

Communication pour Aix-en-Provence, 4 décembre 2010

Je me propose ce soir de rendre compte de deux livres que j'ai écrits en 1983 (*Musique, mythe nature*) et en 2001 (*Musique au singulier*) sur le sujet de ce colloque. Cela représente 530 pages, et comme j'ai rassemblé de multiples données et émis de nombreuses hypothèses, il n'est pas facile de les résumer en 10 pages. On me pardonnera de devoir souvent procéder par allusions.

Depuis mon passage au Groupe de Recherches Musicales de 1958 à 1960 j'avais développé une attirance marquée pour les signaux animaux, matériau sonore alors considéré comme rebutant et largement négligé. Dix ans plus tard je l'ai pour la première fois intégré tel quel dans *Rituel d'oubli*, une œuvre orchestrale où un calao, un lion, des abeilles et quelques oiseaux jouent leur partie sur une bande magnétique. Encore dix ans plus tard, après avoir dans les années 70 récidivé dans d'autres œuvres comme *Korwar* avec les premiers enregistrements de baleines, avec un shama, des grenouilles rieuses, un guanaco, un verrat en rut etc., j'ai entrepris vers 1980 d'analyser ce qui avait bien pu me pousser à outrepasser ainsi toutes les proscriptions que Schaeffer ou Boulez s'accordaient à décréter à l'égard des sons bruts, et en particulier ceux du monde animal.

La mise à plat de toutes les sources sonores sur les haut-parleurs avait facilité la levée des barrières séparant les bruits et la musique. Il était désormais acquis que ce n'était pas essentiellement une différence de nature sonore qui les séparait, mais des différences d'écoute et de contexte. Schaeffer n'avait pas à l'égard des autres cultures musicales les mêmes préventions qu'à l'égard des sons « anecdotiques », comme il disait. Il avait même inventé plusieurs dizaines d'années avant les *disc jockeys* la pratique du remix en prenant comme matériaux sonores des enregistrements camerounais ou indochinois.

Dans ce contexte où le haut-parleur estompait les différences entre tous les sons

de la nature et ceux des cultures que le magnétophone permettait de connaître, je me suis demandé si l'idée d'une nouvelle musicologie comparée ne s'imposait pas de nouveau, malgré l'ethnomusicologie qui se développait alors sur des bases tout opposées. Elle prendrait comme point de départ non plus des hypothèses fondées sur la résonance, mais un inventaire universel des pratiques et des organisations sonores, faisant peu à peu apparaître, par une démarche inductive, quelques traits essentiels, voire universels. On devine déjà toute l'extension que je donne à notre problématique des universaux.

La *doxa* voulait alors que chaque culture soit comme un système autonome, dont les valeurs et les critères devaient seuls être pris en compte. Les analyses ne pouvaient donc être validées que si l'analyste se plaçait lui-même à l'intérieur du système étudié. Mais une telle vue ne permet pas de rendre compte des ressemblances entre des cultures historiquement étrangères les unes aux autres, et rendant invalide toute explication diffusionniste. Une tension essentielle existe depuis toujours à l'intérieur des sciences humaines, et de l'anthropologie en particulier : comprendre de l'intérieur les différents systèmes de pensée, en évitant de plaquer un système de représentations sur un autre ; mais aussi sauvegarder la possibilité d'un savoir universel, contre l'éparpillement de points de vue discontinus. La diversité des cultures tend à multiplier les savoirs spécialisés, et de ce fait à accroître une certaine myopie. En outre elle permet mal de comprendre les phénomènes permanents (et de plus en plus forts aujourd'hui) de l'hybridation, du métissage, de l'emprunt, de la traduction. Je rencontrais des cas où l'explication diffusionniste paraissait très insuffisante ou invraisemblable, (et la lecture de Schaeffner montre bien quelle gêne il a éprouvée à devoir s'en contenter). Je donne comme exemple un montage sonore où j'ai rassemblé successivement :

Powerpoint p.1 (écoute du montage, 3')

Le disparate de ces références contraste violemment avec ce qui saute à des oreilles non prévenues, à savoir que certaines propositions formelles analogues se rencontrent dans des musiques qui ne communiquent pas, et qu'au delà, ou plutôt en deçà des grandes différences de cultures, elles semblent bien renvoyer à une même humanité, dont il est intéressant de préciser le patrimoine.

J'avais laissé à d'autres la pratique d'une *world music*, qui me paraissait trop peu respectueuse de ceux qu'elle exploitait. Mais il m'est apparu comme nécessaire d'interpréter l'attrait que j'avais développé pour des modèles sonores animaux. Certains traits d'organisation sonore avaient peut-être permis leur intégration dans mes créations musicales grâce à des analogies qu'il s'agissait de préciser. Il n'était pour moi évidemment plus question ici de choisir entre une analyse interne ou externe. Je n'avais ni les moyens ni le désir de suivre les méthodes des biologistes étudiant le pouvoir réactogène sur l'animal étudié de tel ou tel trait sonore isolé dans son chant. J'ai préféré faire appel à l'analyse distributionnelle que des linguistes comme Bloomfield et Harris avaient développée à partir des années 30. La détermination objective des syntagmes et leur distribution dans la chaîne sonore ne préjugait a priori d'aucune valeur sémantique, et permettait par hypothèse de regrouper en paradigmes les éléments rassemblés par une position analogue dans la chaîne. Comme il apparaissait que les signaux sonores animaux, tout comme la quasi totalité des musiques, présentaient de forts taux de récurrence de leurs éléments, il était intéressant d'essayer de voir si l'analyse distributionnelle des uns et des autres ne manifestait pas des convergences significatives.

J'ai donc pu assez facilement mettre en évidence des ressemblances fortes entre des syntaxes sonores humaines et animales. Le sonographe que m'avait prêté le CNRZ de Jouy-en-Josas me permettait de transcrire de longs enregistrements animaux, seul moyen de comparer les détails d'une longue chaîne sonore. J'ai par exemple montré l'analogie syntactique entre la *Danse sacrée* et les chants des rousserolles.

Powerpoint p.2 : phragmite des joncs (écoute 27 ")

Powerpoint p.3, 4, 5 : Danse sacrale, début (écoute $10+10+11 = 31$ ")

La ressemblance entre les chants d'oiseaux et les musiques humaines étant souvent considérée comme une charmante illusion poétique qui repose sur des légendes ou des préjugés, je me permets d'insister en vous soumettant à nouveau un exemple sonore qui devrait être pris en compte dans une réflexion sur les universaux. La pureté des sons musicaux et la stabilisation des échelles ont en effet été trop revendiquées comme des spécificités de la musique humaine :

Powerpoint p.6 et 7 (cossypha cyanocampter 1')

Les biologistes désignent par *génotype* l'ensemble des programmes héréditaires susceptibles de se réaliser dans différentes formes apparentes ou *phénotypes*. J'ai repris cette terminologie, en la détournant un peu. J'appelle *génotype* musical un programme particulier, et non pas général, en supposant que dans de nombreux cas où des traits musicaux offrent de fortes ressemblances, accessibles à l'écoute ou à l'analyse, on peut voir le résultat de schèmes opérant de façon semblable ou comparable. De tels programmes universels d'engendrement pourraient être susceptibles d'aboutir à des réalisations musicales diverses selon les cultures. Outre la moindre extension sémantique, la différence avec l'acception du même terme chez les généticiens réside bien entendu dans le caractère d'incitation beaucoup moins contraignante dans le monde de la culture que dans les déterminismes strictement biologiques. Mais la ressemblance postule qu'au moins plusieurs de ces *génotypes* sont bien inscrits eux aussi dans nos circuits neuronaux, et qu'ils déterminent au moins partiellement, à travers diverses cultures, des *phénotypes* musicaux apparentés.

Certaines pratiques de l'écriture musicale reflètent cette distinction. Les tablatures notent des *phénotypes* : la position des doigts doit produire des résultats sonores précis. Au contraire, les notations neumatiques ou les grilles d'accords du jazz sont des aide-mémoire fixant des gestes mélodico-rythmiques dont la réalisation finale admet une marge importante d'interprétation : elles correspondent à des *génotypes*.

Si la distinction entre *génotype* et *phénotype* est relativement claire, celle entre *génotype* et *archétype* peut paraître obscure. Dans les deux cas en effet il s'agit d'une légalité cachée sous-jacente à des formes audibles bien définies. La différence tient surtout au degré d'universalité. Pour qu'on parle d'archétype, il ne suffit pas qu'une légalité intraspécifique se laisse deviner sous des apparences diversifiées, il faut que l'on ait affaire à une légalité "oblique", comme dit R.Caillois, c'est-à-dire qui dépasse, encore davantage que pour le génotype, les frontières soit d'une culture soit même d'une espèce. Comme toujours, la référence au monde animal peut nous aider à induire la présence de

génotypes assez universels pour accéder au rang d'archétypes.

Une première enquête permet de manifester l'universalité de certains phénotypes comme l'ostinato, la strophe ou le refrain. Tant chez l'oiseau ou la baleine que dans des musiques européennes, africaines, chinoise etc. les exemples en sont multiples.

Powerpoint p.8 (Montage d'ostinati 2')

Je voudrais donc maintenant développer un peu ces idées en argumentant dans deux grands domaines que j'ai particulièrement étudiés, et qui me paraissent représentatifs et complémentaires dans une recherche des universaux : d'une part ce que j'ai baptisé la *zoomusicologie*, et d'autre part le langage.

L'incursion dans la *zoomusicologie* suscite, bien entendu, de nombreuses réticences. Précisons d'emblée qu'en mobilisant des références animales pour interpréter la portée des archétypes musicaux au sein des cultures humaines, je ne prétends pas réduire celles-ci à des résultats déterminés en nature. Au contraire je projette d'évaluer d'une part ce qui chez l'animal semble dans certains cas exceptionnels préfigurer la dimension culturelle, et d'autre part ce qui chez l'homme représente un changement d'échelle considérable lorsqu'il s'appuie consciemment ou non sur des références archétypales pour imaginer des développements d'une complexité supérieure, ce que l'on nomme culture. La finalité de ces développements est-elle aussi radicalement différente que celle de leurs contreparties animales ? C'est là une question particulièrement critique, car selon la réponse qu'on lui donne, dès le départ, on peut de nouveau soit rejeter au rang d'illusion toute ressemblance entre l'homme et l'animal (simples convergences), soit admettre un développement continu entre l'activité sonore ludique de certaines espèces et la richesse symbolique des plus hautes civilisations musicales (homologies partielles). Les musiciens ont pour leur part, en majorité, intuitivement admis cette continuité depuis

des millénaires, même si leur production n'en porte pas toujours la marque évidente.

L'attitude des intellectuels à l'égard de l'animal est en train de subir une mise à jour radicale. La résistance traditionnelle à cette excursion au-delà des frontières usuelles de l'humanité est en train d'être surmontée à la lumière des plus récentes études d'éthologie et de réflexions comme celles de Dominique Lestel ou de Philippe Descola. Selon la formule de Frédéric Joulian "*Le piédestal de l'humanité s'effrite et nous amène à préciser de façon non dichotomique les traits partagés ou spécifiques des hommes et des primates*". Pour les musiciens, « les primates » seraient plutôt à remplacer ici par « les oiseaux », ce qui constitue, il est vrai, un important paradoxe du point de vue de l'évolutionnisme.

La mise en évidence de syntagmes sonores chez l'animal ne pose pas de grandes difficultés. Par exemple un rossignol étudié par Todt a un répertoire de 61 strophes. Il chante de 21h30 à 3h avec un débit de 400 strophes à l'heure en moyenne. Une strophe donnée dans le groupe des strophes les plus personnelles revient toutes les 50 à 60 strophes en moyenne, (périodicité comparable à celle du merle) tandis que dans le groupe des strophes les moins personnelles, la périodicité est de l'ordre de 100 à 120 strophes. L'ordre des strophes paraît préétabli, "composé", par l'individu. Lorsqu'on constate que tel syntagme intervient toujours dans une même position par rapport à l'ensemble, on est tenté de postuler des paradigmes, c'est-à-dire le classement du syntagme dans une catégorie fonctionnelle.

A quelles conditions a-t-on le droit de parler de paradigmes dans les syntaxes animales? Le terme renvoie toujours, en linguistique, à une mise à l'épreuve par la sémantique, ou au moins par la grammaticalité. Rien de tel n'est possible ici. À première vue, il semble que le chant de l'alouette se présente comme un bavardage continu enchaînant tous les constituants d'une parole, de l'élément ultime aux assemblages les plus complexes emboîtant plusieurs niveaux. Mais les mêmes principes de répétition et

de dissymétrie jouent apparemment à tous les niveaux d'organisation, un peu comme si on avait affaire à un jeu musical sur des éléments linguistiques, bref à une version animale du *lettrisme*.

On sait que cette dernière sorte de création verbale applique des organisations musicales aux constituants de la parole. La question qu'elle pose, et que posent les chants animaux, est donc celle de la *forme*. Le phénomène que les biologistes nomment la *dérive endogène* indique une influence de l'écoulement du temps sur la syntaxe de ces chants, mais il ne prouve pas à lui seul l'existence préalable, dans la mémoire de l'animal, d'un schéma global qui serait une Forme au sens structurel.

Beaucoup de duos d'oiseaux se déroulent ainsi comme une chaîne partiellement stéréotypée où chaque bonne réponse du partenaire induit l'échange suivant, et confirme, au terme des échanges corrects, la reconnaissance du couple. De façon comparable, les litanies et les répons peuvent apparaître primitivement chez l'homme comme un rituel confortant les partenaires dans l'affirmation d'une relation et d'un corps de doctrine communs.

Les traits d'organisation que telle ou telle espèce partage avec l'homme sont plus nombreux qu'on ne le pense généralement, on peut citer à ce titre :

- La variation par ajout ou retrait d'ornements, par transposition globale d'un motif, par application d'un même schéma syntactique à plusieurs stocks de sons complètement différents, par ajout de préfixes, infixes et suffixes. Tout cela se rencontre chez telle ou telle espèce comme dans telle ou telle culture humaine.

- L'existence de polyphonies coordonnées entre plusieurs individus d'une même espèce, et même entre individus voisins d'espèces différentes est prouvée. Le duo, avec ses règles collectives et individuelles, est présent parmi la moitié environ des espèces tropicales d'oiseaux.

- J'ai remarqué l'identité d'une échelle de hauteurs fixes pratiquée par un individu de *trichastoma fulvescens* enregistré par Grimes au Ghana et celle utilisée par un autre de la même espèce enregistré par Chappuis au Gabon.

Powerpoint p.9 (écoute 55" + 33" = 1'28")

- La pratique de l'imitation ou de la citation d'une espèce par une autre et d'un individu par un autre est extrêmement répandue chez plusieurs espèces d'oiseaux. Concernant la rousserolle verderolle, des spécialistes peuvent même détecter dans quelle région d'Afrique elle a hiverné, et dont elle a ramené un répertoire d'imitations caractéristiques.

Il reste à établir la portée réelle de ces observations pour la problématique des universaux de la musique. David Mac Allester "Mac Allester" écrivait : "*Any student of man must know that somewhere, someone is doing something that he calls music but nobody else would give it that name. That one exception would be enough to eliminate the possibility of a real universal*". (" Tout étudiant anthropologue doit savoir que quelque part, quelqu'un est en train de faire quelque chose qu'il appelle de la musique, mais à qui personne d'autre ne voudrait donner ce nom. Cette unique exception suffirait à éliminer la possibilité d'un véritable universel.")

À mon sens, il faut réfuter cette exigence préliminaire concernant l'extension du concept d'universel, tout comme il faudrait réfuter la remarque réciproque selon laquelle il n'y aurait pas musique lorsque ce terme n'a pas d'équivalent dans la culture considérée (À Bali "Bali" , par exemple, dans une culture où la musique a de toute évidence le plus grand rôle, la langue n'a pas de terme exactement correspondant). En effet, si l'on exige une absence totale d'exceptions pour qu'un trait soit reconnu comme universel, aucun résultat ne pourra être tenu pour acquis lorsque la démarche est inductive, puisque l'enquête sur les diverses cultures musicales ne peut jamais être considérée comme close. Or, une démarche inverse, hypothético-déductive, est peu praticable lorsqu'on se propose de manifester des convergences ou des homologues entre l'animal et l'homme.

Plus généralement, au nom d'un tel absolu, aucun résultat scientifique ne pourrait être pris en considération. Dans le domaine du langage par exemple, très peu d'universaux absolus ont été vérifiés, ce qui n'empêche pas que des universaux relatifs (d'implication, paramétriques etc.) aient pu être mis en évidence. Accorder à une exception le pouvoir exorbitant d'annuler une loi générale conduirait à décourager toute recherche dans le domaine des sciences humaines. L'exigence d'universel absolument vérifié dans les structures de surface, ou ratifié par toutes les cultures, serait donc abusive si elle devait inhiber toute recherche de généralisation trans-culturelle.

La mise en évidence de fortes analogies entre des musiques animales et humaines conduit à s'interroger sur l'origine biologique de ces analogies. On parlera de *convergences* si on considère qu'elles relèvent de causalités différentes, et d'*homologies* si on admet que les mêmes effets doivent remonter à des causalités communes. Dans une hypothèse comme dans l'autre, on devra abandonner l'idée que la dimension historique est la seule clef d'interprétation des phénomènes humains, et que la pensée mythique représente une étape dépassée. Les fortes analogies qui m'ont permis de rassembler dans une même séquence des enregistrements allant du Niger à Taïwan ne peuvent s'expliquer par d'improbables contacts historiques oubliés. Ni par un patrimoine commun transmis de millénaire en millénaire par des groupes dispersés à des milliers de kilomètres l'un de l'autre. (Il ne paraît pas aussi vital en effet de conserver ces procédés polyphoniques que, par exemple, des techniques de chasse). L'explication la plus simple, donc la plus scientifique, est qu'une même structure mentale archétypale s'est traduite ici et là, indépendamment, en des génotypes semblables, qui ont engendré au niveau phénotypique des compositions musicales très proches.

Cette hypothèse peut recevoir de la mythologie comparée un appui précieux. On sait, au moins depuis l'époque de Frazer, que beaucoup de récits mythiques font apparaître des archétypes curieusement semblables : le déluge, les jumeaux divins, le

pouvoir créateur du verbe ou du cri etc. Levi-Strauss a brillamment montré que les pistes historiques ne menaient pas au cœur des choses pour interpréter ces similitudes. On peut postuler que, tout comme des pulsions mythiques relevant d'une nature humaine se sont développées en gestes et en récits, des pulsions sonores se sont développées en musiques. En appelant *mythe* l'organisation cérébrale qui produit spontanément une imagerie, et en réservant l'appellation de *mythologie* aux productions langagières qui organisent cette imagerie en récits, on permet d'interpréter les similitudes musicales comme d'autres effets sonores d'une même source mythique. J'ai même supposé que la musique était plus proche de cette source commune que le langage, en considérant que celui-ci s'était spécialisé dans une communication plus pratique et plus efficace à partir de vocalisations purement émotionnelles, tandis que la musique restait polysémique par essence.

Si l'on admet comme moi que le propre de la pensée mythique est d'être génératrice de schèmes qui peuvent spontanément se traduire en gestes, en rites, en paroles, en formes etc., antérieurement à toute spécialisation artistique, et si l'on situe les archétypes à ce niveau fondamental, on devrait peut-être renoncer à isoler des archétypes purement musicaux, même si des mythèmes comme le plongeon ou la pétrification réversible semblent plus particulièrement liés aux dimensions musicales. C'est pourquoi j'étais parti, dans mon premier livre, de l'histoire des dauphins d'Arion.

En-dehors des mythologies, de nombreux aspects du langage entrent en résonance avec d'autres aspects plus particulièrement musicaux. Du Rondeau, genre poétique médiéval, au Rondo, forme musicale, la parenté est assez facile à définir, mais d'autres analogies sont à relever. La musique classique s'est largement soumise à des modèles linguistiques, du niveau grammatical à celui de la rhétorique. Le système tonal est la plus belle réussite de cette influence. Mais il n'a plus la portée universelle qu'il s'est longtemps arrogée en Europe, malgré son succès planétaire post-colonial. En revanche la proximité de certaines formes poétiques avec certaines formes musicales est

indéniable. Il est insuffisant d'opposer l'ambiguïté sémantique de la musique à la précision supérieure du langage.

La répétition des rimes "plates" (AA, BB...) est sans doute la plus instinctive, et la plus proche de l'archétype du répons. Les répétitions croisée (ABAB) et encore plus embrassée (ABBA) impliquent des processus de réminiscence plus élaborés (mais déjà attestés aussi dans le monde sonore animal), et traduisent éventuellement un souci de variation, de contraste (lui aussi attesté chez certains individus de certaines espèces animales). Le cas particulier du refrain régulier (A B A C A D etc.) n'est sans doute qu'une normalisation d'un processus moins systématique. Chez les oiseaux, plus souvent que des alternances totalement régulières comme celles des couplets et refrains de nos chansons, on trouve des alternances partiellement régulières (du genre de : A B A C D A E A B E C..., où le refrain A n'intervient pas à tout coup en alternant avec des strophes nouvelles). Mais la fixité des formes dites fixes est en réalité très incomplète, même dans l'espèce humaine. De nombreuses hésitations, oscillations, variantes, ont toujours existé autour d'un schéma central. Sous le nom de *ballade* ou de *virelai* par exemple, comme sous le nom de *sonate*, on rencontre des modèles assez changeants.

Lorsqu'on parle de langage musical, il ne faut pas oublier que ce n'est qu'une métaphore, et que l'essentiel du XXème siècle s'est ingénié à en explorer les marges ou l'au-delà. Le vrai rapport de la musique et du langage, plutôt que métaphorique, est vraisemblablement de type métonymique, c'est-à-dire qu'il s'agit de deux organisations sonores qui participent sans doute d'une origine commune, encore immergée dans la pensée animale. Selon cette perspective, la parole est une musique *spécialisée*, tandis que la musique demeure une pensée *générale*. Des biologistes comme J-P.Changeux soutiennent, en partant d'un autre point de vue, une interprétation globalement identique. La poésie reste pour sa part encore partiellement engagée dans ce fond commun d'où parole et musique semblent être sorties pour prendre des directions partiellement

divergentes. Et les nombreuses musiques parlantes connues de par le monde (langages sifflés ou tambourinés) prolongent peut-être à leur manière cette communauté d'héritage. Les *mongombi* des rabatteurs centrafricains, les *glossolalies* des pentecôtistes, les *mantras* indiens, sont d'autres témoins qui peuvent s'interpréter selon la même perspective. Frits Staal, professeur de sanskrit à l'Université de Berkeley, cite mon analyse du gobemouche noir *Ficedula hypoleuca* pour conforter sa thèse sur les *mantras* de la récitation védique : il s'agirait de la survivance d'un jeu phonétique primitif commun au monde animal et humain, édénique en quelque sorte, et à ce titre sacralisé.

Pour conclure ce survol de la question des universaux, je voudrais souligner le fait que la *répétition* est un des universaux les plus évidents. Mais son rôle central en musique n'est qu'un cas exemplaire d'une fonction plus générale. Comme dit Dagognet, "*la logique du vivant est celle de la répétition*". Le code génétique qui commande cette logique est en effet un vaste programme de reprographie. D'autre part, l'ontogénèse des êtres vivants dépend étroitement de la répétition de leurs expériences. La musique, dans ce cadre, apparaît comme une image symbolique des lois de la vie et du temps où elles se déploient. De Kierkegaard à Deleuze, les philosophes ont souligné l'impossibilité de la répétition, qui n'est autre que l'impossibilité d'immobiliser le temps. Mais le musicien a justement pour tâche de ruser avec cette aporie sur laquelle butent les métaphysiques de la répétition. Son œuvre vise à transformer symboliquement l'évanescence du temps en plénitude, et en stabilité. Et c'est la persistance de la pensée mythique qui le lui permet.

Comme l'écrit Lukàcs, cité par Zérafra, "*La pensée et l'ordre mythiques ont le répétitif pour structure essentielle*". La musique occidentale, qui a essayé de proscrire tout à fait la répétition dans les années 50 et 60, a été victime d'une illusion en pensant éliminer au profit d'un idéal progressiste cette dimension mythique essentielle. Comme dit Zérafra : "*L'Histoire, que l'on croyait progressive, n'est qu'un leurre répété (vainement*

poursuivi)"..."La répétition (le plaisir rythmique) constitue un moyen d'échapper au caractère éminemment utilitaire du fonctionnement normal de l'esprit ». Si l'on constate l'universalité de la pensée mythique, il faut admettre aussi celle d'une base naturelle de la pensée musicale.

Mais l'articulation de cette base intemporelle avec l'inéluctable dimension historique pose certaines questions auxquelles j'avoue ne pas pouvoir donner d'autres réponses que musicales.

F-B.Mâche