

LE SON DE L'ANIMAL : DIALOGUE COMPOSITIONNEL AVEC LE MONDE DU VIVANT

ANIMAL SOUND: COMPOSITIONAL DIALOGUE WITH THE LIVING WORLD

Jean-Marc CHOUVEL¹

Manuscrit initial reçu le 16 janvier 2025, accepté le 26 janvier 2025, révision éditoriale le 20 février 2025

Communication présentée le 18 octobre 2024 lors des journées HUMANIMAL « Relations humain-animal : mêmes maladies, même environnement et même sensibilité ? ».

Ces journées ont été soutenues par le DIMIHEALTH 2.0, région Île de France.

RÉSUMÉ

Certains compositeurs, comme Messiaen ou François-Bernard Mâche, se sont intéressés aux « musiques » du monde animal. Ce « modèle naturel » confronte le compositeur à une réalité sonore complexe, qui ne lui appartient pas, et qui a souvent une place très minimale dans la « grande culture ». En dressant le bilan des différents usages d'enregistrements de sons produits par les animaux au fil de certaines de mes propres pièces, c'est un questionnement écomusicologique étonnant qui émerge, interrogeant d'une part l'instrument comme « appeau », comme source d'une phonologie complexe et située, et, d'autre part, les aspects corporels et émotionnels fondamentaux que nous partageons avec ceux que François d'Assise n'hésitait pas à appeler nos « frères ».

Mots-clés : sons animaux, composition, écologie du son

ABSTRACT

Some composers, such as Messiaen and François-Bernard Mâche, have taken an interest in the "music" of the animal world. This "natural model" confronts the composer with a complex sound reality that does not belong to him, and which often has a very minimal place in "high culture". By taking stock of the different uses of recordings of sounds produced by animals in some of my own pieces, a surprising eco-musicology emerges, questioning, on the one hand, the instrument as a "decoy", as the source of a complex and situated phonology, and, on the other hand, the fundamental bodily and emotional aspects we share with those whom Francis of Assisi did not hesitate to call our "brothers".

Keywords: animal sound, composition, sound ecology

1- Jean-Marc Chouvel est professeur à Sorbonne Université et chercheur à l'UMR 8223 (Institut de Recherches Musicologiques IReMus). Il est membre du conseil d'administration de la SFAM et il a publié de nombreux articles et ouvrages sur l'analyse musicale, en particulier dans sa relation avec les sciences cognitives. Courriel : jeanmarc.chouvel@free.fr



INTRODUCTION : JOUER AVEC LES ANIMAUX - DEUX SOUVENIRS

Enfant, j'ai appris à jouer la clarinette. Enfant, il y a toujours eu un chien à la maison. Un fox terrier. Un « fox-terreur » comme je l'appelais. Hergé a très bien décrit les relations qu'on peut avoir avec un fox-terrier. Ce sont des animaux à la fois malins et pas très malins. Parfois, il chantait quand je jouais de la clarinette. Je pensais qu'il pouvait protester contre la mauvaise qualité du son que j'arrivais à extraire de l'instrument. Mais si cela était tellement désagréable, il aurait pu, comme mes parents, s'isoler dans un autre endroit de la maison. Non, il voulait être là avec moi, et lui aussi, moduler des sons avec une intensité et une constance tout à fait différentes des aboiements et grognements qui formaient son ordinaire. Et il pouvait comme cela chanter de manière assez prolongée, toujours sous la forme d'une brève arsis² prolongée par une longue plainte descendante.

Bien des années plus tard, en sortant d'une séance d'enregistrement dans mon studio en Corrèze, j'entends un oiseau chanter sur la branche du prunier qui domine la cour. Je rêvais de réentendre cet oiseau, dont je ne saurais dire le nom malheureusement, car je l'apercevais à peine et que mes connaissances en ornithologie sont assez limitées. Je me souvenais très bien, par contre, du dessin très sophistiqué des mélodies qu'il entonnait. J'avais la clarinette à la main, et j'ai commencé à jouer moi aussi, en l'imitant maladroitement. Je craignais qu'il s'arrête et qu'il s'envole, mais ce ne fut absolument pas sa réaction, bien au contraire. Il redoubla de virtuosité, comme pour me prouver que je n'étais qu'un paltoquet, et, en s'approchant sur une autre branche, repris comme furieusement ses vocalises, conscient de sa supériorité. J'étais un bien piètre concurrent.

Ces deux anecdotes sont révélatrices de l'importance pour les animaux, et pour la relation que nous entretenons avec eux, de ce que nous appelons « musique ». Évidemment, nous ne sommes pas censés savoir ce qu'ils en pensent, ni comment ils l'entendent. Mais c'est aussi le cas quand j'improvise avec d'autres musiciens. Pour autant, nous savons très bien, les uns et les autres, ce que nous avons à faire pour produire des sons à la satisfaction de nos oreilles. La musique, pour nous comme pour les animaux, porte des enjeux qui ne sont pas de simple agrément. Il se trouve que de nombreuses pièces que j'ai écrites donnent la parole, à un moment ou à un autre, aux animaux. C'est à un voyage dans ce petit bestiaire personnel que je voudrais vous convier, avec l'espoir de montrer à quel point nous partageons avec l'ensemble du vivant une sensibilité aiguë aux affaires du sonore³.

PARTAGER UN TERRITOIRE : MIMÉSIS, ÉCHOÏSATION ET ACCORDAGE

Dans deux pièces que j'ai toujours considérées comme jumelles, deux pièces qu'on dit « mixtes », car elles mettent en scène à la fois un instrumentiste et un enregistrement, les animaux sont des protagonistes majeurs de l'écriture musicale. Ce qui m'intéresse ici, c'est qu'ils ne le sont pas volontairement : simplement, ils sont là, et ils le manifestent de manière sonore. Les deux pièces en appellent à la même méthode, qu'on pourrait qualifier de « cagienne ». Il s'agit dans un premier temps de réunir quelques heures d'enregistrements opérés depuis l'endroit où je vis. Le titre de la première pièce *de ma fenêtre* traduit ce parti-pris. Ce geste de captation est aussi un moment de prise de conscience de la richesse d'un environnement sonore qui, sans ce dispositif, peut être considéré comme totalement banal et anodin. Cette première pièce donne à entendre un panorama urbain, depuis la fenêtre de mon appartement parisien. Les animaux sont omniprésents, malgré le caractère minéral de la ville. En premier lieu les oiseaux. Le violoncelle va énoncer très vite les trois « thèmes » principaux : le bruit de fond, les oiseaux, et le bruit de la fenêtre elle-même. Ce sont des registres et des gestes qui n'ont rien à voir, mais que l'instrument et l'instrumentiste peuvent s'approprier par mimésis. Le monde est habité, et la musique devient un témoignage de ce monde habité. Un peu plus loin dans la pièce, on peut entendre un autre animal, au milieu des manifestations vocales ou des musiques qui parviennent au microphone. Il s'agit d'un chien qui « chante » – pourquoi, parce qu'il s'agit d'un chien, devrais-je utiliser un autre vocabulaire, comme « hurler » ou « gémir » ? – et ce chant « tient » toute la dramaturgie du passage musical, jusqu'à sa transposition dans les graves et son mélange avec un chœur lointain entonnant le célèbre « hymne » composé par Sergio Ortega en 1973 en réaction aux terribles événements politiques traversés par son pays : *El pueblo unido jamás será vencido*.

Car nous partageons avec les animaux la faculté de la voix, et c'est une faculté qui est directement en contact avec nos fonctions vitales essentielles - la respiration - et avec notre capacité de partage émotionnel - qui implique une sémiologie protolin-guistique. Cette sémiologie est fondatrice du « musical », et ses fonctions sont essentielles à la compréhension du monde du vivant. François-Bernard Mâche⁴ va jusqu'à parler d'universaux. Dans la séquence que nous évoquons, la connexion entre la

2- Terme de métrique qui, dans l'Antiquité, indiquait que, dans la danse, le pied ou la main du danseur était en position élevée. Le mot thesis, en revanche, désignait l'abaissement, c'est-à-dire la pose ou la frappe du pied. Par extension, on désigne, en musique, par thesis, le temps fort, par arsis, le temps faible (Larousse de la Musique).

3- On pourra écouter et visionner les œuvres dont il est question dans cet article sur le site suivant : <http://jeanmarc.chouvel.free.fr/> en particulier :

<http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/HTML/DVD2DMF/indexvideoDVD2DMFfr.html>

<http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/HTML/CD5/indexmusiqueecouterCD5fr.html>

https://www.youtube.com/watch?v=YU_YYRvWI8E

4- Mâche, François-Bernard, « Les universaux en musique et en musicologie » in Escal, Françoise et Imbert, Michel (éds), *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, vol. I, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 177-202.



voix de l'animal solitaire et celle de la collectivité chorale se fait par une grande descente déploratoire soulignée par le violoncelle. L'intuition qui la conduit, passant par-delà la captation accidentelle dans un même lieu de ces deux signaux, tend à souligner une sorte d'abandon métaphysique du vivant. Le chant de l'animal abandonné par son maître, ou celui du peuple abandonné par le destin s'articulent non pas dans une simple alternance responsoriale, mais dans une continuité sémantico-musicale.

C'est le principe de cette continuité qui est également en jeu dans la partition de *Ligne Claire Obscur Horizon* pour Piano et Bande (2007), dédiée à la pianiste Eiko Shiono, qui en a assuré la création au festival d'Alicante. Le piano y est beaucoup moins engagé dans un processus mimétique que ne pouvait l'être le violoncelle de *de ma fenêtre*. Le dispositif est pourtant similaire, mais décalé, ne fut-ce que parce que les sons de la bande sont eux aussi enregistrés depuis mes fenêtres, mais celles de ma deuxième maison, en Corrèze. Il est évident que le rapport à la nature n'est pas du tout du même ordre. Il y a toutefois une exception notable à cette « contrainte » : c'est un enregistrement fait depuis mon appartement parisien de la cour de récréation de l'école voisine. Le son de ces cris d'enfants éparpillés dans la joie du jeu, à la limite de l'égosillement, m'interpellait de façon très particulière à l'époque. J'entendais en creux les cris absents des enfants qui venaient d'être raflés, en particulier dans l'arrondissement où j'habitais, le vingtième, par les décrets teintés d'un électoralisme nauséabond du gouvernement hyperconservateur de l'époque. Ce « piaillage », aux contours indiscernables, prenait dans mes oreilles une autre connotation, surtout quand aucun des collègues ou des écoles de ce quartier n'est exempt d'une plaque commémorative des exactions commises pendant la guerre à l'égard des enfants juifs qui y étaient scolarisés.

La question que pose cette pièce est véritablement de savoir si la musique peut se tenir à l'écart des affaires du monde. C'est le sens de la partie de piano, totalement détachée du reste de la bande, comme un flux de conscience parallèle. Mais beaucoup de sons de la bande sont des enregistrements recomposés du jeu dans l'instrument, avec diverses percussions, des sons suraigus, des sons étouffés... Dans la partie centrale de la pièce, le montage accumule successivement des sons de goutte d'eau, de marche sur les graviers, des sons de foule, mais aussi quelques « signaux » plus distincts : le cri d'un oiseau nocturne, celui d'un agneau dans la vallée, et un cri humain : « Je vais le tuer ! »... qui n'est pas une récréation dramatique, mais bien un enregistrement « naturel ». La conscience pianistique se charge alors de tous ces matériaux sonores, navigant au-dessus de ce flux grouillant des événements où elle pourrait en permanence se noyer. Pourtant, elle porte aussi en elle cette histoire qui commence avec un sacrifice, un sacrifice dont le bêlement du mouton évoque en nous l'écho. Le titre de la pièce superpose aussi diverses couches de sens, invoquant cette lecture transversale, en écho, dont les œuvres « mixtes » illustrent le principe. Entre la Nature et la nature humaine, peut-il y avoir une quelconque innocence ? Si l'homme est un loup pour l'homme, que signifie être un homme pour les autres habitants de cette planète ?

L'ÉMERVEILLEMENT ET LA SURPRISE : DÉPASSER LES LIMITES



L'animal dont il va maintenant être question n'est pas particulièrement sonore. La nature réserve parfois des surprises assez incroyables, et sans aller chercher un exotisme démesuré. Par exemple, sur le parement en grès de ma porte d'entrée, j'ai vu un jour dessiné un petit cercle très précis. Quelques heures plus tard, le petit cercle était devenu une demi-sphère, comme de la terre cuite. C'était une guêpe maçonner, qui venait de réaliser un nid pour sa larve et le réservoir d'araignées servant de garde-manger... Voir un insecte volant capable de réaliser une telle construction en terre est évidemment assez spectaculaire. Mais ce n'était pas la plus grande surprise que j'ai eue en sortant de chez moi. Un jour en effet, je me suis retrouvé nez à nez avec une limace suspendue à un fil (photo ci-contre), que j'ai d'abord cru être un fil d'araignée, mais qui s'est avéré constitué de sa propre bave. Elle avait dû monter sur la treille et ne plus savoir le chemin pour redescendre... Par contre, j'ignorais totalement que certaines espèces de limaces avaient cette faculté et je me suis demandé si je n'avais pas la berlue. C'est la captation filmée de ce mollusque se tortillant sur son fil qui sert de trame à toute la première partie d'une pièce mixte avec vidéo intitulée *Suspension*⁵.

Une limace filante, photographiée suspendue au fil de sa propre bave, tombant de la treille devant la porte d'entrée de ma maison en Corrèze.

5- Chouvel, Jean-Marc, *Suspension* (2018) pour improvisateur (clarinette), bande octophonique et vidéo, dédiée à Ricardo Mandolini et créée le mercredi 18 avril 2018 à Lille dans le cadre du festival SIME, avec l'auteur à la clarinette.



Au cours du montage de cette pièce, il m'est apparu que les objets « suspendus » revenaient souvent dans mes vidéos. On n'entrera pas ici dans les aspects « psychanalytiques » de cette récurrence. La « suspension » est une métaphore de l'existence très particulière, et pour des animaux, comme nous et comme la limace, qui n'ont pas la capacité de voler, c'est un moment particulier de conscience de notre situation dans l'Univers, sans le soutien de la terre, au-dessus du « vide ». La notion de « suspension » concerne sans doute assez spécifiquement, à plusieurs niveaux, l'expression musicale. D'une part, il y a évidemment la confiance dans ce fil qui accepte toute la tension liée au poids matériel du corps, mais il y a aussi l'improbable légèreté d'une sorte d'affranchissement des contraintes naturelles de la condition terrestre. En ce sens, d'ailleurs, la musique partage une grande part de ses sensations avec la danse. Le dispositif de *Suspension* recourt à des enregistrements d'improvisations à la clarinette, qui se superposent à une clarinette présente en temps réel, elle aussi dans une modalité d'improvisation.

Il y a, dans l'acte musical d'improviser, une sorte d'acrobatie sans filet. Les images sur l'écran de la limace suspendue partagent avec la clarinette, qui est censée être un instrument monodique, le sens du son comme « fil tiré de sa propre bave ». Dans la duplication de l'écran, la duplication des pistes de la bande enregistrée, une idée du destin se déploie qui tire pour ainsi dire vers une altérité, vers un « soi autre que soi ». La clarinette « soliste » s'engage ainsi dans une improbable polyphonie de registres, devenant presque trois instruments à la fois, et interrogeant la faisabilité même du phénomène qui est en train d'advenir. L'écriture musicale n'est pas en mesure d'exiger le type de possibilités instrumentales que peut explorer l'improvisation. Dans *Suspension*, il s'agit de mettre en avant la grâce miraculeuse de l'existence, ce qui n'a rien à voir avec l'étalage d'une virtuosité maîtrisée. Au fond, cette pièce essaie de parler de la nécessité d'une reconnexion avec le monde du vivant pour accéder à des possibilités que nous barrent les préconceptions.

La question fondamentale que nous partageons avec les animaux est celle de la mort. C'est sans doute le sens imprescriptible du *suspens* dans *Suspension*. La mort, elle est évidemment dans ce risque mortel de la chute - et on sait à quel point la musique est l'art de la « cadence », d'une vieille racine latine qui signifie à la fois la chute et la fin... - mais elle est aussi dans la lente désagrégation de l'agonie. C'est la deuxième intervention du règne animal dans la pièce. Elle est au second plan, passe presque inaperçue, mais elle est fondamentalement là, comme un contrepoint au jeu de la clarinette, et une invitation à comprendre, dans la spécificité de l'instrumental, un autre élément qui échappe à l'écriture, du fait de la simplification symbolique des notes : la *modulation*. En tendant l'oreille, on entend en effet dans la deuxième partie de la pièce une autre captation, sonore celle-là, d'un oiseau qui n'est pas particulièrement réputé pour son chant : le pigeon. Cet enregistrement, il a aussi été fait de ma fenêtre, celle qui donne sur la cour intérieure de l'immeuble où l'animal s'était sans doute réfugié, sur un rebord de zinc, dans la faiblesse de la maladie ou de la vieillesse. Pendant des heures, cet oiseau a chanté, avec un vocable qu'une seule note aurait suffi à déterminer. Pourtant, dans cette note, d'innombrables variations exposent une autre face de l'existence, et une autre possibilité de la partager. Une douleur et une tristesse incommensurables, en se vocalisant, parviennent à toucher notre compassion, et de cette compassion, à rejoindre un des enjeux les plus essentiels et les plus intimes de la musique.

AUX LIMITES DU DICIBLE : PARTAGER L'ÉMOTION ?

Car nous partageons indubitablement avec les animaux autre chose qu'un espace vital terrestre. La dernière pièce que nous allons aborder ici fait appel à des éléments qui ne sont pas issus de captations personnelles. Ils sont issus d'enregistrements transmis par les voies modernes de l'information. *Immersion Submersion* est une pièce électroacoustique qui a été créée dans le cadre du festival *aCross*, dirigé par Lenka Stranska, en 2016. Cette pièce commence par un signal transposé de la terre elle-même : celui du séisme qui a ravagé le Japon le 11 mars 2011, et qui a conduit au dramatique tsunami dont les conséquences ne sont toujours pas balayées. La problématique énoncée par le titre pose la question phénoménologique de la place du sujet dans son rapport à l'immensité océanique. L'immersion, c'est l'acte volontaire de se plonger dans la mer. La submersion, c'est l'impuissance à résister à la montée des flots. C'est évidemment une question fondamentale, qui traverse de nombreux aspects de l'existence et de la manière dont nous la vivons. C'est une question esthétique majeure aussi dans notre rapport à l'art et à la musique en particulier. *Immersion Submersion* met donc en avant, musicalement, notre rapport à la totalité et la fragilité de notre volonté. La pièce, qui déploie majoritairement une sorte d'immense résonance inversée, culmine dans la confrontation de deux sons « réels » qui interrogent puissamment le problème de l'animalité. Ces deux sons viennent de deux documents très différents. L'un est tiré d'un documentaire de Leni Riefenstahl montrant l'accueil fait par le peuple allemand à Adolf Hitler à Nuremberg. Leni Riefenstahl elle-même, dans ses premiers rapports avec le « Führer », avait été très impressionnée par l'enthousiasme des masses pour sa personne. Le son de cette foule acclamant le dictateur est peut-être, plus encore que les images de liesse, le témoignage d'un état de l'humanité, et la puissance de ce « cri de la masse », la façon dont il écrase toute individualité, la « saturation » de l'émotion qu'il véhicule et l'arrière-plan funeste de cette joie collective font de cette captation sonore un moment d'histoire bien particulier. Le deuxième son est d'une nature totalement différente. Il a été capté dans un chenil polonais. C'est le cri d'un chien alors qu'une main s'approche pour le caresser. Ce chien a été traumatisé avant d'arriver au refuge, et la main qui s'approche ne signifie rien pour lui de bienveillant. Il y a, dans ce son d'un animal isolé, une puissance impressionnante. Il est lui aussi, pour ainsi dire, « saturé », mais saturé d'une indicible terreur.



Il est difficile de commenter précisément ce qui articule ces cris, humains et non-humain. L'ellipse morphologique qui précipite cette confrontation condense des ressorts expressifs dont il serait vain de chercher à décrypter toutes les dimensions. Peut-être que le lien profond entre ces deux sons parle de l'inhumanité de l'homme plus que de son animalité. Mais si la musique doit prendre pour matériau les sons du monde autant que les artefacts patiemment polis par la civilisation, elle doit à un moment se confronter à la présence dans le monde d'événements sonores qui dépassent son entendement immédiat et que les règles établies de la construction musicale ne permettent pas d'appréhender simplement.

Il y a un dernier point sur lequel il faut ici attirer l'attention. Les éléments précédents donnent une idée de l'intensité qui est en jeu dans les sons eux-mêmes. Mais cette densité propre s'affirme dans un dispositif compositionnel qui en renforce la perception. Les *abruptio* du montage dans *Immersion-Submersion*, qui contrastent fortement avec la fluidité lente et immersive du reste de la pièce, ne font pas que renforcer un effet dramatique. Ils permettent aussi de lier les deux extraits audios par une plage de réverbération qui en appelle à la résonance intérieure, à une reconfiguration de la conscience de l'auditeur et à une évaluation modifiée du réseau de connotations qui s'est mis en branle. D'une autre manière, la voix frêle du pigeon, qui, dans *Suspension*, émerge, par sa constance, de l'agitation d'une clarinette quasi polyphonique, resitue les accents de l'agonie au sein d'une forme excessive et exaspérée de la vitalité. Là encore, c'est le montage qui donne toute sa valeur métaphorique à la situation sonore. Il ne s'agit pas d'un simple colonialisme animalier, mais d'une prise de position politique sur la place de l'animal dans notre monde. Il ne s'agit pas d'une anecdote sans conséquence, mais d'un rééquilibrage des valeurs sémantiques qui dérivent du vivant.

DE NATURA : EN FINIR AVEC LA SUPÉRIORITÉ DU LANGAGE

S'il y a un biais évident dans l'idée même d'une « communication inter-espèce », c'est sans doute dû au fait que nous mesurons l'idée de communication à l'aune de notre propre langage articulé. C'est d'ailleurs le même problème que nous rencontrons dès que l'on se met à parler de « langage musical ». Les psychologues qui travaillent sur les nourrissons ont beau nous alerter sur l'importance de tout ce qui prélude au langage et initie le rapport au monde sous d'autres modalités, nous avons beaucoup de difficultés à considérer avec autre chose que de la condescendance le berceau de notre esprit. La sacralité du langage, sa capacité à dire le droit, son usage comme vecteur aussi bien de la rationalité la plus rigoureuse que de la poésie la plus nébuleuse lui assurent une forme de toute-puissance symbolique difficile à dépasser. Mais le fait que rien ne sépare, dans le langage, l'expression de la vérité de celle du mensonge ne devrait cesser de nous alerter sur le peu de fiabilité de ce vecteur commun aux clans de notre espèce, à l'heure d'établir une relation avec l'ensemble des signaux sonores qui peuplent notre planète. La musique électroacoustique, en particulier, en remettant au centre du jeu la captation de ces phénomènes et l'élargissement des facultés de l'écoute, permet indubitablement de tenter de renouer avec une autre modalité sensible que celle qui passe par le filtre de notre conscience verbale.

On ne peut que constater l'inanité des tentatives de sauvetage du vivant par les effets de la rhétorique, fût-elle la mieux intentionnée du monde. On pourra accumuler tous les arguments les plus élaborés, les plus finement tissés : ils viendront buter devant une solide muraille de fins de non-recevoir plus ou moins polies, érigée par une propagande bien rodée d'acceptation du *statu quo*, et nourrie par toutes les peurs issues de l'ignorance, et par l'incapacité à voir l'avenir autrement que n'était le passé. Il n'y a pas beaucoup d'espoir de salut par le langage, même s'il faut tout tenter. Et il n'y a pas beaucoup d'espoir non plus dans la surdité générale organisée par les machines à son de tout calibre qui serinent leurs effets délétères bien au-delà des tympanes.

Le vingtième siècle ne sera pas seulement marqué par les atrocités de ses guerres : après tout, en termes d'atrocité, l'humanité était déjà bien pourvue. Il a été le théâtre d'une crise peut-être bien plus essentielle : celle de la confiance dans son propre langage. Chacun à sa façon, les arts ont tous, au cours du vingtième siècle, illustré cette défiance et éprouvé le besoin de prendre une certaine distance vis-à-vis de leur propre routine. Car il ne suffit pas d'écrire le mot liberté à tout va : encore faut-il que cette liberté soit effective. Un vieil adage du droit disait « on lie les bœufs avec un joug et les hommes avec des paroles », l'illustration ultime de cet adage passant entre les doigts de la litanie des chapelets.

C'est dans ce contexte qu'il faut sans doute comprendre l'intérêt que les musiciens ont porté, et portent toujours, aux productions sonores des animaux. La musique en a d'abord donné une version caricaturale, donnant à entendre la ressemblance avec l'animal comme un défaut d'humanité. C'est le cas par exemple de l'univers de la fable, dont l'opéra de Rameau, *Platée*, est sans doute l'exemple le plus abouti. On retrouve cette intention parodique dans le célèbre Duo des chats qui a égayé de nombreuses fins de concert depuis son apparition dans la première moitié du dix-neuvième siècle. C'est encore le cas au début du vingtième siècle, quand l'*Original Dixieland Jazz Band* enregistre pour la première fois en 1917 le *Livery Stable Blues* qui combine le mépris citadin pour le péquenaud et les relents racistes du *blackface*. On y entend la ruade des ânes dans un esprit de gaudriole assumé. On ne dira donc jamais assez à quel point le projet de Messiaen, dans son effort pour refonder les « techniques de son langage musical », d'écouter attentivement, et avec toute la caution scientifique de l'ornithologie, le chant des oiseaux, est un acte profondément à rebours de l'idéologie dominante de mépris du règne animal. D'ailleurs, il fera l'objet de moqueries par des collègues compositeurs goguenards, rappelant le rang social des productions sonores des bêtes à plume : celui de la « basse-cour ». Il faut bien comprendre ici que Messiaen, avec le chant des oiseaux, tient enfin un modèle qui n'est pas muselé par le poids des habitudes



historiques. Parmi tous les éléments qu'il a pu glaner dans la construction de son style, c'est celui qui l'autorise à une invention rythmique et mélodique inégalée, sans commune mesure avec tout ce que sa gigantesque culture lui permettait de convoquer. Que cette affaire se pare chez lui d'une aura mystique ne change rien à ce constat.

CONCLUSION

« De tous nos consanguins les plus ardents à vivre ». C'est avec ces mots que s'ouvre le poème de Saint John Perse intitulé Oiseaux⁶. C'est dire bien plus en quelques mots que les colombes symboliques de Picasso ou les arabesques plastiques de Braque. Tout, dans notre considération pour ces êtres qui habitent la même planète que nous d'une manière si différente, mérite d'être re-fondé. Notre époque fatiguée, confite d'idéologies délavées et trempée jusqu'au cou dans des compromissions sordides, se tourne vers la nature comme un ultime recours à ses propres prévarications. Aveuglé bien souvent par une très haute idée de son génie et rongé par un narcissisme délétère, l'esprit de la civilisation s'est lui-même acculé à des constructions infinies et au péril de leur effondrement. Pour la musique aussi, il y a eu une forme d'aveuglement et d'enfermement dans des habitudes d'écoute confortables.

À l'heure où l'intelligence artificielle sait produire des ersatz sonores d'une valeur bien supérieure à la plupart des productions commerciales, l'arrogance encyclopédique ne sert plus à grand-chose pour tenter de comprendre tout ce qui a échappé à notre intelligence du monde. À travers quelques exemples, ce que l'on a essayé ici d'esquisser, c'est la nécessité de se mettre à l'écoute, de se mettre à l'écoute sincèrement et pleinement, non seulement des messages de l'univers, mais aussi de ceux de notre for intérieur. Nous n'avons aucune chance de reconnaître les premiers si nous restons sourds aux seconds. Ce que pourrait ici nous apprendre l'art de la composition, c'est que rien ne saurait exister sans que ces deux faces de l'existence soient articulées dans une pensée ouverte et disponible, consciente du miracle fragile de toute forme d'expression.

Mais ce que l'expérience de l'univers sonore du monde animal apprend à la composition, c'est qu'il ne saurait être seulement question d'« objet sonore », et que l'écoute de la nature ne saurait être ni « réduite » ni « augmentée ». Le son est le témoignage d'un *sujet*. L'urgence est certainement aujourd'hui de remodeler notre attention pour reprendre le fil de notre relation au vivant, une relation au vivant profondément malmenée par la violence d'une assurance totalitaire qui a ravagé jusqu'au sein de l'espèce humaine. On se souvient du célèbre passage de Saint Exupéry : « *Ce qui me tourmente, les soupes populaires ne le guérissent point. Ce qui me tourmente, ce ne sont ni ces creux, ni ces bosses, ni cette laideur. C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné* ». Les oiseaux ne se posent pas cette question. S'il y a un compositeur en puissance en chaque être humain, puisse-t-il se souvenir que la Terre n'est pas que la Terre des hommes.

6- Saint John Perse, Oiseaux, La Nouvelle Revue Française, Paris, décembre 1962.

