

La nature dans la musique

Le terme de nature est source de nombreux malentendus, surtout en musique, où il est le plus souvent associé au genre des musiques descriptives. Pour lever tout de suite une partie au moins de cette ambiguïté, disons que ma démarche a toujours été diamétralement opposée à celle de ces musiques. Il ne s'agit jamais d'évoquer des référents extérieurs - sonores ou non - par le moyen d'un langage musical, mais d'attirer à l'intérieur d'une organisation musicale des éléments empruntés au monde des "bruits" (tels quels ou métamorphosés). Le référent est explicitement avoué, mais intégré à une narration ou une construction sans rapport avec son contexte d'origine. Centripète et non centrifuge, cet usage de la nature a représenté un aspect important (mais non le seul) de la première phase de mon activité.

Cette phase peut se résumer ainsi : le monde des bruits représente pour le musicien un répertoire de formes disponibles qui attendent l'investissement du sens qu'il va leur apporter. Le dialogue avec le modèle sonore est comparable au dialogue avec le sujet que le peintre classique entretenait. Il y a comme une musique latente dans la nature, et le rôle du compositeur est celui d'un révélateur, d'un médiateur : il donne à entendre. Ce rôle a été illustré depuis plusieurs millénaires, et dans la plupart des cultures. Mais le fait nouveau de l'enregistrement a bouleversé au XXème siècle sa portée et ses productions. Ce que Pierre Schaeffer appelait l'écoute réduite, c'est-à-dire la capacité à analyser formellement n'importe quel complexe sonore - musical ou non - en le réduisant à des critères taxonomiques communs, a aidé une mutation essentielle : l'habitude prise d'écouter sans préjugé tout ce qui sort d'un haut-parleur comme structure musicale au moins potentielle conduit nécessairement à une observation plus fine du monde des bruits, qui était traditionnellement rejeté sans examen comme anti-musical. Cette révolution copernicienne induite par les techniques électroacoustiques, bien au-delà de leur usage même, continue à avoir des conséquences esthétiques multiples et importantes.

La double influence de Messiaen et de ces techniques électroacoustiques explique en tout cas ce que j'ai pratiqué de 1959 à 1969. Messiaen avait montré la fécondité des chants d'oiseaux, mais il avait aussi en quelque sorte marqué ce territoire en se l'appropriant. Je n'ai donc pas voulu aborder les modèles des oiseaux dans toute cette période. Je me suis plutôt intéressé à des sons des éléments, parfois à ceux des amphibiens, et surtout à ceux de la parole humaine.

Le premier essai que j'ai fait en ce sens partait d'une analyse de deux vers grecs (des asclépiades mineurs) du 5ème livre d'Odes de Sappho, chaque phonème étant transposé aux instruments d'accompagnement. On a ici l'adoption d'un

modèle sonore global comme structure musicale potentielle, et sa traduction en musique, par l'intermédiaire de catégories phonétiques : opposition ton haut/ton bas, longue/brève pour les syllabes ; opposition voyelles antérieures a é è i confiées à la flûte piccolo, voyelles postérieures o ô u confiées au hautbois, consonnes occlusives jouées par la harpe ou le tambourin, fricative s par la cymbale.

Ensuite j'ai exploré d'autres dimensions du modèle phonétique, avec un poème en grec moderne de Séféris, utilisé en 1962 dans *La peau du silence*. Là, la fixité d'une transposition par phonèmes fait place à une prise en compte des contextes syllabiques, de l'intonation et du débit de la parole. La différence entre un tel modèle et les modèles purement abstraits, comme ceux d'une série, ou d'un algorithme, n'est pas seulement dans sa nature essentiellement sonore, qui tend à établir un "court-circuit" entre le brut et le musical. C'est aussi sa fonction heuristique. Il est vrai qu'un modèle purement musical, thème, série, loi... agit partiellement de la même manière, en suscitant l'idée musicale développée de par ses propriétés formelles ; mais le modèle sonore suscite en plus la catégorie musicale elle-même, et non seulement son application sensorielle. Les lois de succession énergétique que l'on peut extraire d'une écoute attentive, par exemple du ressac, le "modèle" au sens d'une maquette sonore que l'on peut en retirer est à son tour applicable à d'autres formes sonores qu'à celles qui sont les plus proches de l'origine.

En ce sens, l'exploitation de modèles naturels tient par un bout à la reproduction, à la re-présentation (avec comme limite le ready-made), et par l'autre bout à l'abstraction (au sens de l'opération d'abstraire), en passant par toutes sortes de manipulations. J'ai personnellement exploré ces deux limites, avec d'une part des phonographies et d'autre part des schématisations progressives.

La seconde phase de mon utilisation de modèles naturels a commencé vers 1968-1969, lorsque j'ai décidé de faire quelque chose qui était pratiquement interdit jusqu'alors, en dehors des effets purement dramatiques : insérer l'objet brut dans l'objet artistique. Le formalisme relatif de la première démarche faisait place à une relation beaucoup plus passionnelle avec les formes sonores intégrées à l'œuvre. Des plasticiens avaient pu opérer cette démarche dès les années du cubisme, avec l'insertion d'objets collés dans le tableau : journaux, papillons etc. Victor Hugo lui-même, déjà, intégrait des morceaux de dentelle dans certains de ses dessins... Les musiciens, faute de techniques d'enregistrement commodes, en étaient restés aux intuitions prophétiques des futuristes comme Russolo. Lorsque Schaeffer commença à montrer les possibilités créatives de l'enregistrement manipulé, il affirma comme un dogme la nécessité de masquer l'origine du son afin de le faire passer d'une perception en tant que signal à une perception comme signe.

C'est ce tabou que j'ai enfreint en 1969, avec *Rituel d'oubli*, qui commençait comme un manifeste "réaliste" par d'énormes cris de calao, et se poursuivait avec d'autres cris animaux intégrés à l'orchestre. Ensuite, dans un cycle d'œuvres de 1972 -1973, j'ai rapproché cette démarche de celle de certains peuples de Mélanésie auxquels mes titres se réfèrent (*Korwar*, *Temes Nevinbür*, *Rambaramb*). Puis, en 1974, j'ai composé une œuvre entièrement construite sur des signaux animaux (oiseaux, insectes et amphibiens), *Naluan*, d'où j'ai ensuite fait dériver d'autres œuvres de plus en plus abstraites, jusqu'au quatuor à cordes *Éridan*.

Arrivé à ce terme, le modèle n'a plus laissé sa trace que comme en filigrane. Dès lors on pourrait penser qu'une démarche d'emblée conventionnelle, fondée sur les lois d'un "langage" musical ou traditionnel ou inventé, pourrait aboutir au même résultat, et faire en quelque sorte l'économie d'une référence à un modèle. De fait, de nombreux compositeurs dans le passé gardaient soigneusement cachées leurs éventuelles sources sonores brutes, sauf la parole, ainsi que leurs références narratives. Quelques indiscretions nous permettent cependant de décoder les symboles de Bach ou les "romans" secrets de Haydn ou de Berg.

La parole avait un statut tout à fait particulier dans le contexte humaniste qui prévalait depuis la Renaissance. Elle gouvernait les "madrigalismes", l'opéra, et la rhétorique de l'époque "baroque". Ma décision de n'y voir qu'un modèle sonore parmi d'autres, signifie certainement une remise en cause de ces trois ou quatre siècles d'humanisme classique. Qu'on puisse définir sous la même catégorie de modèles des enregistrements parlés, animaux, éléments, bruits urbains etc. suppose que l'homme accepte de n'être plus qu'une des voix de la nature.

C'est alors que ma réflexion m'a conduit à m'interroger sur l'origine même de ma pratique "naturaliste". J'avais cru au début y trouver un antidote à deux arbitraires très à la mode : celui, desséchant, du néo-sérialisme, et celui, décevant, de l'aléatoire. Il m'est ensuite apparu que cette pratique même avait des fondements naturels, échappant donc en partie à l'arbitraire. J'ai observé que ce n'était pas seulement une technique de production, une poétique musicale, mais aussi l'obéissance à des schèmes dont l'existence dépasse de beaucoup la seule humanité. L'utilisation de modèles naturels en musique pose des questions d'ordre anthropologique, et non seulement esthétique. L'extrême facticité qui a pu être le mot d'ordre dominant au XXème siècle a finalement abouti à des impasses. La croyance dans le pouvoir libérateur de ce "progressisme moderniste" n'a pas été confirmée par les faits : on s'est aperçu que la création simultanée d'un code et d'un message rendait le message indéchiffrable. La cause principale de cet échec est dans l'absence de prise en compte des "lieux communs" de la perception et de la symbolisation. À partir de l'excellente intention de doter d'un art nouveau l'homme qui vivait dans un milieu profondément renouvelé, on a échoué, parce qu'on n'a pas vu que la fonction artistique n'a pas seulement

une dimension sociale ou idéologique, mais qu'elle répond aussi à d'obscurs impératifs inscrits dans notre système nerveux central, qu'on ne peut apparemment pas ignorer impunément.

La méconnaissance de ces schèmes, quel que soit leur nom, et leur refoulement même, les a fait resurgir violemment, provoquant le risque (inverse des excès modernistes), d'une régression nostalgique. Les lieux communs, dédaignés parce que confondus avec des routines périmées, ont opéré une sorte de "retour du refoulé". La toute-puissante industrie musicale s'en est emparée depuis longtemps sans aucun scrupule, et les exploite pour sa promotion permanente du ressassement et du conditionnement sonore.

Or, la nature sonore n'était que la face audible de ces schèmes préférentiels, les phénotypes. L'autre face, c'est notre nature intérieure, celle des archétypes. Peut-être ne sont-ils décelables qu'au point de convergence entre des phénotypes, suffisamment universels (ou structures de surface), et génotypes, ou schèmes dynamiques producteurs. On retrouve là les deux faces bien connues de la nature : hylè (ὕλη) et physis (φύσις), matière et dynamique, ou pour parler comme Spinoza, nature naturée et nature naturante.

Très schématiquement, je suis progressivement passé d'un intérêt pour l'écoute des bruits du monde et leur musicalisation à un intérêt non moins vif pour les "points de passage obligés" de la perception et de la pensée musicale. C'est-à-dire que l'écoute de ces modèles m'a conduit à m'interroger sur les critères qui me faisaient déceler en eux une musique latente, et par conséquent sur une possible universalité de ces critères. J'ai ainsi peu à peu remarqué la présence dans le monde animal de schèmes structurels analogues à ceux des musiques humaines. Ce n'était pas par anthropomorphisme que des modèles animaux pouvaient m'apparaître comme porteurs d'une musique, mais c'est parce que des schèmes fondamentaux devaient être présents à la fois dans le psychisme animal et dans le psychisme humain, et que la musique était pour ainsi dire contrainte de les prendre en compte.

Pour accéder au niveau profond des archétypes sonores, il faut accepter au moins par hypothèse que des structures phonétiques, des interjections, des onomatopées, des jeux sonores, et même des cris animaux, puissent être structurés selon les mêmes schèmes fondamentaux que les musiques reconnues comme telles au sein d'une culture donnée. On sait de toute manière que ce qu'une culture accepte comme musique est parfois rejeté comme "bruit" par une autre. Plusieurs cultures se réfèrent sans cesse aux modèles animaux, comme celles des Kaluli de Nouvelle Guinée ou des Palawan des Philippines.

Si l'universalité de certains schèmes ou archétypes sonores peut justifier le recours à des modèles animaux, et leur possible intégration à une œuvre musicale, la question se pose différemment pour les modèles empruntés à la

nature "inanimée", les sons des éléments par exemple. Leur emploi n'est plus directement révélateur d'une profonde parenté biologique entre les êtres vivants, mais seulement de la façon dont l'homme organise son rapport au monde. Le sens de l'ouïe ne nous est pas donné pour permettre langage et musique, mais d'abord pour nous avertir de la présence des choses et des autres êtres vivants.

Une anthropologie de l'imaginaire comme celle qu'a élaborée Gilbert Durand nous ouvre des aperçus intéressants sur la manière dont s'échafaude, dans l'ontogénèse humaine, le jeu des valeurs symboliques les plus complexes à partir d'expériences sensorielles primitives. Un animisme primitif spontané nous fait probablement percevoir même dans le monde des bruits du vent, de la mer, de l'orage etc... des "voix" qui s'adressent à nous. Cette pensée primitive ne saurait être le dernier mot de la culture, mais elle en constitue sans doute des prémisses utiles à admettre dans notre sphère esthétique.

J'ai à plusieurs reprises parlé d'archétypes. Peut-on les dégager à l'état "pur" ? et passer ainsi de la reprise en compte de ces "points de passage obligés" à leur oubli ? Dans mes œuvres récentes, j'aurais tendance à ne plus du tout me soucier de démontrer la nécessité de repasser par les schèmes naturels, mais plutôt à les laisser s'exprimer spontanément. Des techniques d'improvisation, confinant parfois à quelque chose d'analogue à "l'écriture automatique" des surréalistes, peuvent éventuellement m'y aider dans un premier temps, avant qu'une élaboration consciente et critique vienne dans un second temps réaffirmer les droits de la conscience après ceux de l'inconscient. Ainsi après avoir exploré la nature sonore, j'explore surtout maintenant ma propre nature, en tant que témoin de certaines lois qui régissent tous les êtres vivants lorsqu'ils manipulent les formes sonores.

Colloque de Palerme "Apollon musicothérapeute" 16 novembre 2004