

Six questions de Marie Renoue sur la Zoomusicologie

1. *L'origine de votre pratique artistique, de sa teneur "naturaliste" : Comment ou pourquoi avez-vous souhaité développer une zoomusicologie ? Quelles ont été les conditions de son apparition, de son élaboration et de sa réception ?*

C'est dans le contexte de 1968, où ont été remises en question beaucoup de convictions culturelles, que j'ai réexaminé à la fois l'attraction et la méfiance dont j'avais hérité à l'égard des bruits naturels. D'une part l'enseignement et l'exemple de Messiaen avait révélé la compatibilité pour la musique des chants d'oiseaux et de certaines dimensions traditionnelles comme la modalité. Messiaen apparaissait à la fois comme le promoteur du sérialisme intégral avec son fameux *Mode de valeurs et d'intensité*, et comme le pieux admirateur des messagers célestes et de certaines traditions musicales. Et auprès de Schaeffer j'avais appris à tourner mes oreilles vers le potentiel musical de n'importe quels sons enregistrables. Mais l'un et l'autre pensaient que métamorphoser en musique ces sources d'inspiration réclamait une élaboration qui puisse les arracher à leur naturalité d'origine.

Avec *Rituel d'oubli*, en 1968, j'avais osé mêler à l'orchestre les voix brutes d'un calao, d'un lion, des insectes, de langues moribondes comme le selk'nam, ou des combats de rue. Peu après, en 1972, j'ai poursuivi cette intégration jusqu'alors tabou avec *Korwar* et un texte-manifeste intitulé "*Un clavecin au zoo*", où je soulignais l'inversion de la démarche ancienne de la pastorale, lorsque je formais le projet non plus d'évoquer la nature par des artifices musicaux, mais de manifester la présence de la musique au sein même des bruits naturels devenus désormais enregistrables, donc reproductibles.

Ce n'est que peu à peu que ma réflexion a trouvé après coup qu'il ne suffisait pas de considérer ces bruits comme une immense source de trouvailles musicales. Elles situaient bon gré mal gré le compositeur comme un exploitant de ces valeurs, alors que beaucoup d'autres exploitations commençaient à se révéler désastreuses pour notre planète. Il s'agissait de comprendre ce qui justifiait une nouvelle écoute en remontant, de la nature comme une riche exposition sonore, aux principes mêmes qui pouvaient nous conduire à interpréter cette richesse.

Un inventaire des *phénotypes* sonores jugés porteurs de musique devait s'accompagner d'une observation des *génotypes* suscitant leur apparition. J'empruntais à la biologie ces critères terminologiques pour évaluer la portée de ce qui rapprochait les valeurs culturelles de l'humanité et les observations des phénomènes sonores les plus complexes du monde animal, en supposant que des organisations cérébrales analogues pouvaient être à l'origine de ces ressemblances. Si des processus de création identiques pouvaient parfois apparaître comme

créateurs d'effets musicaux analogues ou homologues dans les pratiques animales et humaines, il y avait sans doute lieu de reconsidérer les nouveaux fondements d'un humanisme, et de s'inspirer des processus naturels plutôt que de la simple imitation de leurs résultats.

Si le langage est le propre de l'homme, la musique est peut-être plus largement ce qui souligne aussi son appartenance au monde naturel. Il y a des convergences structurelles étroites entre les formes sonores, mais aussi entre les comportements et les fonctions sonores chez l'animal et chez l'homme. C'est ce qui m'avait fait proposer comme titre d'une interview "*la musique est une fonction biologique*". Mon souci d'être plus un compositeur qu'un intellectuel et les lacunes de mes connaissances m'ont sans doute empêché de suivre jusqu'à son terme, s'il existe, cette piste de recherche. Mais d'autres, comme Martinelli, Rothenberg ou Hollis Taylor, continuent heureusement à l'explorer avec talent.

2. *La nature des difficultés de l'entreprise : quelles sont les difficultés techniques, plastiques (saisie de sons, spéciation-différenciation, transcodage...) que vous avez rencontrées et que vous rencontrez encore ?*

Les difficultés de l'entreprise sont multiples et très lourdes. Déjà pour établir l'étendue d'un répertoire sonore individuel, il faut à un éthologiste des mois de travail sur des heures d'enregistrements. Pour apprécier ce qui, dans ce répertoire, appartient en propre à tel individu ou à l'ensemble de son espèce, il faut de vastes connaissances et de grandes capacités mémorielles et analytiques. Et dans le cas des nombreuses espèces d'oiseaux imitateurs, l'identification, surtout d'un oiseau caché ou parfait imitateur, est souvent problématique.

Une fois choisi le corpus à analyser, un problème méthodologique doit être d'abord résolu. L'animal musicien, qu'il soit baleine ou alouette, répète certains assemblages de sons. Les place-t-il dans des contextes analogues, esquissant une syntaxe, ou non ? Les répète-t-il entièrement de façon identique ? Sinon, on devra fragmenter l'assemblage, et si les éléments qui le composent sont susceptibles d'être incorporés dans d'autres assemblages, faut-il leur donner un statut comparable à un phonème, ou une syllabe, ou un lexème, dans la parole ? Faut-il alors partir d'une recherche strictement phonétique, c'est-à-dire descriptive, ou faut-il chercher une approche phonologique, c'est-à-dire fonctionnelle, comme la linguistique structurale a dû le faire ? Peut-on mettre en évidence non seulement des motifs, mais aussi des paradigmes ? Mais où seraient les "mélèmes" ? Et si un de ces pseudo-"phonèmes" a des hauteurs, des durées, des ambitus plus ou moins variables, selon les occurrences, son identité doit-elle être confirmée ? Quel critère devra légitimer ou non la qualification d'une différence comme variante ou comme quelque chose d'"autre" ? Peut-on considérer les valeurs réactogènes des différences observées comme un critère fiable pour classer comme simples variables des sons parfois très divers ? On voit bien qu'une analyse zoomusicologique soulève

au moins autant de difficultés que l'analyse musicale. Le structuralisme a des limites dénoncées depuis longtemps. Cependant l'analyse distributionnelle, pour élémentaire qu'elle soit, demeure une démarche basique pour qui veut observer en détail tout ce qui, dans les signaux animaux, présente de fortes analogies avec les séquences musicales.

3. *Le point de vue sur l'animal, la concentration sur le son et/ou le contexte, sur l'animal lui-même, son comportement et son aspect ... pour une transposition sonore :*

Suffit-il d'entendre un enregistrement ou convient-il d'en savoir davantage sur les animaux « modèles » pour le musicologue ? la question de la subjectivité animale est-elle ou non pertinente pour le zoomusicologue que vous êtes ? que représente ou donne à entendre ou signifie alors le son « zoomusical » ?

Bien entendu, le zoomusicologue ne peut pas comme le linguiste analysant une langue inconnue procéder sous le contrôle du locuteur. Les questions qu'il pose ne sont pas toutes les mêmes que celles de l'éthologiste, et même pour celui-ci l'intensité des réactions de l'animal soumis à des essais sonores est un critère plutôt grossier pour évaluer la pertinence d'une hypothèse "phonétique" ou "syntaxique". La musique n'est un langage que par des caractères très partiels. Renoncer à s'interroger sur la pertinence d'une analyse pourrait conduire à revaloriser des vues romantiques sur les signaux animaux. Si des concepts aussi vagues que le "paysage sonore" ont eu un grand succès, c'est sans doute qu'ils justifient des émotions agréables, celles que les pastorales des siècles passés savaient déjà satisfaire. Le concept de paysage paraît légitimer un ensemble d'émotions subjectives qui symboliquement confirment la légitimité de la maîtrise sur la nature que l'humanité s'est souvent arrogée. Mais aucun paysage sonore n'a la stabilité et la reproductibilité qui lui permettraient d'être plus qu'une émotion fugitive, et aucun enregistrement sonore n'atteint une fiabilité d'identification comparable à celle qu'une quelconque carte postale obtient aisément pour identifier un lieu et un modèle. L'oeil demeure un outil de test plus fiable que l'oreille, qui pour sa part est sans doute plus active sur les régions inconscientes de la pensée.

Ces difficultés, qui peuvent paraître ou stimulantes ou décourageantes pour un chercheur, n'atteignent le compositeur que si, comme moi, il en prend conscience plutôt *après* qu'*avant* la création artistique. Il se place donc plus volontiers sous le patronage d'Epiméthée que de Prométhée. C'est-à-dire qu'il accepte délibérément que ses réflexions n'anticipent pas les décisions intuitives du créateur, afin de fuir la sclérose menaçante de tout système. Epiméthée avait été chargé par Zeus de répartir les avantages naturels entre les animaux et les hommes, et il avait tellement bien doté les animaux qu'il n'était resté que peu de choses pour

l'humanité. Il a fallu qu'il soit ébloui par une splendide femme, Pandore, et que celle-ci, malgré l'interdit, soulève le couvercle d'une jarre où on avait remis tous les désavantages possibles. Ceux-ci ont aussitôt envahi le monde, sauf, tout au fond, l'Espérance. Platon, le narrateur, qui n'a jamais eu la réputation d'un féministe, est désolé d'avoir à montrer comment Epiméthée aurait dû suivre les mises en garde de son frère Prométhée. Les compétences musicales des animaux faisaient sans doute partie de celles qui leur avaient été initialement accordées, mais Platon ne se prononce pas sur ce point. Il ne conteste pas non plus que les réflexions à la Epiméthée puissent avoir leur utilité : elles aident à comprendre ce qu'impliquent les décisions de l'artiste, et cela lui permettra souvent de rebondir vers de meilleures décisions. L'espérance, qui survit à l'énorme gaffe de Pandore, nous le laisse croire.

Ce qui confère à la nature une vraie dimension musicale n'est pas seulement l'apparition parfois merveilleuse de ce que produisent certaines voix animales, mais la reconnaissance troublante d'une analogie occasionnelle mais profonde entre leur organisation temporelle, et jusqu'à leurs dimensions sociales, avec ce que l'humanité valorise comme musique. La recherche scientifique a depuis longtemps considéré, non sans de bonnes raisons, que l'anthropomorphisme pouvait nous égarer lorsqu'il s'agit d'évaluer certains comportements animaux, et que leur "musique" n'était qu'une métaphore poétique. Aujourd'hui, un rejet total de tout anthropomorphisme apparaît abusif, et plus motivé par le poids des traditions bibliques réservant à l'homme un statut à part que par des critères d'objectivité scientifique. Je crois que l'importance de la dimension ludique qui caractérise beaucoup d'activités animales et humaines nous invite à ne plus opposer radicalement les manifestations culturelles et naturelles. Si certains animaux montrent un talent éminent pour jouer avec les sons, il ne faudrait pas pour autant chercher des avantages reproductifs comme seule clef d'interprétation de ce jeu. Il apparaît plutôt comme un luxe agréable, autonome, et pour cela même pratiqué par certains bien en-dehors de la saison des nids ou du rut.

4. *L'évolution de votre pratique artistique. Des changements sont-ils notables dans votre pratique de la zoomusicologie, celle que vous pratiquez et celle qui s'est développée à partir de votre travail? Avez-vous un intérêt pour d'autres animaux, d'autres conditions de capoture sonore, d'autres points de vue sur l'animal ?*

J'avais longtemps évité de travailler sur les chants d'oiseaux, que Messiaen me semblait avoir génialement confisqués. Les amphibiens, puis les loups ou les baleines ont eu toute mon attention jusqu'à ce que n'utiliser que les enregistrements déjà publiés me paraisse un peu limité. J'ai alors acquis un des meilleurs musiciens existants, un shama, une espèce qui avait déjà séduit autrefois Dutilleux. Comme lui j'ai mis dans une volière un vrai virtuose,

dont j'ai enregistré le chant pendant des dizaines d'heures. C'est lui dont j'ai risqué dans *Korwar* quelques extraits accompagnés par le clavecin d'Elisabeth Chojnacka.

J'ai inventé l'idée et le terme de *zoomusicologie* une dizaine d'années plus tard, au chapitre 4 de mon livre *Musique, mythe, nature*, publié en 1983. C'est pendant ces années que j'ai élaboré les principes et les méthodes d'une analyse, tandis que plusieurs chercheurs publiaient des études qui m'ont beaucoup inspiré. Les Allemands Todt ou Tretzel, les Anglais Joan Hall-Craggs ou Charles Thorpe, l'Américain Hartshorne, le Hongrois Szöke, les Français Chappuis ou Brémond ont illustré avec beaucoup d'autres un intérêt et des techniques d'analyse d'une nouveauté très fertile. La bibliographie dans ce domaine est ensuite devenue si vaste que j'ai renoncé à en prendre une vraie connaissance, qui risquait de mobiliser tout mon temps.

Il me semble qu'aucun compositeur seul ne peut faire beaucoup avancer une recherche zoomusicologique qui respecte les exigences scientifiques. Mais qu'aucun bio-ethologue non plus ne peut se contenter d'être parfois amateur de musique pour formuler des hypothèses convaincantes. La musicologie du XXème siècle a révélé tant de diversité dans les cultures musicales avant que le rouleau compresseur des industries ne les uniformise mondialement, que seul un travail d'équipe associant les meilleures compétences d'érudition, de rigueur et d'imagination pourrait obtenir des résultats intéressants, en espérant que ce qu'ils ont observé subsiste encore... Mais prendre les catégories et les usages des polyphonies européennes et de leurs héritiers comme la seule référence légitime pour comparer les voix animales et humaines est devenue à l'évidence d'une insuffisance trompeuse. Une collaboration des ethnomusicologues n'est pas moins indispensable que celles des biologistes, des éthologues, des linguistes et des compositeurs qui s'intéressent aux vocalisations de toutes les espèces vivantes, si on veut aboutir en commun à un éclairage profond de leur sens pour l'espèce humaine.

5. L'influence des travaux des philosophes ou des éthologues (Uexküll, par exemple) sur la pratique musicale, sur l'écriture : Vous citez à plusieurs reprises des travaux précis, de philosophes – ont-ils influencé vos compositions, votre recherche zoomusicologique ?

Les philosophes sont aussi des fidèles d'Epiméthée, et ils cherchent surtout à comprendre après coup le sens de ce qui existe. A ce titre il peut être utile à l'artiste créateur de connaître leur pensée, même si c'est au prix de certains contresens. Cependant les philosophes se sont parfois tournés vers le frère plus réputé, Prométhée, dont le progressisme paraissait plus séduisant. Platon lui-même a souffert de grandes désillusions dans son poste de conseiller auprès des dirigeants de Syracuse. Plus près de nous Voltaire n'a pas mieux réussi auprès de Frédéric de Prusse, et la pensée de Heidegger a souffert de sa coexistence avec le nazisme. Je

crois que le prestige de certaines philosophies auprès de certains artistes n'a pas davantage à être plus qu'un stimulant de l'imagination. Pour la mienne le *deus sive natura* de Spinoza conserve une certaine force fascinante, mais je ne suis pas en mesure de la rapporter à des aspects précis de mes compositions.

6. La réception, le développement de la zoomusicologie : Qu'est-ce qui vous semble le plus important dans cette "entreprise" (rimbaldienne) zoomusicologique ? Qu'aimeriez-vous développer ? Que nous invitez-vous à retenir ?

La zoomusicologie traverse toutes les difficultés de la musicologie, plus un surcroît d'indifférence ou de scepticisme. Elle n'est pas encore reconnue comme une discipline universitaire universellement acceptée, bien qu'elle ait largement essaimé dans le monde. La difficulté que j'ai longtemps rencontrée à faire supprimer les guillemets dont le mot "musique" était affublé dès qu'il s'agissait de voix animales est loin d'avoir disparu. Je n'ai sans doute pas assez adopté une attitude militante pour y parvenir. Mais la nécessité de réévaluer les préjugés qui ont hissé l'humanité sur un piédestal dominant de très haut tous les êtres vivants commence à être admise. En France un philosophe comme l'anthropologue Philippe Descola, qui enseignait à l'EHESS dans les mêmes années que moi, a montré que l'anthropomorphisme et l'animisme n'étaient pas seulement des croyances naïves susceptibles d'inhiber une recherche scientifique. Aujourd'hui l'urgence des préoccupations écologiques devrait inviter à revoir, grâce à des penseurs comme lui, les concepts mêmes de nature et de culture sur lesquels depuis deux millénaires s'est construite la civilisation européenne. La zoomusicologie ne trouvera sa juste place que si le phénomène musical lui-même est reconnu comme signifiant bien plus qu'une pratique commune à toutes les sociétés, et un grand marché d'émotions. L'existence troublante de vraies dimensions musicales dans le monde animal, si exceptionnelles soient-elles, devrait nous faire réfléchir à ce qu'elles nous apprennent sur nous-mêmes et ce que nous appelons notre culture.

François-Bernard Mâche, 2022.

