

## 177. Nature et musique. Milan, 14 mars 2001

Veillez m'excuser si je m'adresse à vous en français. Le peu que je connais d'italien ne me permet pas de m'exprimer sur le sujet difficile des rapports entre nature et musique.

Je ne pourrai évidemment pas embrasser tous les aspects d'un sujet aussi important, et j'ai choisi de mettre l'accent sur deux d'entre eux seulement : tout d'abord l'évolution historique de cette idée de nature appliquée à la musique, puis ma propre expérience de compositeur qui en a fait une ligne directrice de son travail.

Pendant des siècles, en Europe, on a cru que la musique s'opposait au bruit par des critères essentiellement acoustiques. La qualité du son à elle seule l'aurait soit fait accéder à la dignité culturelle, soit rejeté dans le chaos des bruits naturels. Tout le Moyen Âge a passé son temps à raisonner sur les proportions des intervalles, avec le seul outil scientifique du monocorde hérité de Pythagore. Pourtant, parmi les traits caractérisant la polyphonie en plein essor, l'exactitude des intervalles n'était sans doute pas le plus significatif. Ceux-ci avaient eu beaucoup plus de pertinence dans un contexte de modalité purement mélodique. Mais on avait pris l'habitude du monocorde, et d'ailleurs on ne disposait d'aucun autre outil. Les progrès de l'acoustique à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle ont radicalisé l'opposition entre les sons "musicaux", munis d'une fondamentale et de partiels harmoniques, et les bruits inharmoniques, dont les partiels ne sont pas en rapport simple avec les fréquences d'une fondamentale.

Occasionnellement, des doutes s'élevaient cependant sur cette simplification. Tous les "bruits" n'étaient pas également diaboliques. Les cloches par exemple n'avaient ni fondamentale unique ni partiels harmoniques, et n'en servaient pas moins la musique dans de nombreux carillons. Les premiers voyageurs hollandais à Bali s'étonnaient de trouver plutôt plaisante cette musique "fort étrange" et dépourvue de tous les traits qui pour des oreilles européennes apparaissaient pourtant constitutifs de la musique. Et la percussion, même réduite aux timbales et à quelques tambours, n'était pas inconnue en Europe. On s'est donc peu à peu persuadé que l'opposition entre une nature remplie de "bruits" et une culture musicale fondée sur des intervalles artificiels ne suffisait pas à justifier leur opposition

fondamentale.

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

C'est bien après, au XX<sup>ème</sup> siècle surtout, que des raisons sont apparues de mettre en doute le corps de doctrine de la résonance naturelle comme fondement de la musique. On a découvert que des prémisses analogues avaient permis aux Chinois de construire un système musical tout différent du nôtre ; et surtout que beaucoup d'autres systèmes s'étaient construits sans théorie préalable, et ne répondaient pas aux critères réputés naturels. On connaît par exemple dans beaucoup de musiques une tierce neutre, ni mineure ni majeure, et de même, ici ou là, toutes les transitions se rencontrent entre ce que nous croyons définir comme des secondes, des tierces, des quarts etc. Les mêmes imprécisions disqualifient notre métrique fondée sur la division binaire ou ternaire, toutes les fois qu'elle prétend être plus qu'une représentation simplifiée de la réalité musicale vivante.

On a alors dû admettre que les acrobaties intellectuelles exercées pour faire coïncider la théorie et la pratique étaient quelque peu excessives. Avant même toute leçon de relativité, la théorie accusait sa faiblesse à l'intérieur du système. La tierce mineure, aussi fréquente dans la musique tonale que la tierce majeure, est absente de la résonance naturelle, (à moins de l'entendre dans le 19<sup>ème</sup> harmonique, ce qui n'est jamais arrivé à aucun musicien). Quant à la sous-dominante, un des trois piliers du temple tonal, même l'harmonique 21 ne lui correspond qu'à 29 cents près, soit plus d'un comma. L'échelle tempérée utilisée dans la musique européenne depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle était donc trop éloignée de la "nature". Mais l'échelle "naturelle" qui aurait correspondu à la théorie correcte n'était nulle part en usage. Aucun tempérament inégal, aucune nuance modale conservée ou restaurée ne

l'illustre dans aucune pratique. Il fallait se résoudre à admettre que les échelles étaient des modélisations déterminées après coup, comme simplification des intervalles empiriquement utilisés dans telle et telle culture, et qu'elles n'avaient jamais été construites a priori selon des formules raisonnées, du moins jusqu'aux musiques expérimentales du XX<sup>ème</sup> siècle. Si la connaissance de l'acoustique naturelle aide à remplir des fonctions analytiques, elle n'a jamais été à la source des musiques réellement pratiquées. *Jouer juste* ne dépend d'aucune loi acoustique, sinon celles que l'on essaie de déterminer secondairement, d'après l'observation des pratiques musicales.

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

Dans cette perspective, la nature peut apparaître comme une sorte de réservoir de formes sonores propres à être transformées en musique. Les conditions de cette transformation constituent une problématique largement discutée dans les années 50 et 60, par exemple avec le *Traité des Objets musicaux* de P.Schaeffer. Pour lui, l'effacement des causalités était la première condition de cette transmutation, de façon à mettre à nu de pures formes sonores "musicalisables". Comme un paysage peint exploite des formes visuelles par elles-mêmes relativement neutres, l'usage musical de sons "anecdotiques" obligerait à neutraliser ces sons en les éloignant de leur fonction de signaux. Le passage du signal au signe est alors l'acte artistique par excellence, analogue à celui des surréalistes du XX<sup>ème</sup> siècle acceptant comme "sculptures" des bois flottés rejetés sur une plage. L'inconvénient de cette approche du modèle est que la neutralité en question n'est jamais complètement donnée ni acquise. D'où l'idée de s'accommoder de ce que donne la nature selon l'autre perspective.

Selon celle-ci, en effet, il n'y a au contraire aucun ordre humain spécifique qui supposerait une appropriation de l'extérieur, mais une fusion

cosmique telle que les rythmes de la nature et ceux de l'homme se correspondent profondément. Le symbolisme a vécu de cette aspiration mystique, résumée par le sonnet baudelairien des *Correspondances*. L'harmonie au sens platonicien ou pythagoricien, les mystiques médiévales, sont autant de variantes de cette tendance, qui rejoint aussi par certains côtés les philosophies de l'Extrême-Orient et la place qu'elles accordent à l'homme dans la Nature. Si les musiques de l'Italie et de la France sont traditionnellement plutôt proches de la nature comme réservoir de sensations, la musique allemande est fréquemment empreinte de cette conception, qui triomphe chez Wagner par exemple.

Une troisième perspective, que je revendique plus particulièrement, après avoir approché les deux autres, serait plutôt de type phénoménologique. Le rapport au monde est le terme ultime de toute réalité, et il est constitué de *qualia*, non de *quanta*. Un *quale*, élément ultime du rapport entre l'esprit et les sons, pourrait être une unité élémentaire qui serait à la base des rapports plus vastes et plus complexes. Cette hypothèse correspond assez à la recherche en cours des cognitivistes, qui essaient d'identifier ces *qualia* de la perception, donc de l'organisation des formes sonores. Certains les recherchent dans l'intervalle entre deux hauteurs successives, et dans les stratégies qui mettent en jeu une satisfaction immédiate ou retardée, ou une frustration totale de ces attentes. Les résultats ne sont pas encore très satisfaisants, peut-être parce que, comme toujours, on privilégie à l'excès le jeu des hauteurs par rapport à celui des durées. Mais la piste paraît légitime.

Cette idée de *qualia* dérive de l'opposition classique entre phonologie et phonétique, la phonétique mesurant des *quanta* acoustiques, tandis que la phonologie ne considère les unités que dans la *qualité* de leurs rapports au sein d'un système. Ces qualités, surtout, peuvent faire l'objet d'un catalogage : en linguistique, l'école de Prague a défini avec précision les types de rapports élémentaires dont l'assemblage constitue un système, par exemple les paires oppositionnelles, avec des corrélations bilatérales, proportionnelles, privatives etc. Les unités pertinentes d'une langue reposent sans doute sur des *quanta* acoustiques, que l'on sait mesurer, mais elles ne se confondent jamais avec eux. Le *quale* présente cette différence essentielle avec le *quantum* qu'il se définit en fonction d'un *sens* potentiel ou réalisé. Toute description phonologique a toujours dû, en dernière analyse, s'appuyer sur la commutation des *qualia*, donc faire appel à l'épreuve de la sémantique. J'ai essayé dans les années 60 et 70 d'extrapoler à la musique cette procédure, en

considérant que les unités d'un système musical ne se définissent pas acoustiquement, mais fonctionnellement.

Comme la dimension sémantique proprement dite est le plus souvent évacuée par la musique, il convient de s'entendre sur ce que représente alors cette référence à un *sens* en musique. Je crois que le *quale* fonctionne à deux degrés : à la base, il représente un rapport élémentaire contracté entre le monde des sons et notre écoute selon nos origines phylogénétiques et ontogénétiques : à ce titre il relève d'une enquête du type de celles que le cognitivisme essaie de développer ; de façon plus élevée, en tant qu'élément relatif à une organisation musicale au sein d'une culture, d'un style etc., il représente les unités pertinentes *relativement* à des catégories organisationnelles et symboliques. Par exemple, le même modèle de l'orage suscite de grandes gammes rapides des cordes symbolisant la vitesse *fulgurante* des éléments dans d'innombrables oeuvres du XVIII<sup>ème</sup> siècle ; mais plutôt des trémolos graves dans le piano romantique, et des percussions violentes au XX<sup>ème</sup> siècle etc. Chacun de ces traits évoluant vers le stéréotype a un sens tout différent lorsqu'il est considéré dans un autre contexte. La dramaturgie classique ne s'identifie pas aux musiques à programme du XIX<sup>ème</sup> siècle, pas plus qu'aux neutralisations formelles du XX<sup>ème</sup> siècle. Les gammes de Rameau ne font plus pour nous spécialement référence à l'orage, tout en demeurant une forme musicale élémentaire, un *phénotype*, selon ma terminologie, ou une *intonation* pour parler comme Assafyev. Les trémolos graves sont fréquemment privés au XX<sup>ème</sup> de toute intention dramatique etc.

On ne saurait donc en musique considérer les acteurs séparément, en définissant d'une part un réservoir extérieur de formes sonores, et d'autre part un esprit doué d'imagination pour les exploiter soit formellement soit intuitivement. C'est en quelque sorte la présence d'une oreille qui constitue le bruit. L'apprentissage du monde des sons est le seul lieu originel où se définit ce monde. Depuis notre naissance, et même avant, nous sommes organisés pour identifier au sein du chaos sonore qui nous entoure des sons coordonnés entre eux par des affinités formelles et causales : il y va de la survie dans un monde naturel 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).

On ne peut sans doute pas s'en tenir à une interprétation relativiste où on concéderait qu'il existe des formes sonores apparemment universelles, et qu'à la rigueur elles pourraient être parfois issues d'expériences acoustiques, mais que l'essentiel est ce qu'en font, par des conventions arbitraires, les différentes cultures. Cette dichotomie entre forme et fonction correspond à des distinctions analytiques largement *fabriquées* par le rationnel. En réalité, la forme et la fonction émergent ensemble d'un fonds originel, qui est en partie le même pour tous les hommes. Ce qui est identique étant un certain nombre d'organisations psychiques préalables, et ce qui diffère étant les expériences sonores à l'occasion desquelles s'exercent ces organisations. On peut esquisser une cartographie hypothétique du phénomène musical où se combinent au moins trois niveaux principaux : celui des circuits neuronaux héréditaires (la phylogénèse) ; celui de leur activation variable (l'ontogénèse), en liaison avec l'interprétation que le milieu développe préférentiellement (l'apprentissage des valeurs culturelles) ; et enfin celui de l'innovation créatrice diversement conforme ou dissidente par rapport à ce milieu, et diversement acceptée par lui (le style). La nature est présente à chacun de ces niveaux, mais le passage de l'un à l'autre correspond à un allègement progressif des contraintes exercées par son déterminisme. N'oublions pas, d'ailleurs, que notre liberté créatrice elle-même a sa source et ses précurseurs dans la nature, et que l'originalité est parfois, comme le plaisir sexuel, une sorte de ruse de la nature pour rendre son programme attrayant. Les évolutionnistes estiment que les meilleurs chanteurs, parmi les oiseaux, c'est-à-dire les individus les plus inventifs, sont aussi ceux qui ont les meilleures chances de ne pas rester célibataires et de transmettre leur talent. Quoi qu'il en soit, le plaisir musical, comme tout autre, n'a pas besoin d'être conscient d'une finalité autre que lui-même pour captiver ses acteurs.

Les considérations générales qui précèdent n'ont pas guidé ma démarche esthétique, elles en ont, au contraire, lentement été extraites. Ce n'est que peu à peu que mon goût spontané pour une musique découverte dans la nature, hors de tout système préalable, a donné naissance à des recherches plus théoriques sur les fondements mêmes de cette attitude "naturaliste". Au début, l'influence combinée de l'enseignement de Messiaen et de la pratique électroacoustique m'avait conduit à exploiter certains modèles sonores privilégiés : la parole humaine et les polyrythmies d'amphibiens, en particulier. J'en donnerai deux exemples. Le premier est extrait de *Safous Mélé*, en 1959, une cantate sur des vers de Sappho, où le texte grec, traité phonétiquement sert parfois de modèle précis à un

accompagnement instrumental. Cette démarche avait été suscitée par une remarque de Messiaen définissant *Roméo et Juliette* de Berlioz comme un opéra sans chanteurs, où c'est l'orchestre qui dialogue. Elle a à son tour pu influencer Messiaen en 1969 dans sa tentative isolée de "langage communicable" utilisé dans l'alphabet sonore des *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* pour orgue. J'ai poursuivi cette démarche en transformant en musique les traits sonores de nombreuses langues, en particulier des langues mortes ou moribondes comme le sumérien, l'égyptien, le hittite, l'étrusque, le gaulois, le kawi, l'oubykh, le selk'nam et bien d'autres encore. Voici le plus ancien exemple, utilisant le grec ancien :

ex.1 : extrait de *Safous Mélè* **Plage 1** (33")

L'association d'un modèle rythmique animal, le chant d'une perdrix rouge, avec divers autres sons naturels, était permis par la technologie électroacoustique. Par exemple dans *Rituel d'oubli*, (1969) je combinais l'enregistrement du chant d'oiseau lui-même (ce que Messiaen n'avait jamais fait), avec une partition d'orchestre où ce chant était transcrit, et avec des manipulations parfois complexes où des hybridations étaient réalisées.

Ex.2 : Perdrix rouge, modèle. **Plage 2** (40")

intermodulation perdrix/abeilles **Plage 3** (34")

intermodulation perdrix/grenouilles manipulées **Plage 4** (40")

séquence correspondante de *Rituel d'oubli* **Plage 5** (57")

Ce que je cherchais avec ces pratiques était dans la descendance de l'esthétique de Debussy : un déconditionnement culturel par un contact sans préjugé avec le son. Mais aussi dans la descendance de Varèse, par le franchissement de toutes les limites pour accéder à "l'intelligence latente dans les sons", c'est-à-dire à la musique déjà secrètement présente dans la nature. L'exemple direct de Messiaen avait plutôt moins d'influence, à cause des considérations symboliques et synesthésiques qui lui étaient particulières, et que je ne partageais pas.

Mais Messiaen, tout comme ses innombrables prédécesseurs depuis l'Antiquité, et comme moi-même dans toute la première période de ma production, semble avoir cherché avant tout dans ces modèles naturels deux choses : une leçon de liberté et une stimulation de l'imaginaire. Pour lui comme pour beaucoup d'autres compositeurs, l'oiseau incarne une rythmique libérée de la pulsation métrique, et la sûreté absolue dans l'improvisation. À

l'arrière-plan, une providentielle infaillibilité de l'instinct assurée par la divinité, dont les oiseaux figurent depuis des millénaires les messagers privilégiés. Entre l'intérêt technique du savant rythmicien et le respect religieux pour ces *messagers* ailés (l'étymologie et l'iconographie facilitent la fusion de leur image avec celle des *anges*), il y a une étroite convergence d'intérêts. Comme toutes les images mythiques, celle de St. François prêchant aux oiseaux est facilement réversible : ce sont les oiseaux qui prêchent leur musique à Messiaen.

Il y a sans doute, dans cette volonté de transcrire les chants d'oiseaux " pour copie conforme " , comme écrivait Messiaen dans une Encyclopédie musicale en 1958, une attitude ressemblant extérieurement aux manifestations d'une piété de type très ancien, qui tend à faire du musicien un médium, et l'héritier des Tirésias, Mélampous et autres Théoclyménos de l'ornithomancie antique. Mais le paradoxe de Messiaen est d'avoir fréquemment traité de façon beaucoup plus formaliste que mystique ce matériau particulier. On peut même penser que ce n'est pas par hasard que Messiaen a manifesté, au cours de la décennie qui va des *Quatre études de rythme* aux *Sept hai-kai*, simultanément ses recherches de formalisation, (comme dans la 7ème pièce du *Livre d'orgue*), et l'extrême réalisme des transcriptions de chants d'oiseaux. C'est qu'il traite les modèles qu'il utilise comme un répertoire de nouvelles formes sonores propres à se recombinaison, et ainsi limite leur anarchie potentielle en la soumettant au joug des nombres, des récurrences et des contrepoints. Réciproquement, dans une œuvre comme les *Oiseaux exotiques*, les rythmes grecs et indiens des quatre strophes accompagnant le tutti central sont cités presque comme des modèles sonores trouvés, au lieu de fonctionner comme dans leur contexte d'origine.

Comparé à Messiaen qui manipule la nature, Cage a pu apparaître comme un musicien s'effaçant devant elle. Le puritanisme ou le quiétisme cagiens contrastent avec l'attitude expérimentale de Messiaen devant les sons naturels, même si une sensibilité religieuse a pu jouer dans les deux cas. Là encore, je reconnaissais chez moi une certaine parenté dans l'attitude, mais une énorme différence dans les conséquences et la tonalité affective. Je ne parvenais pas à me satisfaire d'une éternelle attente passive devant l'avènement du son, ni d'une illusoire irresponsabilité de l'auditeur, et de l'effacement du compositeur.

Le choix du modèle est déjà une prise de responsabilité importante.



Après avoir longtemps tenu à l'écart les chants d'oiseaux, et en particulier ceux qui étaient réputés les plus mélodieux, j'ai commencé à l'y intéresser lorsque je me suis aperçu que leur syntaxe était au moins aussi riche d'enseignements que leur phonétique et leur morphologie.

Les rapports entre les oiseaux et la musique sont loin de se limiter à une source d'inspiration dont les compositeurs auraient depuis toujours aimé se saisir. Au-delà des formes sonores analogues : rythmes, mélodies, ornements, citations, refrains, strophes, l'étude des chants d'oiseaux met en évidence des convergences avec les musiques humaines dans la syntaxe, les techniques de développement, l'agencement polyphonique, qui nous interrogent tout autrement que comme un simple répertoire de belles formes. Il est même très 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 l'existence d'échelles fixes, ou de transpositions en hauteurs et en durées, se vérifie chez certains oiseaux.

On ne peut pas sérieusement maintenir le credo culturaliste selon lequel toute notation de chants d'oiseaux définit beaucoup plus le style du transcripteur que celui du modèle. En effet, d'une part le chant d'oiseau lui-même sous forme enregistrée peut être incorporé désormais tel quel, et non plus seulement sous une forme adaptée, dans l'œuvre musicale. C'est ce que j'ai commencé à faire en 1969 avec *Rituel d'oubli* ; et d'autre part le geste d'appropriation et d'imitation est lui-même très répandu dans la nature.

Celle-ci participe donc à l'œuvre à la fois comme résultat et comme cause, comme répertoire de formes, de la "nature naturée", selon les termes de Spinoza, et, en tant que *natura naturans*, comme répertoire de *génotypes* producteurs, selon l'acception un peu détournée que l'on peut donner à ce terme des biologistes. Messiaen pour sa part n'a jamais poussé sa réflexion dans cette direction, imposant au contraire aux chants d'oiseaux, comme à ses modèles rythmiques indiens, une organisation qui leur était étrangère. Dans une esthétique toute différente de son inspiration théologique, l'empathie et la *mimesis* représentent aussi des voies royales de la création artistique, prolongeant à leur manière les antiques pratiques des chamanes, - grands voyageurs volant entre la terre et le ciel -, et des *ornithomanciens*, de Tiresias à Siegfried. Si la musique est un médiateur entre nature et culture, ce n'est certes pas comme un passeur, et encore moins comme un garde-frontière. Les édifices de l'imaginaire musical me semblent bâtis sur des fondations simples

et robustes fournies par des réseaux neuronaux pré-câblés dont une part est sans doute commune à tous les vertébrés. Là comme dans beaucoup de domaines, l'homme en tire des combinaisons si variées qu'il peut avoir l'impression de les avoir imaginées de part en part, en oubliant les archétypes élémentaires, et rudimentaires, sur lesquels elles se fondent la plupart du temps. Il est sans doute le seul à faire passer l'oiseau modèle au rang d'*oiseau prophète*, mais le répertoire des formes sonores dont il dispose n'est pas aussi illimité qu'il avait pu le croire à l'époque récente des excès du modernisme. R.Caillois avait bien observé dans le monde visible ce caractère *fini* des formes disponibles, entraînant des vues " diagonales " sur les taxinomies usuelles. La même observation vaut pour le monde des formes sonores. Celui-ci se construit avec l'ontogénèse en fonction de structures préétablies du système nerveux, dont l'apprentissage active ou non certains circuits, un peu comme il le fait pour le langage.

L'oiseau subit en partie la même loi. Les meilleurs chanteurs dépendent étroitement du milieu sonore où ils ont passé leurs premières semaines d'existence. On trouve chez les pouillots fitis ou chez les alouettes des accents régionaux. Tout cela laisse penser que si la nature continue à parler dans nos musiques, les phénomènes culturels, réciproquement, s'esquissent dans le monde animé bien avant l'espèce humaine.

Il n'est donc pas juste de considérer le chant des oiseaux comme une voix naturelle dont la musique aurait su se séparer en élaborant des codes arbitraires (échelles de hauteurs, lois de développement etc.). S'il est vrai qu'il y a dans la création artistique l'application de deux démarches complémentaires : l'*invention* qui est endogène, et la *découverte* qui résulte d'un dialogue avec le monde extérieur, alors du seul fait que notre psychisme est bâti d'une certaine manière, que nous n'avons pas choisie, il faut considérer que nos inventions ont intérêt à prendre appui sur nos découvertes, plutôt que d'aspirer à régner seules. Les oiseaux mettent en jeu des phénomènes de mémorisation, de préférences, d'analogies catégorielles, qui nous interdisent de voir dans leur chant de simples mécaniques réflexes. L'étude des chants d'oiseaux est loin d'avoir représenté pour moi l'exploitation de *ready-made* musicaux, et encore moins d'un matériau pittoresque. Ils nous conduisent vers le niveau fondamental de la musique en tant qu'activité symbolique élaborée à partir de schèmes perceptifs universels, pour lesquels j'accepte le terme d'*archétypes*, bien que le mot ait des connotations parfois ambiguës..

Pour donner un aperçu de ce que je désigne ainsi, je vais faire entendre quelques exemples. Ils illustrent bien le passage de la nature naturée dont les exemples précédents donnaient une image, à la nature naturante, de l'usage des modèles sonores trouvés à celui des modèles universels comme point de passage privilégié de l'imaginaire sonore. Je viens d'écrire tout un livre pour détailler cette recherche, et je ne pourrai ici qu'essayer de piquer votre curiosité, sans avoir le temps de la satisfaire.

Voici un montage que j'ai réalisé, pour rendre sensible la présence de certains traits archétypiques naturels dans des cultures totalement étrangères les unes aux autres :

Ex. 3 : **Plage 6** (3'04'')

1) Vietnam, minorité Nùng An, enreg. Patrick Kersalé 1993, CD Anthologie vocale n°3, page 16. 24"1/2

2) Niger, Peuls Bororo, chant de *gerewol*, enreg. J-CI.Lubtchansky (1974), CD Anthologie vocale n°3, page 9. 36",2

3) Taïwan, aborigènes Païwan, enreg. Lu Pin-Chuan (début des années 60), Firstophone FM 6031 = CD Inédit W 260011, page 16 27",4

4) Albanie, Tepelenë, chant dédié à Enver Hodja, enreg. B.Lortat-Jacob, CD Chant du Monde LDX 274897, page 7. 33",5

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

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

L'orientation historique recherchant partout des origines, des traces, des circulations, est certainement indispensable en musicologie comme ailleurs, mais dans les cas où, comme pour la série d'exemples que je viens de proposer, sa puissance d'éclairage est extrêmement réduite, on peut être tenté de lui préférer une autre hypothèse de travail. Lorsque de très fortes analogies apparaissent en des lieux et des époques que très peu d'indices permettent de relier, on peut supposer que des traits naturels d'organisation mentale sont à la source de cette ubiquité, pour ne pas dire de cette universalité. Le travail du compositeur peut ignorer ces traits, mais il court des risques à le faire, et la crise de la modernité s'explique en grande partie par la méconnaissance de ces risques.

Lorsque mon activité de compositeur s'est développée en utilisant

certains archétypes comme différents modes de répétition, je n'ai pas pour autant basculé vers des algorithmes abstraits ou vers un nouvel esprit de système. J'ai essayé de rester en contact avec le monde sensoriel qui me paraissait émouvant, mais en approfondissant la connaissance de ce qui me le rendait émouvant, et qui était souvent lié à des organisations archétypiques. Ce qui fait que dans toutes les cultures les mythes retrouvent certaines images identiques; ce qui fait que dans toutes les musiques, l'ostinato est souvent présent; ce qui permet de comprendre pourquoi en chinois comme en français ou en italien la poésie a souvent recours à la rime, et à des structures strophiques, c'est une même présence de données communes à tout psychisme, une nature humaine.

Ainsi, les musiques qui restent sensibles à ces sollicitations naturelles, et ne les étouffent pas sous des systèmes totalement arbitraires et factices, ont sans doute de meilleures chances d'atteindre les auditeurs. Ceux-ci y reconnaissent une structuration du monde sonore qui n'est pas forcément conforme à leurs habitudes musicales, mais qui garde l'empreinte de leur apprentissage de l'écoute. Le concert de ce soir comporte ma pièce Nocturne qui est entièrement faite de canons de contours. Le canon est un de ces archétypes universels, et non, comme on le croirait, un artifice du contrepoint classique. Il existe dans les duos sonores des animaux, et dans toutes les polyphonies humaines, sous une forme volontaire et contrôlée ou sous une forme spontanée et anarchique. C'est en ce sens que l'œuvre peut d'une certaine manière illustrer le thème de cette journée.

Une autre illustration, avec laquelle je voudrais conclure, est beaucoup plus immédiatement évidente : l'œuvre *Sopiana*, pour flûte, piano et sons enregistrés, date de 1980, et elle intègre très étroitement des virtuoses animaux et humains, tous faisant l'objet d'une mise en partition extrêmement précise.

Ex. 4 **Plage 7** *Sopiana* (11'35") Pierre-Yves Artaud (fl.) & Jacqueline Méfano (piano) = CD INA-GRM Musidisc 292602