

Langues et musique

Avant de donner un aperçu panoramique des rapports que j'ai établis entre la langue et la musique dans mes compositions, je voudrais faire quelques remarques d'ordre plus général. Si je dis langue et non langage, c'est qu'en musique la confusion entre la réalité concrète de la parole et les concepts abstraits qui servent à décrire le langage a été favorisée par l'expression usuelle de "langage musical". Parler de "langage musical" est une métaphore commode, et devenue si usuelle qu'on a parfois perdu de vue son caractère très approximatif. Non seulement la musique ne transmet pas de signification précise, (là dessus tout le monde s'accorde), mais encore il n'est même pas certain qu'elle puisse se réduire à un jeu de signes, quels qu'ils soient, et là le consensus n'est plus assuré.

Tout le monde sait que la musique européenne s'écrit. Tout le monde sait aussi que cette commodité l'a conduite à surestimer les signes qui, après avoir servi d'aide-mémoire pratique et légitime, se sont peu à peu substitués aux unités sonores pour incarner les éléments pertinents de l'organisation et de la pensée musicale. La productivité exceptionnelle des signes écrits a conduit à une fétichisation qui est aujourd'hui en porte-à-faux de plus en plus sensible avec le retour de l'oralité. Les musiques électroacoustiques, le développement des musiques improvisées, la découverte de hautes civilisations musicales entièrement orales, l'omniprésence de l'image et le déclin consécutif de la lecture, constituent un contexte où l'identification du signe écrit avec l'unité pertinente en musique paraît de moins en moins défendable.

Si l'organisation de la production, ainsi que l'analyse, peuvent difficilement se passer de l'écrit dans notre société musicale, il ne faut plus cependant que cette commodité entraîne une limitation ou une soumission de l'imagination, et on doit reconnaître qu'une part essentielle de la musique déborde les limites conventionnelles du signe quel qu'il soit. En musique, comme dans toute pensée, tout ce qui est de l'ordre du concept cumule dans un même mouvement les avantages de la précision et de l'efficacité consciente avec l'inconvénient majeur de dissimuler les dimensions réelles de ce qu'il appréhende. Platement descriptive ou chargée d'un symbolisme riche, la notation est très loin de pouvoir prétendre représenter l'essentiel de la musique. Ce n'est pas qu'on ne sache pas tout noter, c'est que l'opération de chiffrage et de déchiffrage, si utile qu'elle puisse être, fait appel à d'autres niveaux psychiques, est d'une autre nature, que la pensée musicale profonde.

Il y a cependant eu une tentation persistante à confondre la carte et le territoire. Bien que le père fondateur de la linguistique structurale ait d'emblée averti que la

vraie nature du langage résidait dans le son de la parole et non dans les symboles écrits destinés à la fixer, les analyses inspirées par la linguistique n'ont pu pendant longtemps éviter de prendre en considération les notes plus que les sons, et l'espace de la page plus que le temps mémorisé. Les difficultés de la sémiotique structurale en musicologie ont commencé avec le "mélème", unité signifiante qui aurait été le pendant du monème en linguistique, et qui est resté introuvable. On pourrait penser que le jeu de signes écrits étant générateur d'illusions, une analyse qui s'attacherait aux unités sonores et non graphiques aurait de meilleures chances d'assurer la compréhension de ce qu'est la musique. Des avancées intéressantes ont été faites en ce sens par certaines idées de Moles et Schaeffer, et par le cognitivisme. Mais, symbole graphique ou son transcrit, on doit de toute manière passer par une écriture, et si la musique pouvait s'analyser seulement comme un jeu de signes, il faudrait admettre que celui-ci passe directement du niveau phonétique au niveau syntactique ou stylistique, ce qui pose de nombreux problèmes insolubles avec la seule hypothèse du "niveau neutre".

En dehors du cas très particulier des musiques de continuum, il est vrai qu'on a toujours affaire à des formes sonores brèves ou développées, qu'elles s'assemblent, s'emboîtent, se métamorphosent, et que toute analyse ne peut qu'essayer de fixer dans ce flux changeant des formes moins fluides, plus stables, en les définissant comme les objets provisoires. C'est à ces "objets" qu'elle va appliquer la conscience analytique, dont la part la plus active s'emploie inlassablement à distinguer le semblable et le différent. Dans cette perspective, la musique combat la menace de l'amorphe et du chaos en proposant des formes sonores fortes, et elle transforme l'usure angoissante du temps en déploiement vital de ces formes. La musique est ainsi beaucoup plus une parole qu'un langage. Comme la parole, elle s'appuie sur des formes temporelles relativement stables et récurrentes, mais contrairement au langage elle n'impose aucune limite (sémantique en particulier) au déploiement de ces formes. Là où le langage s'appuie sur une stricte économie du nombre, tant dans le système phonologique que dans le lexique, la musique défend une liberté d'invention qui n'est limitée que par l'alternative mouvante entre formes viables ou formes caduques, en partie sous le contrôle d'archétypes naturels qui sont loin d'être entièrement conscients.

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. La poésie reste cependant encore partiellement engagée dans ce fond commun d'où

parole et musique semblent être sorties pour prendre des directions divergentes. On voit qu'en musique, plutôt que de s'empresse de remonter du sonore au logique, de la parole aux lois du langage, comme si l'essentiel était de découvrir, d'inventer, ou d'appliquer des lois, il est possible de concentrer son attention sur le domaine concret du jeu avec les symboles sonores, conçu comme un développement du jeu primitif où les mêmes sons ont pu fonctionner tantôt comme signaux et tantôt comme symboles.

Ces symboles n'offrent pas nécessairement la double face signifiant-signifié inhérente au signe selon la sémiotique, et une part importante de la musique échappe à toute sémiotique. Il ne faut pas en rendre responsables la faiblesse des compositeurs qui ne parviendraient pas à se hausser jusqu'au niveau d'une spéculation totalement interprétable, mais plutôt l'origine naturelle de beaucoup de schèmes sonores archétypaux, et une obscure nécessité qui tient en échec tous les outils analytiques pour la seule raison que ceux-ci sont doublement liés à l'activité consciente d'une part, et à la répétition, qui permet l'identification des "objets" musicaux. Or, la musique ne part pas de la seule région consciente de la pensée, ne s'adresse pas non plus à elle seule, et déploie à l'égard de la répétition une double stratégie contradictoire : elle l'utilise presque toujours, donnant ainsi forme à l'écoulement du temps selon des archétypes, dont certains sont d'ailleurs partagés avec le monde animal, mais aussi elle la dissimule sous la variation, ou la contourne sous des formes en général rebelles à l'analyse.

L'inalysable en musique n'est pas seulement un défi à la raison, c'est aussi ce qui démarque le mieux la musique du langage. Celui-ci est souvent apparu comme ce qui constituait l'homme par excellence, au point que beaucoup refusaient naguère encore la dignité d'une pensée à tout ce qui ne passe pas par une expression linguistique. Pourtant la musique est un phénomène au moins aussi répandu que la parole, et il appartient au musicien d'affirmer l'existence d'un ordre de pensée, et non seulement d'une affectivité, pleinement musical. Il lui revient de vivre cette énigme en explorant ses divers aspects. Beaucoup de compositeurs du XXème siècle ont eu des difficultés à choisir des textes ; ils se sont plus volontiers aventurés vers l'en-deçà et vers l'au-delà de la parole, c'est-à-dire vers le souffle, l'onomatopée, le cri, que vers l'antique association entre le verbe et le chant. On dirait qu'ils ont cherché dans les limbes communs aux mots et aux sons une sorte de vérité enfouie sous des bavardages séculaires. Ces limbes avaient peut-être persisté dans certaines pratiques sacrées. Frits Staal, professeur de sanskrit à l'Université de Berkeley, cite mes analyses de chants animaux 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.

Dans le domaine de la musique vocale, deux tentations opposées ont parcouru le

XXème siècle. L'une explore l'en-deçà du chant : Sprechgesang, scat, rap, lettrisme, recherches sur le souffle, le borborygme, le cri..., et l'autre rêve d'une sorte d'au-delà du chant : travail sur les registres extrêmes, voix harmonique, voix synthétique etc.... Les retrouvailles du corps se sont accompagnées d'un élan inverse et utopique vers des voix surhumaines. Ce que je voudrais au contraire observer aujourd'hui, c'est, à l'intérieur du domaine simplement humain où dans notre civilisation se déployait le chant depuis la naissance de l'opéra, le rôle variable de la langue.

Pour cela je me propose d'esquiver, ne serait-ce que provisoirement, le terrain où s'est toujours déroulé le conflit plus ou moins permanent entre le texte et la mélodie, et m'intéresser plus particulièrement aux usages non sémantiques de la parole. Il y a en effet, même si l'on met à part l'emploi de l'onomatopée et des bruits de bouche, un domaine musical spécifique où la phonétique dite "naturelle", complète et en ordre de marche, avec ses systèmes d'oppositions et de contrastes, avec ses dimensions suprasegmentales aussi, est mise au service de l'articulation chantée sans que la dimension sémantique du langage soit prise en compte.

Ce domaine n'est à vrai dire pas réservé aux aventures de la musique savante. Les formes les plus populaires d'aujourd'hui manifestent le même type de goût pour une articulation vocale où le sens se dissimule ou même disparaît. Le nombre des adolescents qui apprécient par-dessus tout des chansons dont le texte est dans un argot ou un créole d'origine anglaise est très supérieur au nombre de ceux qui parmi eux comprennent les paroles utilisées. Ce n'est pas seulement que le sens exact du "message" importe moins que les autres formes de communication (gestes, attitudes, costumes, éclairages etc....), c'est aussi que l'inintelligibilité des mots favorise l'exaltation musicale en donnant l'illusion d'une communication mystique, comme c'est également le cas dans les glossolalies.

À ce propos, plutôt que de vous faire entendre ce que tout le monde a eu l'occasion d'observer, je veux dire des chansons de rock aux paroles quasi inintelligibles, je voudrais donner quelques exemples de ce genre moins connu de la glossolalie. Les sectes qui se livrent à cette pratique s'inspirent d'une tradition de l'évangile où la Pentecôte s'accompagne du "don des langues". Les sectes pentecôtistes cultivent une sorte de transe mystique où le "parler en langues" ou glossolalie se manifeste soit dans le chant soit dans la parole, sur des syllabes et des mots d'une langue imaginaire. Voici un exemple enregistré à Jérusalem en 1977, dans la secte Logos avec successivement chant et parole :

(Exemple sonore)

Les linguistes se sont penchés sur ces langues imaginaires, et ont mis en évidence des caractères infantiles, comme le taux de répétition, ou la forte prédominance de la voyelle A. La phonétique de la langue habituelle du sujet influe plus ou

moins sur l'invention phonétique. Voici un exemple où l'articulation anglo-saxonne marque nettement la langue imaginée. L'emphase mise sur les R initiaux rappelle des procédés expressifs de la poésie, et la brusque cassure de la voix sous l'effet d'une émotion intense nous donne peut-être une vague idée de ce que peut être le moment où le langage retourne à la musique :

(Exemple sonore)

L'exemple suivant, enregistré en Italie, trahit aussi sa langue d'origine et un autre type d'émotion envahissante. La prédominance du A est manifeste, beaucoup plus forte que dans n'importe quel discours naturel analysé statistiquement :

(Exemple sonore)

Les psychanalystes se sont penchés, tout autant que les linguistes, sur ces phénomènes. Il n'est pas douteux que bien des jeux de l'enfance incarnent la même liberté de l'imaginaire créateur sur le matériau linguistique. Voici par exemple, enregistré par ma fille alors âgée de 6 ans 1/2, un monologue qui passe du parlé au chanté et s'achève dans un rire lorsque qu'elle s'aperçoit que je l'enregistre :

(Exemple sonore)

La glossolalie est souvent collective, dans l'enfance comme chez les mystiques. Voici un dialogue ludique entre deux fillettes de 9 ans :

(Exemple sonore)

et, en parallèle, une conversation apparemment des plus sérieuses entre un et une glossolale :

(Exemple sonore)

Les compositeurs ou les poètes du XXème siècle ont parfois pratiqué des glossolalies. Au début du siècle, et même un peu avant, des précurseurs du lettrisme comme l'Allemand Christian Morgenstern (*Die grosse Lalula*, 1890 ; *Fisches Nachtgesang*, 1905), le Russe Khlebnikov (*Bobeobi*, 1908 ; le zaoum avec *Kručénikh* entre 1912 et 1922), les futuristes Marinetti, Balla, Depero, puis les Dada après 1916, ont tous fui le sens tout en explorant la phonétique. Plus près de nous, le pasteur protestant Dieter Schnebel a donné en 1960 le titre de Glossolalie à l'une de ses oeuvres. L'onomatopée triomphe dans *Stripsody* de Cathy Berberian en 1966. J'ai moi-même employé une langue imaginée en 1970, dans *Danaé*. Guy Reibel a composé en 1980 une suite de *Langages imaginaires*. Les *Récitations d'Aperghis* en 1982 se rattachent aussi plus ou moins à ce courant.

Il est difficile de donner une seule interprétation de cette dissociation généralisée du sens et de la parole. S'il reste admis que la voix est le lieu où s'affirme de la façon la plus immédiate l'idée que l'homme se fait de lui-même, la disparition du sens au XXème siècle est à mettre tantôt en parallèle avec la mystique d'une langue primitive et divine, tantôt avec l'homme "unidimensionnel" et privé de

communications véritables de Marcuse, tantôt avec les courants de l'expressionnisme ou de l'abstraction. Plus rarement les compositeurs de notre siècle auront continué la tradition du texte chanté, peut-être faute de textes où un consensus culturel puisse volontiers se reconnaître...

La considération principale où se sont alimentées mes recherches vocales est que le système phonétique de chaque langue constitue un modèle original, à la fois formel et émotionnel. Chaque langue m'apparaît porteuse d'une musique latente ou évidente selon les réalisations sonores où elle s'incarne. Le jeu des oppositions phonologiques (système vocalique cubique du turc ou triangulaire du français par exemple) est propre à suggérer des modèles extrapolables à la musique. De plus aux unités (syllabes, monèmes, phrases etc...) que l'on peut découper dans la chaîne parlée se superposent des traits qui sont porteurs d'une riche diversité musicale. Et les particularités individuelles de la parole enrichissent encore à l'infini cette source d'inspiration musicale.

Par exemple, parmi les traits suprasegmentaux, le rythme du débit, l'échelle des accents, les courbes intonatives. Le flux d'une langue où les syllabes connaissent trois quantités différentes, comme en estonien, ne se déploie pas comme celui d'une langue où toutes les voyelles sont brèves mais soumises à une loi d'harmonie à trois niveaux, comme le turc.

Une langue qui possède 78 consonnes et 2 voyelles seulement, comme l'oubykh, ne sonne pas du tout comme une langue à 5 voyelles et 8 consonnes telle que le tahitien, ni bien entendu comme le français avec ses 14 voyelles et ses 19 consonnes. Et les particularités régionales, sociales et individuelles diversifient à l'infini ce tableau. Dans l'emploi traditionnel du texte, la recherche d'un accord entre l'intelligibilité et la conduite mélodique aboutit à une sorte de compromis permanent, généralement résolu au bénéfice du musicien plus que du poète. C'est du moins souvent là que passait la frontière entre musiques savantes et musiques populaires. Désinvolture ordinaire de la chanson à l'égard de la phonétique et des effets d'expression littéraire par exemple chez Brassens :

les bonnes gens n'aiment pas que
l'on suive d'au-
tres routes qu'eux ,

ou chez Bizet quand il s'inspire de cette pratique en faisant chanter : l'amour est en-, fant de Bohême... ; et au contraire, relations subtiles entre le poème et le Lied ou la mélodie, de façon que la musique paraisse tantôt jaillir naturellement du texte, tantôt l'enrichir de tout ce qu'il ne parvenait pas seul à exprimer.

Le XXème siècle a globalement laissé tomber en désuétude la pratique illustrée par la mélodie ou l'opéra, et s'est rapproché dans plusieurs cas du type de rapports courants dans la chanson : dissociation de la phrase parlée et de la

phrase mélodique, dislocation phonétique, indifférence aux effets d'expressivité littéraire, goût pour l'onomatopée etc.... La ruine progressive des dimensions sonores de la poésie française après Rimbaud et les Surréalistes, au seul profit de l'image, a atteint des proportions considérables, et a contribué à distendre la relation de proximité jalouse qui régnait entre poètes et musiciens il y a un siècle. Dans le même temps les paroles des chansons ont été de plus en plus souvent articulées dans des langues étrangères : on a cessé de traduire les livrets d'opéra pour les chanter dans la langue d'origine, tandis que l'espagnol et l'anglais dominaient les variétés à travers tango, rumba, jazz etc.... La tour de Babel radiophonique et cinématographique depuis les années 30 a accoutumé les oreilles à des mondes de sonorités nouvelles, et a introduit jusque dans la phonétique française des usages musicaux typiques de la phonétique anglaise : la syncope et les déplacements d'accent tonique laissent par exemple dans le rap en français une empreinte paradoxale et très forte.

Tandis que généralement une langue soumise à l'imposition d'une langue étrangère adopte lexique et syntaxe, mais conserve la plupart de ses habitudes articulatoires, comme cela a apparemment été le cas avec le gaulois confronté au latin, ou le persan confronté à l'arabe, tout se passe ici comme si l'adoption d'un système phonétique étranger servait d'alibi, essayait de faire excuser une langue qui se déconsidère elle-même et se vit pour certains comme un dialecte périmé et condamné. Sans que les choses soient toujours vécues consciemment selon cette analyse dissociant la forme et le fond, il est probable que le modèle anglais phonétique (et lexical aussi d'ailleurs) est en passe d'accomplir ce que le chinois a accompli par exemple à l'égard du mandchou. Cette langue de la famille tOUNGOUZE est phonétiquement morte, avant même que la dernière dynastie impériale, qui était pourtant mandchoue, cesse de l'employer comme langue officielle : non seulement son usage tendait à se limiter à l'écrit, mais sa prononciation même était si totalement sinisée qu'on ne sait plus très bien actuellement ce qu'elle avait été à l'origine.

L'emploi d'un modèle linguistique par un compositeur tel que moi apparaît donc moins comme une singularité dans ce contexte que comme une prise de conscience d'un phénomène moderne qui tend selon divers processus à dissocier la parole et le chant. Pour aller jusqu'au bout de tels processus, il était important, dans un premier temps du moins, d'écarter toute implication sémantique : il fallait que les syllabes et les mots articulés ne fassent l'objet que d'une attention purement sonore, et que ce sonore se transmue en musique. Par une voie détournée je rejoignais ainsi, sans y penser, le transcodage qui à travers le monde a conduit à la création de langues sifflées ou tambourinées. Comme elles je transmuais en musique des structures phonétiques. Mais à leur différence, j'éliminais d'emblée la communication sémantique. Il ne demeurait en quelque

sorte que le tronc commun à la musique et au langage, manifesté sous une forme dont l'appartenance à la musique ne souffrait cependant d'aucune ambiguïté.

Pour explorer ces nouveaux rapports entre texte et musique, (nouveaux vers le milieu du siècle) j'ai successivement élaboré deux méthodes. La première dès 1959, avec Safous Mélé, est apparue à une époque où la linguistique acquérait, avec l'épanouissement du structuralisme, un statut de leader parmi les sciences humaines. Berio s'y est référé également quelques années plus tard dans sa *Sequenza*, puis Messiaen, qui s'était beaucoup intéressé à Safous Mélé, a développé dix ans après son "langage communicable" dans les *Méditations*. Dans cette cantate sur des vers de Sappho, j'avais eu l'idée d'accompagner le texte (chanté en grec ancien) avec une instrumentation modélisée sur ses caractères phonétiques, où chaque phonème d'origine donnait naissance à un équivalent instrumental. On avait donc un double effacement du sens : d'une part le grec ancien, incompréhensible à une large majorité d'auditeurs, et d'autre part dissociation et renforcement de la dimension phonétique génératrice de musique. Voici un court extrait de cette cantate de chambre sur des vers de Sappho. L'orchestre de chambre articule en quelque sorte le même texte que la chanteuse (Jeanine Collard) :

(Exemple sonore, schéma et partition)

Dans plusieurs oeuvres suivantes j'ai effacé complètement le texte pris comme modèle, pour ne plus en donner que des substituts instrumentaux, où les dimensions phonétiques, syntactiques ou rythmico-intonatives passaient selon les cas au premier plan.

Voici par exemple, dans le mouvement central de la *Peau du Silence*, en 1962, des vers du poème *Sterna* de Séféris devenus matériau orchestral :

Μόνη, και στην καρδιά της τόσο πλήθος
Μόνη, και στην καρδιά της τόσο μόχθος και τόσο πόνος
Σταλα-στάλα μόνος
Τα δίχτυα ρίχνοντας μακρυνά στον κόσμο
Που ζεί μ'ένα κυμάτισμα πικρό

(Exemple sonore)

image de la matrice de transformation syllabique, où les formants vocaliques ont suggéré l'organisation des agrégats

Dans *Le son d'une voix*, je me suis intéressé surtout aux phénomènes des formants vocaliques, et de la contamination phonétique entre syllabes voisines. L'analyse en était devenue possible grâce au sonographe, dont je crois bien avoir été alors le premier utilisateur à des fins créatives. Au lieu de partir des études de

Delattre comme dans *La peau du silence*, j'ai pu étudier directement mes propres enregistrements du texte et en tirer des leçons intégrant ainsi tous les détails de ma propre voix. Les spectres vocaliques et consonantiques d'une part m'ont fourni le modèle d'une élaboration où chaque zone formantique était traitée comme une voix à l'intérieur d'une polyphonie. Démarche que la musique spectrale a ensuite reprise, tandis que je m'en éloignais progressivement. D'autre part les proportions temporelles entre occlusives, fricatives, semi-voyelles et voyelles me fournissaient une sorte d'échelle de durées à quatre degrés, que je rendais sensible en amplifiant toutes les proportions, à partir du minimum de l'occlusive du type p, t, k (de l'ordre de 1/100 de seconde dans le modèle, et de la double-croche dans ma partition. J'avais déjà opéré une semblable amplification dans l'orchestre de *La peau du silence*, où j'avais multiplié les durées d'un enregistrement de bruits de mer par 2 et demi pour en tirer le premier mouvement. Dans *Le son d'une voix*, que Michael Gielen avait créé au Festival de Royan en 1964, c'est un texte de *Poésie ininterrompue II* d'Eluard que j'avais choisi pour ses répétitions, - pour lesquelles je n'éprouvais alors aucune répulsion systématique, contrairement aux esthétiques dominantes, - et qui m'a servi de modèle.

(Image de sonagramme et exemples sonores)

J'ai occasionnellement continué jusqu'à aujourd'hui à pratiquer la modélisation de telle ou telle dimension linguistique, en privilégiant presque toujours la parole par rapport à la langue. Si j'ai donné ainsi le pas aux phénotypes sur les génotypes, c'est-à-dire aux formes sonores repérées et choisies comme modèles, plutôt qu'en amont, aux processus d'engendrement qui sont plus couramment considérés comme les "vrais" modèles, c'est que je redoutais alors que des modèles partiellement abstraits ne me ramènent à ce que je fuyais : un formalisme appuyé sur des algorithmes consciemment appliqués. J'ai relativement délaissé les modèles parlés, bien qu'encore récemment, avec *L'estuaire du temps* j'aie combiné les syllabes et les lexèmes prononcés par l'échantillonneur, avec leur transcription orchestrale. C'est que mon intérêt s'était déplacé du problème particulier des modèles langagiers vers le processus métaphorique et heuristique plus général de la modélisation, dont le langage parlé offre l'exploitation la plus facile parce que les problèmes de segmentation, de prosodie etc.... sont d'avance largement balisés, alors que ce n'est pas le cas pour les sons des animaux ou des éléments.

Mais à cette pratique j'ai ajouté à partir de *Rituel d'oubli* en 1969 celle que j'appellerai l'inclusion. J'entends par là l'insertion du modèle sonore lui-même, chuchoté, parlé, récité ou clamé, (mais non chanté) lorsqu'il s'agit d'une parole, dans un contexte musical propre à faire ressortir sa musicalité intrinsèque. Et cette démarche exorcisait définitivement l'imposition de lois formelles que je

ressentais, devant les impasses où menait un culte excessif de l'écriture, comme un rétrécissement funeste du champ musical. Là où une majorité de compositeurs craignaient au contraire de se perdre dans le flou, l'approximatif de l'intuition ou de l'émotion, je me plongeais avec une délectation fort peu cagienne et encore moins post-sérielle dans le maniement hétéroclite d'éléments hasardeux, dès que j'apercevais le moyen de transformer activement leurs aléas en nécessité musicale.

Parmi les procédés que j'ai essayés pour obtenir ce résultat figure le doublage synchrone : par exemple chaque syllabe, ou chaque accent, dans l'enregistrement parlé, est accompagné de sa transcription instrumentale. L'opération peut être automatisée comme c'est le cas dans Uncas, écrit en 1986, où un détecteur de hauteurs s'applique en temps réel à transformer chaque syllabe parlée d'un texte tchérimisse en la doublant d'un son synchrone. C'est alors un échantillonneur piloté par le système de transmission Midi qui accompagne. Mais il y a aussi des instruments acoustiques : pour qu'ils puissent se synchroniser à la fois à l'échantillonneur et à l'enregistrement qui le pilote, il a fallu préalablement transcrire le texte parlé, c'est-à-dire repérer très exactement les durées et les hauteurs moyennes sur lesquelles sera calquée l'écriture instrumentale. On aboutit alors à une hybridation entre texte et musique sur un plan, et entre instruments acoustiques et haut-parleurs sur un autre plan. L'anticipation du modèle, son écho, son doublage synchrone, son tuilage canonique, et pour finir son explosion phonétique sont autant de mauvais traitements que je n'ai pas hésité à faire subir à de braves locuteurs qui ne pouvaient plus protester, coincés sur leur piste magnétique. Voici quelques exemples du résultat. Tout d'abord, en parallèle, le modèle, puis le modèle inclus dans l'orchestre :

(Exemple sonore, extraits de Uncas)

Une autre séquence synchrone, enchaînant 4 locuteurs dans 4 langues différentes : kawi-lude-kawi-dargwa-lude-dargwa-kawi-abkhaz-lude-abkhaz-kawi :

(Exemple sonore)

Il y a évidemment peu de chances qu'un auditeur comprenne le sens même d'une partie de ces langues, dont deux sont pratiquement des langues mortes. C'est presque une nécessité que de choisir ainsi des enregistrements qui découragent d'emblée toute appréhension d'un sens autre que musical. Ces dernières années, j'ai utilisé une douzaine de langues mortes. Les unes avaient disparu depuis peu, après avoir fait l'objet d'enregistrements, comme le selk'nam qui termine Rituel d'oubli ou l'ubykh de Uncas. Les autres depuis des siècles ou des millénaires, comme le sumérien de Kengir (en 1991), ou encore le hittite, l'étrusque et le gaulois des Trois chants sacrés (échelonnés entre 1982 et 1990).

Ainsi le phénomène culturel évoqué tout à l'heure, qui a fait ressentir l'adieu à la

signification comme une libération pour beaucoup de compositeurs, et sa conjonction avec des moyens techniques permettant de détacher la parole d'abord du corps vivant qui l'émet, puis du contexte linguistique qui l'a suscitée, tout comme des fins de communication qu'elle se proposait, ont permis des aventures inouïes. Je prononce le mot avec un clin d'oeil vers l'oeuvre exemplaire à laquelle Ligeti a donné ce titre.

Je ne crois pas que les oeuvres des dernières décennies aient pour autant été nécessairement abstraites ou inhumaines. En explorant et en dépassant les limites vocales traditionnelles, elles ont créé une sensibilité nouvelle, et inventé des expressions parfois bouleversantes, comme c'était par exemple le cas avec Nuits de Xenakis. Mais il se peut qu'une certaine nostalgie de la signification resurgisse aujourd'hui. Faire chanter un texte intelligible demeure une tentation, et une épreuve, qui concernent de nouveau de nombreux compositeurs, qui ne sont pas tous pour autant traditionalistes.

Personnellement j'ai renoué avec cette pratique en 1980, avec le spectacle musical Temboctou, créé à Colmar et au Festival d'Avignon, et repris les 11 et 12 février 1995 à l'Opéra de Massy. J'ai essayé d'y associer les processus analytiques qui m'avaient permis de transcrire de nombreux langages sans me préoccuper de leur sens. C'est-à-dire que j'ai articulé le texte comme si j'étais un acteur chargé de le faire vivre avec toute sa charge émotionnelle ; puis j'ai minutieusement analysé, avec l'aide des appareils électroniques et informatiques, le contenu phonétique de mon enregistrement en oubliant volontairement les significations ; et j'ai écrit la partition en me guidant sur cette transcription. J'ai en somme repris une route voisine de celle où avaient avancé, non sans souffrir la plupart du temps, mes prédécesseurs. Avec cette différence importante que par rapport à Grétry, Berlioz, Debussy ou Jánáček j'avais la chance d'avoir le recul qu'autorisent l'enregistrement et les analyseurs.

Si les rapports entre la langue et la musique peuvent offrir autant d'aspects, et si leur affrontement même prend souvent la tournure d'une scène de ménage, c'est bien entendu que depuis toujours il s'agit de soeurs ennemies. Je dois maintenant reprendre, comme dans une forme Lied que la musique imposerait à mon discours, le thème que je traitais au début de cette conférence. Je voudrais redire, à la lumière des exemples que j'ai proposés, pourquoi, après qu'on a longtemps été tenté de penser que c'est en tant que langages, c'est-à-dire systèmes de signes, de préférence écrits, que la parole et la musique oeuvraient en parallèle, il faut peut-être mettre aujourd'hui l'accent sur la dimension sonore et non scripturale de leur commune origine. Si la musique peut aussi aisément prétendre emprunter à la langue des modèles, et même la phagocyter par inclusion en son sein, comme je l'ai fait successivement ou simultanément, c'est sans doute qu'au départ les deux activités étaient imbriquées ou même confondues. La poésie, le

Sprechgesang dont on a entendu quelques exemples ludiques ou mystiques, conservent des traces de cette communauté originelle. En tournant le dos à la répétition, le langage s'est peu à peu spécialisé dans la communication pratique et efficace. La prose utilitaire est son état le plus évolué, et du même coup le plus limité, alors que la poésie n'a pas voulu au même degré se résoudre à limiter les significations. Elle n'a perdu la musique qu'à ses risques et périls, lorsqu'il y a un siècle elle a voulu briser leurs liens de parenté.

De son côté la musique persiste dans son monde enchanté de symboles polyvalents et polysémiques. Toute forme peut s'y transmuier en une autre, sans frontières phonologiques ou lexicales. Mais cette indétermination sémantique lui assure un ancrage indispensable dans des niveaux psychiques inaccessibles ou presque à la conscience linguistique. La musique nous relie fortement à l'inconscient, et peut-être même à l'animalité. Musique aussi, mais musique spécialisée à l'extrême, le langage s'est limité exprès pour acquérir la précision des concepts et assurer l'efficacité des messages. La musique, elle, continue à rêver tout haut. Son omniprésence aujourd'hui tient sans doute à cette fonction compensatoire, dans un univers soumis de plus en plus aux impératifs prosaïques de la communication, de l'organisation, et de la productivité. Les phonèmes distincts d'une part, tout comme d'autre part les hauteurs distinctes d'une échelle, s'étaient peut-être détachés à l'origine d'un monde du cri et du souffle en des sens divergents. Mais la musique y a replongé en notre siècle à corps perdu, je devrais dire plutôt pour renouer avec le corps perdu, et cela avec moins de dommages que ne le pourrait le langage. Elle est au texte-modèle un peu ce que le grain comme dit Barthes, le ton, l'accent, le timbre de l'individu sont au message parlé. Elle n'agit pas tant en vue d'un déshabillage du sens que de l'émergence d'un sens caché, et d'un autre ordre. Là où le texte peut mentir, la musique dit sa vérité.

De sorte que lorsque ma musique s'empare des langues mortes, elle ne fait que remplir la fonction qui lui est dévolue depuis le temps immémorial de son divorce d'avec la parole : si ces langues sont mortes, c'est que le message qu'elles véhiculaient a perdu le pouvoir ou le goût de se perpétuer. Mais, comme il reste quelquefois un parfum dans des flacons vides, ce qui demeure de leur substance sonore a peut-être gardé quelque chose des émotions et des pensées irremplaçables qu'elles avaient un temps animées. La musique ne les ressuscite pas vraiment, elle révèle seulement la part qui dans leur être sonore allait au-delà des fonctions phatiques, émotives, ou conatives, comme dirait Martinet ; au-delà même de la poésie dont la libération à l'égard du sens doit rester partielle. C'est pourquoi je ne renie pas l'intuition qui il y a 30 ans m'avait donné envie d'explorer le sens enfoui dans les sons d'une voix, même si je suis moins tenté aujourd'hui de dissocier radicalement le son et le sens lorsqu'il m'arrive de faire

chanter des paroles.

Montpellier, 26 janvier 1995

Ircam, 28 janvier 1995 (version un peu plus courte)

Voix et création au XXème siècle, Actes du colloque de Montpellier (janvier 1995),

Honoré Champion, Paris, 1997, p.51-60.