musicales, pour participer à l'aventure qu'on appelait alors musique concrète. Ces deux aînés avaient comme point commun d'appliquer à l'écoute des sons naturels une intense curiosité. La double influence de Messiaen et des techniques électroacoustiques explique ce que j'ai pratiqué au moins de 1959 à 1969. Messiaen avait montré la fécondité des chants d'oiseaux, mais il s'était aussi en quelque sorte approprié ce territoire. Je n'ai donc pas voulu aborder les chants d'oiseaux dans toute cette période. Je me suis plutôt intéressé à d'autres modèles naturels, par exemple aux sons des amphibiens, parfois à ceux des éléments, et souvent à ceux de la parole humaine indépendamment de leur sens. Je suis devenu un compositeur à dominante « naturaliste » plutôt que formaliste.

Mais le terme de "naturel" est source de nombreux malentendus, surtout en musique, où il est encore le plus souvent associé au genre des musiques descriptives. Pour lever tout de suite une partie au moins de cette ambiguïté, disons que ma démarche a toujours été diamétralement opposée à celle de ces musiques. Il ne s'agit jamais

d'évoquer des référents extérieurs - sonores ou non - par le moyen d'un langage musical, mais plutôt d'une démarche inverse : attirer à l'intérieur d'une organisation musicale des éléments (tels quels ou métamorphosés) empruntés au monde des « bruits ». Le référent est explicitement avoué, mais intégré à une narration ou une construction sans rapport obligé avec son contexte d'origine. Centripète et non centrifuge, cet usage de la nature a représenté un aspect important (mais non le seul) de la première phase de mon activité. J'ai cherché à rendre audible à tous la musique déjà présente dans le monde des sons bruts, parmi lesquels les voix animales ont une place majeure. Mais je n'ai presque jamais cherché à évoquer, ou à peindre par la musique, ce monde naturel.

La phase initiale de mon travail peut se résumer ainsi : le monde des bruits fournit au musicien un répertoire de formes disponibles, qui attendent l'investissement d'un sens musical qu'il va leur apporter. Le dialogue avec le modèle sonore est assez comparable au dialogue que le peintre classique entretenait avec le sujet. Il y a comme une musique latente dans la nature, et le rôle du compositeur est celui d'un révélateur, d'un médiateur : il donne à entendre. Voici, pour vous permettre d'en juger, un bref panorama de ces musiques latentes :

#### • AMPHIBIENS

J'ai aimé écouter dès mon enfance des polyrythmies d'amphibiens, en pratiquant le camping sauvage comme il était encore possible à cette époque (en Corse, dans les Pyrénées, en Italie...). Au studio du Groupe de Recherches musicales j'ai eu accès dans les années 50 à d'intéressants documents. Par exemple ce contrepoint régulier entre deux individus d'espèces différentes d'amphibiens mexicains : *pternohyla fodiens* et *hyla Baudini* (alias *smilisca*) 0'22"

Ma première oeuvre électroacoustique, *Prélude*, intègre en 1959 d'autres grenouilles enregistrées par la Cornell University :

*Prélude (1959)* 0'43"

C'est un quintette de grenouilles rieuses qui est intégré à Korwar, en 1972, pour clavecin et sons naturels. Je les ai enregistrées au bord du lac de Plav, au Monténégro. Les voici d'abord seules :

*Korwar (1972)* 0'37"

puis dans une séquence où le clavecin est combiné avec la langue xhosa, les grenouilles, puis un étourneau : 1'38"

En 1988 j'étais encore fidèle à mon goût pour certains amphibiens et à la poésie nocturne de leurs chants, dans *Tempora* pour trois échantillonneurs :

*Tempora (1988)* : alytes 1'54"

#### • MAMMIFÈRES

Mon écoute attentive des chants animaux n'a pas négligé les mammifères. Les duos coordonnés s'y rencontrent aussi. En voici un exemple :

duo de loups (Canada) 0'40"

J'ai intégré à ma musique des espèces jugées en général moins musiciennes. Par exemple

en 1968 un lion dans *Rituel d'oubli*, la première oeuvre se risquant à combiner des sons bruts avec un orchestre :

*Rituel d'oubli* lion 2'42"

Un autre mammifère est devenu très populaire après les premiers enregistrements du Professeur Poulter dans les années 60, ce sont les épaulards ou orques. Je pense avoir été le premier compositeur à employer leur chant, que le Centre de recherches zootechniques de Jouy-en-Josas m'avait procuré en 1972. Il figure dans *Korwar*, l'oeuvre pour clavecin déjà citée :

*Korwar* (1972) baleines 0'39"

Quant aux loups, on les entend dans une oeuvre électroacoustique de 2010, à laquelle j'ai donné un titre emprunté à Jean-Jacques Rousseau : *Le promeneur solitaire* :

*Le promeneur solitaire* (2010) finale 1'50"

- INSECTES La musique des insectes est encore moins communément appréciée que celle des mammifères, et pourtant on pourrait, comme les Grecs anciens, être sensible à la musicalité de certains. Tous les sons de mon oeuvre *Tithon* ont des insectes comme origines, et après leurs transformations grâce à un synthétiseur, l'Upic de Xenakis, on entend pour finir le modèle principal à l'état brut, un criquet que j'ai enregistré en gros plan.

*Tithon* (1989) finale 3'25"

J'avais fait en 1972 des enregistrements dans une réserve naturelle du nord de Bornéo, et j'avais été frappé par leur intensité. J'ai essayé de reconstituer un tel paysage sonore en les intégrant dans l'écriture des cordes et de deux échantillonneurs. En disant "paysage" je reconnais là bien entendu la subjectivité de mon écoute et de sa traduction :

*Canopée* (2003) 2'10"

### III. Les oiseaux

Il me reste à parler de ce qui a toujours été pour des musiciens leur principal modèle, les oiseaux.

- 1) leur **musicalité** est parfois évidente au point d'être ambiguë : cossypha cyanocampter 0'17" (cossyphe à ailes bleues).

Mais une analyse attentive renforce encore cette troublante analogie avec les musiques humaines : au delà des formes sonores analogues : rythmes, mélodies, ornements, citations, refrains, strophes, l'étude des chants d'oiseaux met en évidence des convergences dans la syntaxe, les tempi, les techniques de développement, l'agencement polyphonique, qui nous interrogent tout autrement que comme un simple répertoire de belles formes. Il est finalement difficile de trouver un seul trait commun aux musiques pratiquées par l'homme qui n'ait son analogue quelque part dans une autre espèce animale. Même les échelles fixes, ou les transpositions en hauteurs et en durées, se

rencontrent chez certains oiseaux.

... Par ailleurs, le droit à l'innovation s'exerce déjà dans le monde animal : les oiseaux en témoignent de façon éclatante. Certains ont des talents très individualisés ; certaines espèces ont aussi des accents régionaux bien marqués. Ils nous rappellent que toute création artistique comporte un équilibre particulier entre la répétition et la nouveauté, et qu'ainsi l'art mystérieux de la variation, de la dialectique entre le même et l'autre, a toujours le dernier mot. En nous fournissant un abondant répertoire de formes sonores auxquelles ils appliquent un assez riche répertoire de variations, les oiseaux ont une importance sans commune mesure avec le pittoresque superficiel ou sentimental auquel les musiciens s'en sont naïvement tenus bien souvent.

Il est admis que chez l'homme, l'histoire individuelle depuis notre naissance l'emporte sur les données innées, même si notre organisation naturelle nous a équipés, comme les animaux, pour identifier au sein du chaos sonore qui nous entoure des sons coordonnés entre eux par des affinités formelles et causales : c'est qu'il y va de la survie dans un monde naturel a priori 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 les mêmes lois. Il apprend d'abord à discerner les sons de son environnement pour apprendre à évaluer les dangers, reconnaître ses congénères, et en particulier ses rivaux. Chez quelques espèces (quelques centaines de passereaux sur un total d'une dizaine de milliers d'espèces) il en tire un vocabulaire d'éléments personnels avec lequel il va jouer.

2) **L'imitation** est un des phénomènes les plus significatifs de cette maîtrise qu'ont certains oiseaux de leur environnement. Voici un exemple où on voit la pie-grièche à poitrine rose imiter un oiseau dont la tessiture est pourtant nettement plus grave que la sienne, le coq :

lanius minor/coq 0'06"

L'imitation devient plus reconnaissable pour nos oreilles si on transpose le fragment deux tons plus bas : + 0'06"

ou encore mieux, trois tons plus bas : 0'06"

Parfois, il n'est même pas nécessaire de faire cette transposition pour reconnaître le motif. L'alarme du merle est très reconnaissable dans cette version où la pie-grièche l'imité en accélérant un peu :

lanius minor/ merle 0'07"

Ce qui peut paraître surprenant, c'est que les meilleurs imitateurs sont souvent aussi les meilleurs inventeurs. Aux stéréotypes de l'espèce ils ajoutent des fantaisies personnelles, qui sont souvent des adaptations de citations étrangères. Chez les "moqueurs" américains (moqueur roux, moqueur chat et moqueur polyglotte) les imitations omniprésentes d'espèces extérieures à ce "trio", plus les imitations réciproques à l'intérieur du trio, font

qu'on ne comprend plus très bien comment les femelles ou les rivaux s'y retrouvent. Le taux de répétition des formules utilisées serait assez caractéristique de chaque espèce. Au nom de quoi la nature se permet-elle de prendre ainsi le risque de la confusion ? Après tout, un simple "cocorico" ou un simple "coucou", sans imagination individuelle, fonctionnent parfaitement, et semblent même beaucoup plus sûrs pour la pérennité de l'espèce. Les biologistes, qui répugnent à invoquer d'autres critères que la stricte utilité adaptative, attribuent parfois à la profusion des inventions sonores individuelles un caractère de redondance qui ne servirait qu'à confirmer sur tous les tons un unique message : "ici le rouge-gorge un tel, bien décidé à défendre sa branche et à y accueillir la plus belle". L'apparente gratuité esthétique et ludique, le gaspillage, et même l'ambiguïté dans le cas d'imitations trop parfaites et trop prolongées, ne seraient que des assurances-vie. On reste sceptique, et certains biologistes, parmi les plus grands, comme W.H.Thorpe, admettent que *"les cas où les chants paraissent transcender les impératifs biologiques, et où il semble que l'oiseau cherche activement une nouvelle expérience auditive et vocale sont nombreux...Jusqu'à présent l'argument esthétique n'a certainement pas été réfuté de façon définitive"*. Voilà posée l'hypothèse audacieuse de dimensions culturelles au sein même de la nature à laquelle pourtant on les oppose depuis des siècles.

3) **socialité** : Une autre considération renforce cette hypothèse, certains faits concernant l'oiseau en société, et non seulement dans un isolement expérimental. Le chant en duo chez les oiseaux est, comme on peut s'y attendre, encore beaucoup plus fréquent que dans les autres classes animales dont j'ai donné quelques exemples. Plus d'un tiers des espèces tropicales d'oiseaux pratiquent le chant en duo. Voici quelques exemples :  
duo de hulottes africaines à l'octave 0'27"  
duo de cossyphes de Heuglin 0'07"  
quatuor de grives-akalat 0'52"

Le chant social des rousserolles verderolles (entre plusieurs mâles dont les territoires sont contigus) est assez 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. 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 que le jeu, et comme lui sans avoir besoin de justification extérieure. 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, dont le sens est d'être revécue, réactualisée, plutôt que seulement analysée.

En 1983, j'ai posé dans mon livre *Musique, mythe, nature* les bases d'une nouvelle discipline scientifique, que j'ai baptisée la zoomusicologie. Elle connaît maintenant un grand développement grâce à des gens comme Dario Martinelli en Finlande, Hollis Taylor en Australie ou David Rothenberg aux Etats-Unis. C'était le produit de réflexions que j'avais faites sur mes compositions des années précédentes, où de façon surtout

intuitive j'avais exploré de nombreuses références animales. En 1972, *Korwar* avait été déjà accompagné d'une sorte de manifeste provoquant que j'avais intitulé "*un clavecin au zoo*". Aujourd'hui, en marge de la zoomusicologie, des références aux vocalisations animales sont différemment utilisées par des chercheurs qui, sans nécessairement maîtriser l'écriture musicale, conçoivent des situations où ils essaient d'entrer en communication avec les voix de la nature. Cela va d'une recherche de fusion mystique à des tentatives de dialogue ou à des engagements écologiques. En France même, dans les années 2000, un Breton, Jacques Saint-Aubin, était persuadé de converser à Brest avec un célèbre dauphin anthropophile surnommé Jean-Floc'h. l'Américain Bernie Krause a exposé à la Fondation Cartier ses pratiques de défenseur de "paysages sonores", où les animaux occupent une place importante. Pour ces différents profils, la composition musicale passe au second plan de leurs préoccupations quand elle n'en est pas complètement absente.

J'en viens maintenant à celles de mes compositions qui explorent différentes façons d'avoir des liens avec ces musiques animales. C'est la seconde phase de mon travail sur des modèles naturels qui m'a conduit à tenter une coexistence jusqu'alors presque inconnue en musique : insérer l'objet brut dans l'objet artistique. Des plasticiens avaient pu opérer cette démarche dès les années du cubisme, avec l'insertion d'objets collés dans le tableau : journaux, papillons etc. Victor Hugo, déjà, intégrait des morceaux de dentelle dans certains de ses dessins...Les musiciens, faute de techniques d'enregistrement commodes, en étaient restés aux intuitions prophétiques des futuristes comme Russolo. Messiaen pour sa part a toujours donné une interprétation instrumentale de ses modèles. Lorsque Schaeffer commença à montrer les possibilités créatives de l'enregistrement manipulé, il affirma comme un dogme la nécessité de masquer l'origine du son afin de le faire passer d'une perception en tant que *signal* à une perception comme *signe*.

Mais en 1969 j'ai enfreint le tabou, avec *Rituel d'oubli*, qui commence comme un manifeste « réaliste » par d'énormes cris de calao, et se poursuit avec d'autres cris animaux intégrés à l'orchestre. Le rapport le plus simple peut être l'adoption telle quelle, un peu comme le degré zéro de la sculpture peut être un bois flotté : de la même manière, au début de *Rituel d'oubli*, les hurlements du calao, suivi du tourbillonnement du plus ancien instrument de musique connu, le rhombe, vise à reconstituer le contact magique avec les voix de la nature que nos ancêtres ont sans doute voulu obtenir.

calao puis rhombe de *Rituel d'oubli* début 1'16"

Le shama qui dialogue avec le clavecin de *Korwar* est également cité tel quel, à part le choix des motifs successifs :

shama de *Korwar* 1'15"

Dans *Naluan*, deux ans plus tard, un phragmite des joncs est associé à une rousserolle verderolle. Ce sont deux fauvettes aquatiques très proches, et comme chaque élément de leurs chants est doublé par une instrumentation spécifique, cela crée un tissu musical deux fois double, où on ne sait plus bien si on écoute des oiseaux ou un ensemble de chambre.

modèles dans *Naluan* 1'19"

Enfin, d'une façon plus linéaire, c'est un seul et même oiseau, un cossyphé africain, qui joue avec la pianiste soliste Maki Belkin, de l'orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. La pièce m'avait été commandée par la Fondation Cartier pour accompagner l'exposition *Le grand orchestre des animaux*. Maki Belkin, dédicataire, l'a créée en 2016 dans le cadre insolite de la grande galerie de l'évolution au Museum d'Histoire Naturelle. En voici un large extrait :

cossyphes d'*Alcyone* 5'

Enfin un autre type d'élaboration m'a conduit à abstraire du modèle une syntaxe ou une phonétique applicables à de nouvelles sonorités, au point qu'on peut méconnaître leur origine. C'est le cas avec cette synthèse croisée (un "morphing") opérée entre les rythmes d'une perdrix et le bourdonnement des abeilles, dans *Rituel d'oubli* :

perdrix/abeilles 0'37

Même démarche avec d'autres modèles méconnaissables dans ce passage de mon Octuor op.35 (1977) 0'38"

#### IV. Réflexions

Je vous propose maintenant quelques réflexions sur le travail dont je viens de citer plusieurs exemples, en revenant en particulier sur les idées de **nature**, de **langage** et de **modèle**.

La première énigme posée par les chants d'oiseaux, c'est leur supériorité musicale. La hiérarchie que l'homme a définie entre les êtres vivants demanderait que les chimpanzés soient meilleurs musiciens, et que les oiseaux se contentent de balbutier. Mais non : les rares mammifères chanteurs, (loups, gibbons ou baleines) sont globalement inférieurs dans leurs inventions sonores aux quelque 300 espèces d'oiseaux vraiment musicales. L'évolution semble s'être fourvoyée, ou alors n'être pas la bonne clef. Ce dilemme semble avoir obscurément troublé l'humanité depuis toujours. Elle a le plus souvent tranché en penchant pour la seconde hypothèse : les oiseaux chantent parce que les dieux les ont chargés de cette fonction, donc leurs chants comme leur vol nous portent des messages de leur part. De l'antiquité grecque jusqu'à nos jours, la divination par l'écoute ou l'observation des oiseaux a été répandue dans le monde entier. Cicéron, qui, de par ses fonctions politiques, était chargé de "prendre les augures" (c'est-à-dire observer les oiseaux) demandait qu'on ne le pousse pas au fou-rire pendant qu'il observait les poulets sacrés. Mais son scepticisme ne semble pas avoir atteint les rois de Birmanie, qui, il y a encore un siècle, disposaient dans leur palais de Mandalay d'un observatoire spécialisé avec des guetteurs se relayant jour et nuit afin de déterminer si les *auspices* (le terme signifie précisément l'observation des oiseaux) étaient favorables, et éventuellement chasser les oiseaux de mauvais *augure*.

- L'opposition entre l'homme et la nature est un héritage grec et biblique. Elle a conservé un poids considérable dans la civilisation européenne jusqu'à ce que les destructions industrielles aient commencé à apparaître encore plus dangereuses que les aléas naturels. Une conséquence globale sur les arts, et la musique en particulier, est que leur mission

change. Au lieu d'exprimer un au-delà du langage, de façon à exalter la suprématie à laquelle l'homme était persuadé d'avoir droit, ils sont peut-être dorénavant voués à la recherche inquiète d'une réconciliation, d'une harmonisation, avec les forces qu'il a vainement brutalisées sans pouvoir pour autant leur échapper complètement. La musique comme langage amélioré et soi-disant universel doit peut-être laisser place à plus de modestie. Sa prétention à être une pure convention bâtie sur des signes arbitraires, et éventuellement à en tirer une suprématie sur les autres arts encore soumis à la représentation, ne tient plus la route. On insistait sur la musique comme pure convention, comme les signes du langage, en faussant même un peu les observations acoustiques pour mieux les recruter au service du système tonal.

Deux tentatives également abusives ont alors voulu dominer l'espace social. Le système atonal de Hauer et Schönberg, et ses héritiers sériels ont milité pour que la rationalité du contrepoint soit enfin totale, et que tout change, afin que tout puisse continuer. La réaction néo-tonale contre leur asphyxie a été presque pire que le mal, avec son déferlement de clichés vétustes ou kitsch. Des "minimalismes" ont cherché à disqualifier le langage. Cage aussi a combattu tout langage musical et même toute action humaine. Son quêtisme a échoué à convaincre. Il n'était pas porteur de désir, et une des leçons des chants d'oiseaux, et de Darwin, c'est que la musique est un moyen majeur pour exprimer ou pour sublimer le désir.

- Quelle que soit la place exacte de l'homme dans la nature, l'écoute des voix animales peut-elle au minimum être une méthode heuristique, et l'analyse des sons choisis comme modèles fonctionner comme une source de "bonnes formes" ? Cette idée de **modèle** commune à la science et à la musique comporte des analogies et des différences. Scientifiquement, c'est l'explication d'un processus grâce à une simplification, une abstraction vers l'essentiel, et la pertinence de cette modélisation est soumise à une vérification expérimentale. En musique, c'est d'abord le choix d'un processus inspiré par l'analyse d'un phénomène sonore ou autre jugé intéressant et appliqué à des données acoustiques qui s'en inspirent très librement. Mais il n'y a aucune mise à l'épreuve. L'arbitraire du choix et des processus semblent relever de la seule intuition. Cependant si des *génotypes* (c'est-à-dire des processus d'engendrement) se retrouvent en musique dans des lieux et des temps sans liens historiques ou géographiques, il s'agit peut-être de l'émergence d'*archétypes* naturels, et à ce niveau la musique n'est plus seulement l'élaboration d'un code, nouveau ou non, mais aussi partiellement la réalisation d'une fonction biologique, qui peut collaborer ou non avec la liberté créatrice.

Mise en contact avec les formes plus ou moins rudimentaires qu'elle prend parfois dans le monde animal, la musique apparaît comme une fonction de l'espèce humaine au même titre que la respiration ou la motricité ; elle est aussi un support de l'intelligence au sens le plus large.... Interroger le son comme le fait un compositeur est une façon de mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons, donc d'y vivre mieux. Se référer à des modèles sonores animaux est une voie qui au premier abord pourrait paraître humiliante si justement l'homme s'est éloigné de la pure animalité grâce à une autre démarche, en créant le langage. Mais lorsque cela l'a amené à dépasser le but, il est peut-être victime d'une *hypertélie* ? C'est ainsi qu'on désigne les fâcheuses conséquences de certaines

fonctions d'abord acquises pour limiter des effets naturels eux-mêmes très fâcheux. Il faut alors envisager de libérer le compositeur de certains excès stérilisants des codes et de la rationalité, mais sans pour autant le condamner à une pure rêverie béate mais stérile.

Une attention renouvelée à des données naturelles peut aider le compositeur à ce rééquilibrage lui évitant de choisir une alternative entre des routines atonales et des routines tonales.

Une piste que j'ai trouvée intéressante depuis mon ouvrage de 1983, réédité récemment, est la leçon des archétypes mythiques. On sait depuis Frazer et son ouvrage *Le rameau d'or* que toute l'humanité partage quelques motifs ou quelques récits archétypiques semblables, qui paraissent antérieurs ou étrangers à toutes les différenciations culturelles. J'ai émis l'hypothèse que de tels archétypes existaient aussi pour la musique, et un premier inventaire révèle notamment les nombreux aspects de la répétition. La strophe, le refrain, la reprise, l'ostinato, sont ainsi des archétypes partagés par toutes les cultures musicales et aussi par plusieurs espèces animales. Il peut paraître souhaitable de les prendre en considération plutôt que de les rejeter absolument.

Les musiques animales nous renvoient à des zones psychiques archaïques, celles que le mythe occupe encore, et c'est une des raisons qui les ont rendues suspectes à une civilisation qui s'efforce d'être rationnelle. Mais 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 un peu comme la musique englobe le langage. L'ambivalence, l'ambiguïté, la polysémie des images mythiques sont en effet plus proches de la musique que de tout langage.

Celui-ci culmine dans la démarche scientifique : un terme, comme son étymologie l'indique, est une borne, une limite, tout autant qu'un repère ou une définition. La musique, elle, agit dans le flou, elle a longtemps revendiqué sa structuration sur le modèle du langage, et j'avais cru dans les années 60 trouver dans les modèles naturels un antidote à deux arbitraires très à la mode : celui desséchant du néo-sérialisme, et celui, très décevant pour moi, de l'aléatoire selon Cage. Il m'est ensuite apparu que cette pratique même avait des fondements naturels, échappant donc en partie à l'arbitraire. Que ce n'était pas seulement une méthode heuristique, une technique de production, une poésie musicale, mais aussi la soumission à des schèmes dont l'existence dépasse de beaucoup la seule humanité. L'utilisation de modèles naturels en musique pose des questions d'ordre anthropologique, et non seulement esthétique. L'extrême facticité, qui a pu être un mot d'ordre dominant au XXème siècle, a finalement abouti à des impasses. La croyance dans le pouvoir libérateur de ce "progressisme moderniste" n'a pas été confirmée par les faits : on s'est aperçu que la "libre" création simultanée d'un code et d'un message rendait le message indéchiffrable.

La cause principale de cet échec est dans l'absence de prise en compte de certains lieux communs de la perception et de la symbolisation. À partir de l'excellente intention de doter d'un art nouveau l'homme qui vivait dans un milieu profondément renouvelé, on a échoué, parce qu'on n'a pas vu que la fonction artistique n'a pas seulement une dimension sociale ou idéologique, mais qu'elle répond aussi à d'obscurs impératifs inscrits dans notre système nerveux central, et qu'on ne peut apparemment pas les ignorer

impunément. L'approche de la pensée animale, détectable à travers leurs vocalisations, a donc une importance qui va au delà des fantaisies de l'imagination et des techniques de composition. En effet il ne sert pas à grand chose de savoir comment faire de la musique si on n'essaie pas en même temps de savoir pourquoi (et accessoirement pour qui). Mais la réponse finale à ce « pourquoi » ne s'exprime pas entièrement avec des mots. Pour un musicien, elle se donne essentiellement en musique, et composer de la musique, c'est d'abord essayer d'approcher cette bizarre nécessité que représente le jeu avec les sons, nécessité que quelques animaux semblent ressentir comme nous.

C'est sans doute dans un mouvement convergent avec ces préoccupations que plusieurs philosophes ont entrepris de redéfinir ce que peut être aujourd'hui un humanisme. Tandis que se développe la fuite en avant d'un transhumanisme qui voudrait prolonger les illusions d'une absolue modernité, une reconsidération des frontières entre nature et culture est en marche. Des penseurs comme Dominique Lestel, par exemple, ne craignent plus d'envisager l'existence des "*origines animales de la culture*", pour citer le titre de son ouvrage. Les réflexions d'un Descola vont dans le même sens. Certains privilèges que l'humanité s'était arrogés ne sont peut-être que l'épanouissement de plusieurs fonctions biologiques dont l'animal n'est pas totalement dépourvu. Il est donc permis aux compositeurs de voir chez certains oiseaux des sortes de collègues, et de parler de *zoomusicologie* autrement qu'à travers une métaphore complaisante.

François-Bernard Mâche décembre 2018