

La musique est un jeu naturel

Pendant des siècles 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. Les progrès de l'acoustique à partir du XVII^{ème} 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 estrange" 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 (modèle), 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^{ème} siècle surtout, que des raisons sont apparues de mettre en doute le corps de doctrine de la résonance naturelle comme fondement de la vraie 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 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.

L'échelle tempérée utilisée dans la musique européenne depuis le XVIII^{ème} siècle était assez éloignée de l'échelle "naturelle", conforme aux harmoniques, mais celle-ci, qui aurait correspondu à la théorie correcte, n'était nulle part en usage. Aucun tempérament inégal, aucune nuance modale conservée ou restaurée ne l'illustrait 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 XXème siècle. Même l'art des luthiers, qui pour beaucoup d'instruments implique des choix de facture produisant des échelles déterminées, ne reposait que sur des recettes empiriques. Un paysan algérien, à qui je demandais comment il savait où percer les trous du hautbois qu'il fabriquait, me répondit que rien n'était plus simple : on posait le bout des doigts sur de l'encre, puis sur le tuyau, et on perçait là où on voyait un point noir, quitte à corriger le diamètre du trou ou à percer un trou supplémentaire pour obtenir les hauteurs exactes souhaitées. On comprend qu'aucune mesure des restes d'instruments à vent antiques ne puisse nous renseigner avec précision sur les échelles utilisées. 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 rechercher une approche plus globale. 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 depuis que l'on dispose des techniques d'enregistrement, les géniales utopies des futuristes italiens, en particulier de Russolo, sont devenues praticables.

Lorsque j'ai commencé ma carrière de compositeur, en 1958, j'ai été associé à la fondation par Pierre Schaeffer du Groupe de Recherches Musicales, tandis que j'achevais mes études au Conservatoire auprès d'Olivier Messiaen. Ces deux circonstances m'ont beaucoup aidé à m'intéresser aux "ready-made" sonores comme à des musiques naturelles. Pendant toute une première période de ma production, j'ai exploré tous les rapports possibles entre des modèles naturels et la composition musicale, jusqu'à ma thèse de doctorat en 1980, où j'ai théorisé cette pratique si éloignée de la modernité des années 50 et 60. En effet l'avant-garde officielle considérait la création musicale comme une invention essentiellement autonome, et les pratiques "naturalistes" (comme celle de Messiaen avec les chants d'oiseaux) comme des illusions où l'essentiel restait de l'ordre de la sémiotique individuelle.

Mais si ce qui était dénoncé comme une illusion plus ou moins féconde n'était en fait pas du tout une illusion, mais le témoignage d'une affinité réelle, les conséquences sont considérables. Si la musique existe dans la nature, et n'est pas seulement un langage artificiel, sa légitimité comme pratique universelle dépasse de beaucoup l'humanisme traditionnel. Ce qui m'a conduit en tant que compositeur à passer de l'exploitation des modèles sonores naturels à la recherche des universaux de la musique, c'est précisément la prise de conscience de ce qui motive et légitime en même temps l'usage des modèles. C'est l'activité imitatrice elle-même qui apparaît non pas comme un caprice subjectif, ou une béquille de l'invention, mais l'expression plus ou moins consciente d'une loi naturelle guidant à la fois notre perception du sonore et nos actions sur lui. La nature est à la fois le monde des modèles sonores en attente d'un musicien, et les déterminations mentales qui conduisent le musicien

à s'en emparer.

Tout se passe comme si un mouvement, - en aller et retour -, conduisait de la nature comme répertoire extérieur de formes sonores à la nature comme légalité interne, dont le compositeur peut ou non prendre conscience. Ce mouvement a peut-être été particulièrement marqué à certaines époques de l'histoire européenne : autour de 1600, avec le mouvement madrigaliste ; à l'époque du romantisme ; chez Debussy etc. Il conduit le musicien à s'ouvrir à toutes les déterminations autres que la théorie ou la tradition, et soutient souvent un mouvement de protestation contre les académismes auxquels celles-ci servent de caution.

Parmi les modèles auxquels le compositeur "naturaliste" est sensible, ceux que lui offrent les éléments ne peuvent avoir le même sens que celui des êtres vivants (langues, signaux animaux etc.). Le statut de l'homme dans l'univers s'y précise symboliquement. Les affinités des éléments avec la musique peuvent peut-être se lire selon deux grandes perspectives. La première est formelle, c'est-à-dire qu'une démarche analytique dégage des objets, qu'une synthèse se charge ensuite de manipuler. La seconde est plus subjective, et peut s'aventurer sur les domaines mystiques ou gnostiques : l'activité créatrice se voit alors confier un rôle de connaissance intuitive tel que l'appropriation d'un modèle implique une adhésion aux rythmes profonds de l'univers. Mais il ne s'agit pas d'une alternative, car la distinction entre le symbolique et le formel est parfois difficile ; on peut même penser que les considérations formelles sont parfois des prétextes ou des leurre occultant un besoin religieux naturel (c'est-à-dire spontané).

Dans la première perspective, la nature apparaît 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. 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 opérée 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, exprimée par Hoffmann au début du XIX^{ème} siècle, et résumée par le sonnet baudelairien des Correspondances. L'harmonie au sens platonicien ou pythagoricien, les mystiques médiévales etc., sont autant de variantes de cette tendance. Et la mission que se donne la musique de retrouver une harmonie au sens antique entre la nature et l'homme est encore susceptible d'être prise au sérieux en ce nouveau siècle, dont Malraux prévoyait qu'il renourrait nécessairement avec la spiritualité.

On voit que la marge laissée au compositeur est à certains égards plus étroite que

celle que revendique le modernisme formaliste : au lieu d'être un Créateur tout-puissant, ce qui lui est proposé est une sorte d'effacement devant la beauté éternelle de la nature, la musique n'étant qu'un sacrifice sonore selon son statut le plus archaïque, avec pour corollaire probable l'anonymat du musicien ; ou alors une coopération avec la nature, limitée à une action réorganisatrice. Comme le Démiurge selon Platon ne crée pas le Monde, mais le remet en forme, le compositeur, conformément à l'étymologie de sa fonction, remanie l'ordre des éléments naturels. Là commence le problème : s'agit-il de coopération ou d'instauration d'un autre ordre ? Si les éléments empruntés et réassemblés expriment de façon concentrée la même chose que leur ordinaire apparence, le musicien coopère, aide la nature à mieux se manifester, il fait "plus vrai que nature", comme on dit. Mais on sait aussi qu'un collage peut créer un message tout autre que ses composants. Les Surréalistes l'ont fréquemment démontré, et les disc jockeys revendiquent parfois leur art de jongler avec des éléments empruntés comme une création artistique. On rejoint alors le formalisme dont la démarche voulait se démarquer.

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 satisfaction immédiate ou retardée, ou 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. Les archétypes universels sur lesquels j'enquête sont des qualia particulièrement importants.

Cette idée 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. On peut peut-être extrapoler à la musique cette procédure, et considérer 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 XVIIIème siècle ; mais plutôt des trémolos graves dans le piano romantique, et des percussions violentes au XXème 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 XIXème siècle, pas plus qu'aux neutralisations formelles du XXème siècle. Les gammes de Rameau ne font plus pour nous spécialement référence à l'orage, tout en demeurant une forme musicale élémentaire, ou une intonation pour parler comme Assafyev. Les trémolos graves sont fréquemment privés au XXème de toute intention dramatique etc.

La question de savoir si au sein de ces qualia relatifs il se rencontre des types universels est évidemment au centre de la présente enquête. La principale question étant alors de savoir à quel niveau de conscience ils persistent à se situer. À propos de divers exemples, j'ai essayé d'évaluer ce degré d'universalité. On n'a sans doute jamais affaire à une alternative du tout ou rien, mais à des degrés divers de conscience de ces qualia ou de ces types. Il reste que très vraisemblablement ils mettent en forme et développent des types élémentaires présents dans toute relation aux sons, qu'elle puisse ou non se définir comme musicale.

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.

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 phylogenèse) ; 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.

Il est toujours difficile d'évaluer l'influence de l'imaginaire collectif ou individuel pour savoir dans quelle mesure ils échappent à la relativité culturelle. Aristide Quintilien, au II^{ème} siècle, dans son traité *La musique* (79, 15 à 25), distingue quatre catégories selon lesquelles se classent les notes de musique : mâles, femelles, mixte à dominante mâle, mixte à dominante femelle. La relativité évidente de tels universaux nous incite évidemment à la prudence en ce qui concerne les nôtres...

Je ne saurais prouver le bien-fondé de ces réflexions qu'en en proposant quelques illustrations personnelles. Pour terminer, je donnerai trois exemples de ma longue pratique des modèles naturels, empruntés tous trois à la même période de production :

- un extrait de *Sopiana* composé en 1980, où le piano et la flûte sont hybridés en temps réel avec des oiseaux, à la suite d'un minutieux travail de transcription.
- un extrait d'*Amorgos* (1979), où les instruments soulignent les rythmes de la mer enregistrée dans une grotte.
- enfin, un "ready-made" extrait des *Quatre Phonographies de l'eau*, sous le titre de *Ianassa*, (1980) où j'ai voulu donner à entendre dans l'enregistrement des gouttes de pluie les rythmes d'une sorte de danse.