

LANGAGE ET MUSIQUE

« Le vent souffle, l'océan murmure, l'oiseau chante, l'homme fait de la musique. C'est de la nature que la musique est née. » Ces mots d'un théoricien chinois d'il y a quatre mille ans contiennent une vérité que l'exemple et l'enseignement de Messiaen m'ont rendue encore plus évidente. Aussi beaucoup de mes oeuvres sont-elles « figuratives », en ce sens qu'elles ont comme départ non pas un schéma abstrait, mais un modèle sonore réel sur lequel je me livre à un travail actif d'abstraction, suffisant pour que l'on n'ait pas affaire à une musique descriptive. Parmi ces modèles j'ai souvent choisi, depuis un premier essai en 1959, des textes parlés de différentes langues, pris pour leur richesse sonore uniquement, et non pour leur signification. Ainsi pour moi le langage n'est qu'un cas particulier des différents bruits qui existent dans la nature. Cependant, tant sous sa forme parlée que dans son principe, il pose dans ses rapports avec la musique un certain nombre de problèmes plus ou moins nouveaux, qui font l'objet de cet article.

Je dois d'abord dire que je m'oppose à une croyance extrêmement répandue : que la musique est elle-même un langage. Les aspects pris par cette croyance diffèrent, mais le fond est le même. En disant langage on désigne bien entendu un moyen de communication constitué par un jeu de signes, qui représentent un jeu d'idées. C'est ainsi que l'on considère la musique dans beaucoup de conservatoires, où s'entretient l'illusion romantique du « message musical » à prétentions philosophiques ou sentimentales. La musique sérielle, qui à son tour depuis quelques années ne se survit que comme académisme voué aux routines officielles, considère également que la musique est un langage, au nom de certaines analogies structurelles. Et c'est ainsi également que la moderne Théorie de l'Information a cru pouvoir prendre comme objets d'étude le « message musical » au même titre que les messages olfactifs, génétiques, etc.

En fait, d'aussi loin que je me souviens m'être plongé dans le monde de la musique, dès ma première enfance, je l'ai toujours éprouvé comme l'incarnation auditive d'une réalité ultime, et non pas celle d'une simple personnalité humaine. Une musique qui ne me parle que de son auteur ou de moi-même m'ennuie.

La critique qu'on peut faire au dogme humaniste du « langage » musical se situe sur deux plans : 1° la part de vérité contenue dans cette métaphore traditionnelle est en général insuffisamment approfondie, faute de formation linguistique; 2° surtout cette part même, loin d'être essentielle à la musique, lui est probablement contingente, et, en fait comme en droit, la musique est très rarement réduite à véhiculer une signification; il suffit qu'elle ait un sens mais comme les eaux d'un fleuve plutôt que comme un syllogisme.

La première critique concerne d'une part l'enseignement classique. Celui-ci, bon outillage analytique pour les oeuvres du XVIIIème siècle, offre d'ailleurs de curieuses lacunes : la musique de Mozart par exemple se prête relativement bien aux comparaisons linguistiques, parce que sa respiration et son accentuation habituelles sont celles de la parole et du chant. Mais à quel

langage éternellement bégayant appartiendrait en toute rigueur cette constante périodicité tonale, rythmique, mélodique ? Parler de « phrase musicale » est une métaphore fondée sur une réalité ; « changer de ton » est à peine un jeu de mots ; mais où sont dans le domaine du langage proprement dit, les analogies avec ces formes si caractéristiques de la musique classique que sont les cellules rythmiques, les formules arpégées, les marches d'harmonie, les reprises, etc... ? Le langage évite ces répétitions, et, même sous sa forme poétique, il n'en use qu'assez exceptionnellement. Mais on dit, à tort ou à raison, que la poésie est à mi-chemin entre la prose et la musique. C'est donc de toute manière la spécificité musicale qu'il faut rechercher, autrement si possible que par des métaphores.

On peut dénoncer chez les modernes humanistes de la seconde école sérielle d'autres insuffisances dans leur croyance en un langage musical. D'abord la confusion latente entre pensée et langage, l'une et l'autre étant souvent sommairement évoquées à travers le mot de structures, qui suppose une dictature de la conscience rationnelle, avec pour tâche de « contrôler des fonctions ».

Ensuite et surtout la métaphore traditionnelle du « langage musical » trahit une conception linéaire de la durée musicale, que plusieurs oeuvres actuelles sont venues abolir, parfois même à l'intérieur de l'école en question. Tout langage parlé est réductible à des phonèmes, dont le nombre est limité (13 en tahitien, 112 en birman, cas extrêmes), et seuls l'agencement de ces phonèmes, le rythme de leur débit, et leurs hauteurs relatives ou absolues créent l'infinie diversité d'une langue. En musique, il est bien vrai que les lois de la mélodie, du rythme et des enchaînements harmoniques correspondaient assez bien à un schéma de ce genre; c'était également assez vrai des lois contrapuntiques, dont les techniques sérielles ne sont qu'un développement ; mais ce développement s'est fait sur plusieurs trajectoires ou plusieurs plans à la fois, et par cette simultanéité l'analogie a tendu à disparaître au fur et à mesure que la musique se compliquait, enchevêtrait ses lignes, bondissait dans l'espace et finalement devenait, comme dans les oeuvres les plus actuelles, jeu de volumes et de masses.

La musique n'est plus forcément linéaire, ni dans la durée, où les oeuvres dites « mobiles » ouvrent simultanément plusieurs trajets possibles, ni dans l'organisation instantanée, où l'espace joue, comme j'ai tenté de le montrer dans *Volumes*, en 1960, un rôle important. Ce rôle existe non seulement sous son aspect décoratif, superficiel, dit « stéréophonie », mais aussi comme espace virtuel, inhérent aux qualités de chaque son.

Ces notions me paraissent d'autant plus utiles qu'elles ne constituent pas des dimensions sonores au sens rigoureux que des compositeurs épris de géométrie ont donné au mot. Les rapprochements commodes entre fréquence d'une fondamentale et hauteur d'un son, entre longueur et durée, entre niveau du signal modulé et intensité perçue entretiennent une erreur fondamentale ou, pour mieux dire, une foi irrationnelle selon laquelle il sera un jour possible, compte tenu de tables de corrections acoustiques, de progrès des synthétiseurs, etc., d'établir une correspondance dans les deux sens entre les mesures physiques du son et la perception auditive, et finalement l'audition musicale qui est bien autre chose. Beaucoup de bons esprits jugent l'entreprise difficile mais non absurde. Et pourtant elle ignore

l'essentiel, qui est que si un enregistrement musical peut être objectivement décomposé selon ses trois dimensions mesurables (fréquence, longueur, niveau), ce qui est mesuré est sonore, mais non musical, La musique n'est pas faite de « quanta » sonores, mais de « qualia », et son élément ultime est un rapport abstrait entre deux phénomènes, mais non le rapport de chacun de ces phénomènes à un quelconque code numérique de référence.

Les expériences les plus classiques et les plus simples de la Gestalttheorie ont depuis longtemps montré que la forme mélodique ou rythmique était au-delà des quantités mesurables de ses éléments; que lorsqu'on transpose simplement une mélodie à la quinte, il n'est pas un seul de ses éléments qui ne soit différent et ne s'exprime quantitativement de façon nouvelle, sans que pourtant la mélodie perde son identité. Cette observation rudimentaire suffirait à montrer que dans la musique les rapports abstraits sont plus essentiels que les phénomènes concrets qui leur donnent naissance, dans la mesure où la musique comporte la perception de formes spécifiques.

L'intérêt de tout ce que l'on désigne par l'appellation de « timbre » et l'importance prise par cet aspect sonore traduisent justement le rôle croissant dans la musique la plus actuelle de tout ce qui échappe aux mesures, parce que la nature n'en est pas physique mais psychique. Volume, densité, granulation, etc. sont autant de notions qualitatives depuis longtemps mises en lumière par les travaux de P. Schaeffer et de ses collaborateurs.

Mais la faiblesse théorique de ces termes est leur relative subjectivité, qui fait qu'on a un peu plus de peine à s'entendre sur la rugosité ou la minceur d'un timbre que sur la hauteur d'une note. Toutefois les opinions diffèrent plus par faute d'entraînement que d'une échelle de référence. Les autres notions musicales sont elles-mêmes qualitatives : les registres sont aujourd'hui plus importants que les hauteurs, les intensités ont toujours été relatives aux instruments, et la loi de répartition de l'énergie a toujours passé avant la mesure objective du temps, ce qui fait qu'une tenue d'orgue d'une seconde paraît plus longue qu'une note de harpe dont la résonance est pourtant dix fois plus longue,

Pour être prises en considération ces notions devraient être étudiées scientifiquement, Mais y a-t-il une science du qualitatif? A cette vieille question théorique je propose une réponse pratique : j'en connais au moins une, la phonologie. Pour cerner exactement la part du langage dans la musique, il ne faut pas partir d'une analyse du type phonétique, décomposant le langage en phonèmes fixes, ici baptisés « objets sonores ». Cette démarche a cependant été tentée et je n'ai pour ma part compris son caractère primaire et faux qu'après l'avoir expérimentée dans des oeuvres comme Safous Mélé, qui, en 1959, transcrivait un texte grec à l'orchestre avec un système d'équivalences purement phonétiques, chaque consonne étant toujours traduite par la même percussion, chaque voyelle par le même agrégat. Or on sait que physiquement telle consonne peut se trouver semblable à une voyelle (L et A par exemple donnent des sonagrammes analogues), tel autre phonème être dénaturé sans que ni l'orateur ni l'auditeur ne s'en aperçoivent En somme, la phonétique intéresse surtout les acousticiens; ce qui intéresse les linguistes, c'est moins la collection des « objets sonores » qui constituent une langue, que la série des rapports qui lient ces objets, et les lois fondamentales de ces rapports. Cette science jeune, qui a pris il y a moins de trente ans le nom de

phonologie, nous offre l'encourageant exemple d'une science précise, objective, de portée universelle pour ses principes essentiels, et - c'est là son originalité - purement qualitative. Les aspects acoustiques ou les considérations statistiques, de même que les précisions physiologiques, ne l'intéressent pas directement. Par sa méthode propre, elle dégage pour chaque langue un système précis et spécifique d'oppositions dont le principe se retrouve dans toutes, et qui semble confirmer la théorie selon laquelle toutes les opérations logiques peuvent se ramener à un principe binaire, si du moins on accepte les positions de l'école de Jakobson.

Sans entrer dans le détail, disons qu'il est en effet plus révélateur d'observer, à propos de l'opposition entre consonnes sourdes et sonores, par exemple, si cette opposition sert dans telle langue à différencier des termes, et dans telle autre simplement à leur conférer une certaine emphase, que de mesurer minutieusement les différences acoustiques entre sourdes et sonores. De même en musique, un roulement de grosse caisse peut n'avoir pas la même pertinence, comme disent les linguistes, chez Verdi et chez Varèse. A propos des musiques électro-acoustiques, en particulier, on a commis une erreur théorique du type « phonétique »; je veux dire qu'après avoir constitué une collection, un « herbier » sonore, on a cherché à définir une classification possible de ces êtres sonores concrets. Mais la définition même de l'objet d'étude, appelé « objet sonore » puis « objet musical », s'est toujours refusée, parce que cette définition était recherchée en dehors du domaine pertinent, et parce que l'identification de ces êtres sonores était tentée à priori, indépendamment de leur rôle et de leur contexte. L'objet sonore n'existe pas, en tant qu'être organisé, pas plus qu'il n'y a de voyelle ou de syllabe dans l'absolu. Il ne se définit que dans un contexte, c'est-à-dire comme élément d'un rapport, et finalement d'un projet musical. L'objet musical véritable, dans sa réalité élémentaire, c'est le faisceau des corrélations existant entre deux phénomènes sonores d'une composition musicale. Cette référence inévitable à l'oeuvre entière, et même à un style, un auteur, nous rappelle qu'en dehors des mathématiques, voie royale de la connaissance mais non la seule, il n'est pas prudent de procéder du plus simple au plus complexe, et la pauvreté de beaucoup de constructions électroniques basées seulement sur des épures confirme cette vue.

L'exemple de la phonologie et de la linguistique structurale me paraît donc très précieux pour animer de nouvelles études de musicologie, qui éviteraient aussi bien le verbiage sentimental que ces analyses où les précisions chiffrées masquent la vraie nature de ce que l'on croit mesurer. Mais seul un vaste travail sur des oeuvres de différentes époques pourrait montrer si une analyse objective et qualitative, fondée sur une suite d'opérations abstraites à partir d'une série d'oppositions, est justifiée et ouvre une nouvelle compréhension de la musique. Quant au passage de l'analyse à la synthèse, c'est-à-dire de la musicologie à la composition musicale, il demeure très incertain. Aucune théorie n'a jamais engendré à elle seule des chefs-d'oeuvre, mais inversement aucun chef-d'oeuvre n'est jamais apparu sans être soutenu par une spéculation nouvelle sur le sens même de la musique. Il reste qu'en réalisant des expériences musicales sur une base du type « phonologique », c'est-à-dire partant de rapports élémentaires et non d'objets, on est sans doute dans les meilleures conditions pour atteindre, si on en a la capacité, ce

qui est au-delà de ces rapports, ou plutôt ce qui est au-delà d'un certain degré de complexité dans ces rapports. Car la musique n'est pas le contraire d'un langage, elle est plus que cela, elle est hyperlinguistique, langage des dieux, eût-on dit autrefois.

Pour préciser un peu ces idées, je voudrais citer un ou deux exemples. Le premier est tiré de la IX^{ème} Symphonie de Beethoven. On sait que cet auteur a consacré le triomphe du système tonal, que Bach éludait par le chromatisme et Rameau par des modulations ou des incertitudes ; or, même Beethoven a voulu dépasser son propre langage en plusieurs occasions, soit par un pur jeu de volumes sonores en deçà de la tonalité comme dans l'introduction de cette symphonie, soit au contraire par une affirmation forcenée, démesurée, de l'accord parfait qui, neutralisant en quelque sorte l'attention de l'auditeur, l'invite à chercher la musique ailleurs que dans le jeu de l'harmonie et du contrepoint : c'est le cas par exemple de la Missa Solemnis, tellement en ré majeur que la tonalité perd son identité avec sa fonction et laisse percevoir un jeu de masses et d'accents déjà moderne.

Autre exemple d'un dépassement de son langage personnel par un auteur: le 5^{ème} mouvement de Chronochromie de Messiaen. Les chants d'oiseaux qui lui servaient de modèle pour la création d'une nouvelle écriture mélodique, rythmique et harmonique sont ici tellement superposés qu'ils donnent naissance à un effet statistique qui relève d'une analyse « stochastique » comme la musique de Xenakis, avec laquelle ce passage offre d'ailleurs mainte analogie. Dans ces deux exemples la musique n'a pas de sens humainement parlant. Sa beauté est proche de celle des phénomènes naturels bruts, et se situe dans un autre sentiment de la durée que le langage musical du reste de l'oeuvre, avec lequel elle forme un contraste voulu.

C'est par une ambition de ce genre, excessive peut-être, mais non par goût du paradoxe, que j'ai, à plusieurs reprises depuis huit ou neuf ans, transposé ou transcrit, par des combinaisons d'instruments d'orchestre, différents textes grecs ou français choisis comme modèles pour leurs qualités sonores. Cette tentative ne part pas d'une croyance mystique aux vertus supérieures de la musique; elle se situe plutôt dans un moment de l'évolution musicale, où d'autres que moi se sentent aussi las des combinaisons purement intellectuelles qu'ils étaient exaspérés par les routines classiques. L'invasion de la musique par le hasard, dans l'humour poétique de John Cage, et plus sérieusement dans la logique probabiliste de Xenakis, est, je crois, le signe d'un nouvel esprit accordé à une nouvelle place de l'homme dans l'univers. Que ce désaveu de l'humanisme et de la logique traditionnels passe par les influences orientales dont se réclame Cage, ou par le retour aux sources présocratiques de l'humanisme même, comme chez Xenakis, le résultat est là : la musique des années 1945-1955, qui était dominée par l'agitation néo-sérielle, apparaît de jour en jour comme une ultime floraison et non comme un début.

Certaines musiques commencent à parler une langue qui n'est plus seulement humaine, Avec Varèse, avec certains « excès » des récentes oeuvres de Messiaen, et avec les créations les moins systématiques de Xenakis, telles Diamorphoses et Bohor, apparaît au contraire une voie nouvelle qui est d'autant plus séduisante qu'elle n'est ni rectiligne ni entièrement tracée. C'est par là que j'aimerais me diriger vers ce que

j'entends comme le vrai domaine de la musique : affirmation profonde et intense de tout le réel, maquette sonore du monde, où l'homme tient une place qui, pour être peut-être la première, n'en est pas moins minuscule. Le compositeur dès lors n'a plus comme rôle de perfectionner ou d'inventer un « langage », mais de découvrir la musique latente dans les sons, pour la donner à entendre.

Ce contexte métaphysique est lié à la critique de l'idée de langage musical que je viens d'esquisser. Il implique, il est vrai, qu'on ne peut écrire rien d'exactly pertinent sur ce que j'évoque comme une musique plus « vraie », et que réciproquement on peut reconnaître cette dernière au fait que tout ce qu'on en dit paraît aussitôt très insuffisant ; c'est la conséquence et la confirmation de cette place qu'elle occupe, au-delà de n'importe quels mots, et juste un peu en deçà du silence.

FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE Varsovie, 30 août 1966.
Nouvelle Revue Française n° 196, avril 1969, p.586-594