

Naturalisme et artifices

Pour des raisons tant historiques qu'anthropologiques, il n'est plus possible de s'en tenir à une vision de la musique comme un art libéré du chaos des bruits de la nature. Le bruyant est devenu une valeur musicale, tandis que le bruit se définit plus par des attitudes de rejet que par des traits purement acoustiques. L'opposition bruit/musique est un cas particulier de l'opposition nature/culture, qui fait précisément aujourd'hui l'objet d'une remise en cause généralisée. La démarche de modélisation illustre cette rupture du pacte traditionnel entre musique et langage.

Pour évaluer ce que représente la notion de nature aujourd'hui, il peut être utile de la situer d'abord dans l'histoire récente, avant d'évoquer la démarche anthropologique à laquelle se rattachent mes options esthétiques.

Tout le XX^{ème} siècle ou presque a vu régner en Europe une conception idéaliste, selon laquelle la musique est l'art le plus libéré des contraintes naturelles. Pas de référent comme dans la peinture, pas de limites sémantiques comme dans la littérature. De ce fait, tout un courant des arts plastiques, depuis l'époque de Klee ou Delaunay jusqu'à celle de l'abstraction lyrique, a rivalisé plus ou moins explicitement avec cette liberté. Chez les musiciens eux-mêmes, maintes rêveries issues de la tradition médiévale se sont complu à évoquer la musique comme langage sublime des anges. L'imaginaire d'un Messiaen a sans doute été marqué par cette image. La grande mutation de la Renaissance a changé l'habillement sans changer la métaphore : chez les habitants de la lune tels que les imaginaient Goodwin et Cyrano les dialogues se déroulaient sous forme de musique, le langage étant trop grossier pour ces habitants du ciel. Un siècle plus tard, Rameau prête aux « Entretien des Muses » des recherches harmoniques trop audacieuses pour le commun des mortels. L'héritage pythagoricien et platonicien a repris l'idée encore plus ambitieuse d'une musique comme un code apte non seulement à chiffrer et déchiffrer les arcanes de la nature, mais encore à s'en libérer définitivement en créant de toutes pièces une seconde nature. Partie d'une entreprise de connaissance par la réduction du son à des proportions géométriques, elle a servi de base à une intellectualisation extrême et à un pur formalisme.

Au début de ce XX^{ème} siècle, l'opposition de Schönberg et de Debussy représente beaucoup plus que celle de deux cultures géographiques, ou de deux traditions musicales, associées, l'une à l'harmonie et l'autre au contrepoint. L'enjeu sous-jacent est plus fondamental, et traverse les frontières. La lignée qui va de Schönberg aux néo-sériels est plus ou moins consciemment porteuse d'une

idéologie qui affirme la toute-puissance de l'artifice, au point de nier même dans certains cas l'existence de déterminismes naturels autres que ceux attachés aux « matériaux ». Ce dernier terme, omniprésent dans leur discours, signifie qu'on ne reconnaît les données sonores que pour les réifier, pour en faire des objets neutralisés, contrôlables, façonnables, combinables et exploitables avec les seules forces de l'imagination, sans qu'on les autorise à limiter celle-ci, ni même, dans certains cas, à lui livrer aucune suggestion. La liberté est au bout de l'artifice comme la révolution au bout du fusil. La modernité extrême, lorsqu'elle ne se borne pas à un artisanat formel de l'art pour l'art, exprime parfois une sorte de théologie de la libération dont l'aboutissement historique a rappelé la chute d'Icare. Elle aussi a cru pouvoir accéder à l'illumination spirituelle avec les ailes factices de la technologie, et la chute s'est produite vers le début des années 70.

Une des justifications de cette ambitieuse conception de la musique est la métaphore généralement admise du langage musical. L'accomplissement de la musique classique européenne s'était modelé essentiellement sur un parallélisme général avec le langage : le phrasé, l'intonation et la ponctuation calqués sur sa dimension phonétique ; la grammaire tonale sur la double articulation approximativement dévolue à l'harmonie et à la mélodie ; et la stylistique sur les codes de la rhétorique. L'absence de la lexicologie (pas de « mélèmes » indiscutables), et surtout de la sémantique, était l'heureuse exception qui assurait à la musique ce privilège polysémique qui la faisait accéder au niveau du langage des dieux. Valéry, lorsqu'il confie Amphion à Honegger, exalte dans la création de la gamme une première victoire décisive, une première humanisation du chaos naturel, qui prolonge la grande invocation de la pythie de Charmes : « Honneur des hommes, saint langage... ». Les cris animaux sont pour la plupart instables, et passaient pour de pures expressions émotives ; les phonèmes parlés sont encore acoustiquement instables, mais leur fonction essentielle de signes leur attribue des limites stables, qui leur confèrent un pouvoir sémantique défini, sans lequel l'humanité n'aurait pas pu dominer le monde ; enfin la musique achève la mise en ordre démiurgique en stabilisant les sons, en les structurant sur des échelles, et en multipliant les pouvoirs du langage grâce à la polyphonie et à la polysémie.

Tout ce bel édifice fondé sur l'humanisme biblique et grec a beau tenir le haut du pavé, il n'en coexiste pas moins avec un courant minoritaire, et souvent déprécié, qui au XX^{ème} siècle part de Debussy, et également de noms comme Hornbostel, Boas ou Segalen. C'est que l'enregistrement est né, la musicologie a commencé à pouvoir comparer les cultures et les esthétiques, et que du coup les superbes certitudes du colonialisme ethnocentrique doivent, lentement mais sûrement, réexaminer leurs légitimations, et reconnaître la part d'illusion qu'elles abritaient. Ce n'est pas par hasard que Debussy en 1889 et Varèse en 1900 sont des

auditeurs attentifs de musiques exotiques. Eux aussi ne rêvent que de libérer l'homme et la musique, mais par des voies opposées à celles du formalisme. Tandis que Schönberg croit avoir inventé une nouvelle grammaire pour se libérer de l'ancienne, mais retombe sur le même modèle, Debussy, sous la plume de M. Croche, milite pour le plein air, pour le pluralisme, pour la libre expression contre toutes les grammaires qui prétendent l'encadrer. Dans les deux cas, la nature est une référence essentielle, qu'elle reste sous-entendue ou qu'elle soit hautement revendiquée.

Ce qu'a apporté Debussy, en se libérant de l'héritage scholastique, et, plus difficilement, de l'héritage symboliste, c'est une inversion des programmes. Au lieu que la nature soit perçue comme le chaos sonore et le déterminisme écrasant, contre lesquels il s'agit d'inventer une remise en ordre, il y voit la promesse d'une libération par rapport aux routines arbitraires, aux préjugés culturels et à tous les codes figés. Sans aller jusqu'aux déclarations libertaires et aux théories musicales approximatives des futuristes, il leur ouvre la voie. Son ami Louis Laloy, sinologue et musicologue, approfondit les principes de cette esthétique naturaliste en la dégageant un peu plus de ses traits symbolistes. Varèse élargit les directions indiquées en les portant à une intensité visionnaire. Sa rêverie d'enfant sur les tourbillons du Zambèze qui pourraient servir de modèle musical va commencer à prendre corps. Si la formule empruntée à Wronski de « l'intelligence latente dans les sons » veut dire quelque chose d'essentiel pour Varèse, c'est que la musique n'est pas de part en part une invention humaine, mais d'abord une ressource naturelle à découvrir et à faire fructifier. Le titre métaphorique des Amériques, territoire inconnu de l'esprit à conquérir grâce à l'imagination musicale, signifie cette sortie hors des limites du langage et de toute convention. Le Sacre du Printemps avait donné l'exemple de la libération par l'archaïsme « barbare ». Ecuatorial va plus loin dans le rejet de l'ethnocentrisme en citant un texte (le Popol Vuh) rescapé de l'autre barbarie, celle du colonialisme. Aujourd'hui encore la recherche du timbre et du son au détriment de la métrique et des échelles domine les musiques de variété comme celles des musiques savantes qui n'ont pas renoncé à l'héritage du XX^{ème} siècle. L'enjeu symbolique sous-jacent est le refus de tout « langage musical » suspecté de mensonge, au profit d'un contact direct avec les réalités acoustiques. Le risque du chaos est assumé, et parfois recherché comme une valeur positive.

Ce contexte symbolique permet sans doute de comprendre beaucoup des phénomènes musicaux actuels. Il contient une dimension sociale non négligeable. La notion de bruit n'est pas seulement une réalité acoustique mesurable par le taux de désordre inhérent à telle ou telle sonorité. Dans beaucoup de cas, elle ne se définit que par l'attitude des auditeurs. Le bruit, c'est ce qui dérange, fût-il exempt de toute inharmonicité. Si les cloches font un bruit insupportable pour les

auditeurs de certaines communautés protestantes, et si les muezzins écorchent beaucoup d'oreilles chrétiennes, ce ne sont pas tant des critères acoustiques que sociaux qui sont en jeu. Le bruit, c'est le sonore indésirable. Reste à définir ce qui est désirable. Ce n'est pas nécessairement tout ce qui n'est pas bruyant. Au contraire, l'immense masse des musiques industrielles sont bruyantes, tout en satisfaisant un immense public. Il semble qu'on ait assisté au XX^{ème} siècle à une diffusion progressive du bruyant comme valeur esthétique, symbole plus ou moins conscient de vitalité, de protestation, de puissance. De Berlioz à Stravinsky, puis à Xenakis, le bruyant a souvent servi d'étendard à une révolte contre les conventions, et, avec un décalage sensible, les variétés ont suivi. Au temps de Varèse, la chansonnette dominante était d'un sentimentalisme nuancé. Un demi-siècle après, le rock a instauré la distorsion et le fortissimo sostenuto comme une norme violente. L'utopie dont les musiques « concrètes » se sont parfois approchées, est que le chaos sonore exprime la liberté de l'homme, et son entreprise « héroïque » d'assumer le désordre sonore, image du désordre mondial, pour en extraire une source de jubilation. En ce sens les rave parties et les sons distordus des musiques « électroniques » ne font que vulgariser de façon superficielle mais intense l'héritage d'œuvres comme Bohor de Xenakis. Le goût de plusieurs compositeurs du monde germanique pour les sons « sales », traduit la même révolte symbolique contre les sons plus « purs », considérés comme instruments d'un conservatisme tyrannique. Le bruit est une catégorie symbolique.

Messiaen affirmait souvent, à propos des musiques africaines, que si elles ajoutaient des résonances bruyantes (sonnailles, grelots, mirlitons...) à tous leurs instruments, c'est que seule la ou les divinité(s) avaient droit à des sons purs. Telles ne sont sûrement pas les motivations des punks ou du heavy metal, et pour l'Afrique, on peut aussi avoir quelques doutes. Messiaen projetait sans doute une vision chrétienne selon laquelle le bruit, le charivari, expriment la subversion du monde par l'esprit diabolique de révolte, tandis que l'harmonie consonante restaure l'ordre divin, le cosmos, la conformité. Les bruyants charivaris populaires d'autrefois caractérisaient en période de carnaval l'exception admise avant le retour de l'ordre, comme les crécelles précédaient le retour des cloches à Pâques. Mais ces dualismes n'ont pas cours dans toutes les cultures. Le son lourd des cymbales tibétaines ou le fracas rythmique des tjeng-tjeng balinaises ne s'opposent apparemment à aucune catégorie musicale antagoniste. Les secondes parallèles sont consonantes dans plusieurs cultures (en Serbie, chez les Guéré de Côte d'Ivoire, les Gidole d'Ethiopie, les Paiwan de Taïwan, etc), tandis que la tierce et la quarte ont été jugées dissonantes dans notre propre passé lointain...

L'histoire de la musique nous donne ainsi une grande leçon de relativisme. Le

bruit n'est pas le bruyant, le musical n'est pas le consonnant. Nous avons été les témoins d'un certain désarroi devant l'échec global de la fuite en avant des années 50. Le constat d'échec opéré après mai 68 a entraîné la marche arrière instinctive des musiques néo-tonales et répétitives. Réaction peut-être inévitable, mais globalement superficielle, car elle s'est abstenue de contester la dimension arbitraire de l'esthétique moderniste : Reich et Boulez semblent d'accord pour considérer essentiellement la musique comme une sémiotique librement construite, et reposant sur des signes aussi arbitraires que les phonèmes des langues dites « naturelles ». L'utilisation de la consonance pour affirmer une révolte générationnelle contre les abus manifestes de l'idéologie moderniste n'est pas exempte de superficialité et de naïveté. Une meilleure réflexion sur l'histoire du XXème siècle et sur les limites mêmes de toute vision purement historique aurait permis de mieux faire mûrir cette révolte légitime. Si Debussy déjà opposait les sons de la nature et les musiques ethniques à l'enseignement du Conservatoire ou de la Schola Cantorum, ce n'était pas qu'il rêvait avant l'heure d'une World Music ou d'un minimalisme néo-tonal. C'est plutôt qu'en musique il voyait l'essentiel de la démarche créatrice dans un contact authentique avec le son comme tremplin d'une imagination libérée de toute routine.

Existe-t-il alors des notions et des organisations qui transcendent des fluctuations aussi considérables de la bourse des valeurs musicales, et qui pourraient servir de repères dans une entreprise de création se référant, comme autrefois celle de Debussy, à une nature sonore antérieure à toute tradition ? C'est cette question qui a motivé depuis près de quarante ans une grande part de mes activités musicales. J'ai eu à ce sujet quelques discussions avec Xenakis, qui représentait une attitude particulièrement intéressante : il avait à la fois une grande confiance dans les pouvoirs du formalisme, et une grande méfiance dans les catégories transmises par la tradition musicale. Il s'appuyait sur les mathématiques pour dominer le chaos des éléments naturels, et en cela il était l'héritier de Pythagore. Mais on a parfois l'impression qu'il se laissait volontairement dominer par ce chaos. Envers mes hypothèses liées à l'existence d'archétypes sonores, il était hésitant, craignant qu'elles ne limitent une liberté qu'il se donnait pour tâche, comme tous les modernistes, d'étendre au contraire indéfiniment.

Or, je pense que l'exercice même de cette liberté créatrice passe par la reconnaissance d'un certain nombre de schèmes privilégiés, qu'on les appelle archétypes, réseaux neuronaux, ou structures anthropologiques de l'imaginaire. J'ai développé cette hypothèse dans *Musique au singulier*. Elle implique une relative dévaluation du poids de l'histoire par rapport à celui de sollicitations naturelles qui sont du ressort d'une vision anthropologique. Elle implique aussi une réévaluation des rapports de l'homme et de l'animal qui heureusement fait en ce moment l'objet de nombreuses réflexions convergentes. Après une

quarantaine d'années de parcours assez solitaire et largement incompris, je vois que l'esthétique que je défendais dès les années 60 n'apparaît plus aussi incongrue. La musique n'appartient plus seulement au royaume de l'arbitraire et de l'artifice, elle renoue de façon moins hautaine avec ce qui dans la nature n'est plus seulement perçu comme une menace à éliminer, mais qui fournit aussi un point d'appui à respecter, faute de quoi l'arbitraire pur tend à ruiner les possibilités de communication.

L'inventaire des archétypes est seulement esquissé, et la plupart sont liés aux modalités de la répétition, comme l'ostinato, le refrain, l'écho, la strophe ou la rime. La méconnaissance de cette caractéristique universelle a eu des conséquences passagères mais graves. En refusant toute récurrence perceptible, les années 50 en Europe ont occasionnellement aboli le fondement même de la pensée musicale, c'est-à-dire la dialectique entre un invariant identifiable et des variations. Le chaos qui en est parfois résulté n'offre pas les mêmes caractéristiques que celui qu'on attribue aux bruits de la nature. Il y a dans les éléments sonores même les plus anarchiques en apparence des régularités et des lois d'évolution perceptibles. Chaque orage a une histoire particulière, qui brode des variations sur un modèle commun. Chaque vague a une sonorité spécifique, et un rythme légèrement différent d'une autre, mais la périodicité globale du reflux est définie, et ainsi de suite. Lorsque Debussy recommandait l'observation des couchers de soleil, il n'entendait pas seulement évoquer une rêverie panthéiste, mais également une réflexion plus active sur une structuration du temps éventuellement extrapolable à la musique.

Une fois admise la présence dans le psychisme humain d'archétypes naturels qui influent notamment sur sa perception du temps, et qui le sollicitent dans des directions privilégiées, il reste au compositeur à choisir la manière dont il va se situer par rapport à ces données. Au lieu de n'y voir que des contraintes à ignorer autant que possible, une meilleure stratégie est probablement de rebondir sur elles. Descendu de son piédestal biblique qui lui conférait une royauté qui lui a été finalement néfaste, l'homme n'est pas obligé pour autant de s'aligner sur n'importe quel être vivant, même s'il semble avéré que la dimension esthétique n'est pas l'apanage de notre seule espèce. Le dualisme nature-culture n'est pas une alternative, mais une dialectique qui peut être stimulante. La soumission totale aux archétypes aboutit aux clichés mortels de l'industrie musicale. Leur rejet total aboutit à des vaticinations sans portée. Schönberg lui-même a fini par dire que le système tonal n'avait pas épuisé toutes ses possibilités. Cela ne voulait pas dire qu'il fallait prolonger l'esthétique moribonde des cantates imposées pour le prix de Rome, ni qu'il fallait tenter une synthèse hasardeuse entre tonalité et sérialisme comme faisait Stravinsky, mais probablement qu'il percevait par-delà, ou en deçà, des oppositions esthétiques, la

possibilité de traits plus généraux à la lumière desquels on pourrait reconsidérer ces mêmes choix esthétiques.

De telles prémisses anthropologiques laissent au compositeur une marge de manœuvre immense. Le phénomène musical a beau être immergé dans l'ensemble des conduites gouvernées par l'imaginaire, il a acquis dans maintes cultures une relative autonomie qui présente des avantages considérables par rapport au « spectacle total » ou « multimedia ». Bien que la nostalgie des rituels collectifs indifférenciés, dont l'opéra, le film, les rave parties etc. sont les supports actuels, soit toujours très forte, la musique « pure » n'est pas moins liée à des pulsions naturelles. On l'observe occasionnellement dans le monde animal, et chez l'homme, des cultures très diverses, en particulier en Orient, l'ont développée indépendamment les unes des autres.

C'est par des stratégies de modélisation que le compositeur peut sans doute le mieux réaliser l'association dynamique entre la prise en compte des schèmes archétypaux et l'invention de variations inédites. Si la culture est toujours une association d'invention et de transmission, il y a une large place pour diverses solutions aptes à réaliser cette association. L'imitation simple de modèles sonores n'est qu'un premier degré. L'élaboration de processus dynamiques compatibles avec ce à quoi nos réseaux neuronaux réagissent le mieux est un développement plus riche de possibilités. Comme pour la démarche de traduction, le décalque littéral entre une forme sonore choisie et sa transcription musicale est rarement suffisant. Il faut la plupart du temps repenser tout le système pour en donner l'équivalent dans un autre système, et cet aller et retour entre l'analyse et la synthèse est toujours productif, car toute traduction est l'occasion d'améliorer le modèle. La réflexion sur des musiques livrées par notre tradition ou par d'autres cultures n'agit pas différemment de l'écoute et l'analyse de phénomènes naturels : la conscience procède par filtrage, regroupement, et réduction à l'essentiel. Quant à tout ce qui déborde la conscience, et qui plonge dans les limbes de la pensée et dans les frissons des muscles, c'est le domaine du pari ou de l'intuition.

Personnellement, j'ai par exemple pu tantôt adopter des modèles phonétiques ou des signaux animaux comme autant de ready-made musicaux, et tantôt traduire des structures sonores en des structures musicales qui n'en conservent aucun trait immédiatement audible. On pourrait croire que cette démarche d'abstraction est spécifiquement humaine, mais l'analyse de certaines structures strophiques présentes chez l'oiseau m'a offert des exemples troublants de schémas identiques réalisés avec des collections de sons complètement différentes. Il se peut donc qu'une abstraction au moins implicite soit possible, et que des catégories mentales liées à un classement des données et à une structuration particulière du temps figurent également parmi les capacités

cérébrales d'autres espèces de vertébrés. L'appel à plus de modestie humaine que ces réflexions entraînent ne doit pas décourager le musicien, bien au contraire. Si toute son activité s'enracine dans des sollicitations naturelles, le désarroi et le scepticisme induits par le pur relativisme culturel auront moins d'impact sur elle. La révision des frontières entre bruit et musique a déjà été opérée depuis longtemps. Il est temps d'aller plus loin, en réexaminant celles qu'on a trop fermées entre nature et culture.

François-Bernard Mâche, 11 octobre 2007

Analyse musicale (Paris), novembre 2007, p.11-15. ISSN n° 0295-3722