HAL
open science

La musique vers le pouvoir du récit

Jacques Amblard

To cite this version:

Jacques Amblard. La musique vers le pouvoir du récit. 2019. hal-02307715

HAL Id: hal-02307715

https://hal.science/hal-02307715v1

Preprint submitted on 7 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La musique vers le pouvoir du récit

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : On présente, dans un premier temps, la musique comme un art non représentatif *a priori*. Des efforts représentatifs, toujours nécessairement inaboutis, ont cependant jalonné l'histoire, notamment dans le *stile rappresentativo* qui a donné naissance à l'opéra. On tente ensuite une brève typologie des tentatives imitatives (indéfectiblement lointaines), puis une histoire des tensions représentatives comme recherches d'appropriation de certains grands Récits propres à telle ou telle époque. On se concentre enfin sur la représentation musicale, particulière, qui concerne toutes les époques : celle de l'oiseau, de certaines œuvres médiévales à l'ornithologie savante de Messiaen.

Rédigé en 2008, ce texte fut d'abord publié en tant que « Vers le pouvoir supplémentaire du récit : musique et représentation », *Representaçao: fonte inesgotavel de polemica et praxis*, Lisboa, éd. CIEBA-FBAUL, 2013, p. 127-141. Ceci est une version révisée (octobre 2019).

Paradoxes initiaux

La musique *a priori* n'a précisément aucun besoin de *représenter* quoi que ce soit pour jouir de son pouvoir orphique. Davantage : si la musique peut fasciner les foules, ou ne serait-ce que le seul Cerbère (enchanté par la lyre d'Orphée), c'est peut-être précisément en offrant au public quelque chose qui le touche sans passer par une quelconque représentation, voire un quelconque concept. Kant résume déjà cela ainsi : la musique agit par « pure sensation, sans concept[1] ». Davantage encore, il est possible que la musique – fait artistique rare, voire unique – permette à l'humain d'*échapper* au concept, donc à toute représentation. La musique offrirait ce qui est étranger, *pour une fois*, enfin, à la représentation. Schopenhauer voit en cela son unicité et même sa supériorité sur les autres arts. Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, dont le titre articule deux concepts, le philosophe explique que la spécificité de la musique consiste à se placer en amont de toute représentation, au plus près – autant qu'un art en soit cependant capable – de la volonté pure (ou de ce qu'on peut parfois mieux traduire par le pur « vouloir-vivre »), ce qui est une singularité et pour le penseur une supériorité sur les autres arts : « la musique ne peint pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, allégresse, gaîté ou calme d'esprit. Elle peint la *joie même*, l'affliction même, et tous ces

[1] Dans le § 53 de sa fameuse *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant relègue alors la musique au dernier rang des arts, elle qui ne « parle que par pures sensations, sans concepts ». Tout au plus parvient-elle à produire « une agréable jouissance personnelle ».

autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire[2] […] ». Et sans accessoire signifie sans représentation. La musique peint donc sans représenter, voilà le paradoxe, « abstraitement » comme l'écrit Schopenhauer. En fait, elle est traditionnellement un art abstrait *a priori* (on verra plus loin qu'elle pourra tenter parfois, au cours de l'histoire, de devenir art concret et justement représentatif).

Jacques Rancière pense que les arts sont passés, au début du XXème siècle, d'un « régime représentatif » à un « régime esthétique ». Mais il pense surtout aux arts plastiques et oublie de toute façon la musique[3]. Celle-ci, au contraire exactement, et même de façon pour ainsi dire symétrique, à la même époque, serait passée peut-être souvent de son statut *a priori* non représentatif, abstrait, à un régime au moins « plus représentatif », implicite, à travers davantage de concrétion potentielle. Ceci aboutit nommément en 1945 à la naissance de la « musique concrète » au GRM à Paris, qui utilise des bruits référencés à des sources sonores de la vie quotidienne et par la même à des représentations visuelles (souhaitées ou non par le compositeur, éventuellement parasitaires), dans l'esprit du public, de ces sources. Mais déjà au début de ce siècle, le bruitisme de Russolo, pendant musical du futurisme italien, s'attachait aussi (volontairement ou non) à des représentations visuelles intérieures, implicites, donc à une concrétion. Même si l'on s'intéresse à des modernités moins tapageuses, l'impressionnisme musical du début de ce siècle, celui de Debussy et de Ravel avant les années 1920, s'attachait à l'image (et donc à sa représentation plus ou moins possible) contenue dans le titre des œuvres souvent en référence à la nature et notamment à l'eau (ce qu'explique Daniel Durney)[4]. Stravinsky, enfin, a fondé sa version de la modernité musicale sur trois ballets, *L'oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) puis surtout *Le sacre du printemps* (1913), donc trois pièces inféodées à l'image, à un programme (celui de l'argument du ballet), la « représentation » dans le célébrissime troisième cas de « scènes de la Russie païenne ». Et l'œuvre la plus célèbre de Schönberg n'est-elle pas restée *Pierrot lunaire* (1912), œuvre vocale représentative – en principe – en soi ? On pourrait objecter que Wagner a également assis son pouvoir sur un art total (des opéras

---

2 *Op. cit.*, traduit par Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 334.

3 Voir *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

4 Daniel Durney souligne que l'eau, parfois la mer (surtout chez Debussy qui déclare que sans sa vocation musicale il eût été marin) est le thème privilégié de l'impressionnisme. Le musicologue cite alors les titres « Reflets dans l'eau », « La mer », « Poissons d'or », « Ondines », « Sirènes », « Une barque sur l'océan », « Jeux d'eau », « La cathédrale engloutie ». Voir « L'eau dans la musique impressionniste », *Revue Internationale de Musique Française*, n°5, juin 1981, p. 43.

presque exclusivement) contenant bien évidemment des concepts et leur représentation scénique mais ceci est finalement curieusement contesté par une certaine postérité des ouvertures[5]. Finalement, pour résumer ce paragraphe, Jean-Claude Piguet nomme un peu schématiquement (aussi schématiquement que Rancière mais donc de façon inversée et symétrique) « musiques de l'affect » les œuvres antérieures à celles de Stravinsky, et « musiques de l'image » (donc de la représentation tentée) les œuvres postérieures[6], celles du XXème siècle.

Mais ces représentations partielles, disons ces « représentatitivités » propres au XXème siècle ne sont pas toujours, disions-nous, de la volonté des compositeurs eux-mêmes. Le public large, lorsqu'il se confrontait notamment aux œuvres des trois Viennois, était parfois dérouté par des musiques qu'il qualifiait « d'intellectuelles », à tort selon Adorno[7], avec raison selon nous mais pour d'autres raisons propres au propos présent : le public, face à l'affect qu'il déclarait ne pas trouver dans ces œuvres (cette fois peut-être à tort : trop vite en effet), parlait d'intellectualisme au sens de symbolisation, conceptualisation (et finalement représentation) mais il s'agissait moins de celle des compositeurs que les siennes propres. Dérouté, le public, en effet, sera tenter de voir des images, de « se raconter des histoires », subjectives, pour combler ce qu'il estime être un vide. Ces représentations sont alors subjectives, propres au public et aussi multiples que lui, pour ainsi dire parasitaires et comme le signe d'un échec de la musique, ou du moins de la musique au sens schopenhauerien.

Quoi qu'il en soit, ce que semble regretter le public éventuellement chagrin du XXème siècle, public dont le rapport accablant de Pierre-Michel Menger se fait le porte-parole[8], c'est

---

[5] Un argument re-faisant de Wagner le schopenhauerien qu'il estimait d'ailleurs être lui-même, donc un musicien pur, « non représentatif », est dans le développement, voir la tradition d'interprétation des ouvertures des opéras, qui pourrait dominer la postérité du musicien au XXème siècle, œuvres tronquées et donc purement instrumentales, du maître de Bayreuth. Fait singulier, la mort d'Isolde, scène vocale chantée par l'héroïne malheureuse, est souvent exécutée dans ces compilations disquaires *sans* la voix (ni donc les mots et représentations qu'ils véhiculent), ce qui ne semble pas gêner les chefs, par ailleurs respectés. De fait, ceci exalte d'autant mieux (de façon plus économique) le chromatisme intégral de Wagner, lequel se passe en effet de toute représentation additive, et qui pourrait avoir suffi à fabriquer la mélodie continue et la fascination qu'elle engendra sur le public.

[6] *Philosophie et musique*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg éd., 1996, pp. 172-173.

[7] « Parmi les reproches qu'ils répètent obstinément, le plus répandu, c'est celui d'intellectualisme : la musique aujourd'hui naîtrait du cerveau, non du cœur ou de l'oreille ; elle ne serait point imaginée dans sa sonorité, mais calculée sur le papier. L'indigence de ces phrases saute aux yeux[7] ». *Philosophie de la nouvelle musique* [1936], Paris, Gallimard, 1962, p. 21.

[8] Dans le rapport impitoyable de celui-ci, figure notamment ce témoignage anonyme d'un « Compositeur né en 1945 » : « ce qui m'ennuie dans ma position de compositeur, c'est que les concerts de musique contemporaine comme ceux de l'Itinéraire n'intéressent que les gens du métier. Les ¾ de la salle sont constitués de

cette définition perdue d'une musique indépendante de tout concept et pourtant – et d'autant plus – affective, pure sensation (pour reprendre Kant tel que cité au début). Or, le paradoxe est que cette musique « pure », même aux époques anciennes (jusqu'à la fin du romantisme) où elle pouvait se développer naturellement et « sans problème », pour reprendre les termes d'Adorno au début de sa *Théorie esthétique*[9], a périodiquement tenté d'approcher un autre pouvoir que le sien propre (tout aussi grand et spécifique, *exclusif* fût-il), autre pouvoir qui lui était pourtant étranger et qui constituait en un sens une « décadence » pour elle, une chute dans le concept. Il s'agit du pouvoir de la représentation pour approcher, au fond, le pouvoir du récit.

En effet, si la musique détient le « pouvoir orphique », les récits en possèdent un tout autre, pouvoir perpendiculaire, par exemple selon le linguiste Emile Benveniste[10], mais pouvoir tout aussi redoutable. Aussi la « fin des grands récits[11] » annoncée par Jean-François Lyotard en 1979, décrit-elle une discrète catastrophe. On le comprend d'autant mieux si les fables – qu'elles disent la vérité ou non – contiennent bien une morale capable de devenir la philosophie voire la loi, le mot d'ordre d'une société. C'est le grand récit de la Bible qui a donné son pouvoir à l'Église et ses lois à l'Occident. Ce pouvoir du récit, même s'il était pour elle un étranger, comment la musique ne l'aurait-elle pas désiré ?

Le *stile rappresentativo*

Proposons un exemple initial. L'un des grands Récits de la Renaissance avait sans doute un rapport avec l'idéalisation de la philosophie, de l'art voire du mode de vie antiques, notamment classiques grecs (et romains dans une moindre mesure). La musique, plus tardivement que les autres arts (car toujours maladroitement face à la représentation qui ne lui est donc pas familière *a priori*), a tenté elle aussi de s'emparer de ce Récit et de son pouvoir, pouvoir qu'il exerçait sur les esprits de cette époque et donc sur celui du public et/ou des

---

gens que vous connaissez, des compositeurs, des interprètes, c'est la société autophage, ce sont des circuits fermés ; ce qui est regrettable, c'est que cette musique n'est pas… en fait une certaine esthétique n'est pas essentielle, les gens n'en ont pas besoin. […] Je me sens agacé par cette tribu de gens qui s'entendent, qui n'ont pas la franchise de dire que la musique qu'ils entendent de leurs collègues ne leur plaît pas, parce que chacun n'aime que sa musique dans cette sorte de communauté d'autoconsommation ». Pierre-Michel Menger, *op. cit.* (note 1), p. 101.

9 « L'infinité manifeste de ce qui est devenu possible et s'offre à la réflexion ne compense pas la perte de ce qu'on pouvait faire de manière non réfléchie et sans problèmes. Cet élargissement des possibilités se révèle, dans de nombreuses dimensions, comme un rétrécissement ». *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 9.

10 « Langage et musique sont des systèmes à base différente » (« Sémiologie de la langue », *Semiotica I*, La Haye, 1969, 9).

11 *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

compositeurs. Or, c'est peut-être de cette tentative qu'est précisément né l'opéra et avec lui, l'époque qu'on appelle en musique « baroque » (en gros le XVIIème siècle et la moitié du siècle suivant), peut-être même avec eux l'harmonie moderne, bien codifiée : tout ceci indirectement, à travers un effort de toucher une hétérogène *représentation* de façon particulière, à travers un style tout entier, le « *stile rappresentativo* » dominant singulièrement, pour une fois, peut-être son époque.

C'est surtout l'*Academia di Bardi*, à Florence à la fin du XVIème siècle, qui tentait de toutes ces forces d'échafauder ce *stile rappresentativo* : à cette époque en Italie encore davantage qu'en France, l'idéal de la Grèce antique (et de Rome en second lieu), donc, est au centre de toutes les préoccupations esthétiques, du moins esthétiques musicales (les autres arts ont commencé bien plus tôt à approcher le grand Récit du retour à l'Antiquité). Et c'est plus particulièrement à Florence, autour du mécène Giovanni Di Bardi (1534-1612) que des compositeurs comme Galilei (1520-1591) puis Cavalieri (1550-1602), Caccini (1545-1618) et Peri (1561-1633) discutent passionnément des idées musicales incontournables de l'époque : la musique doit retrouver, *représenter* l'âme de la poésie voire de la *parole* antique. Celle-ci est rêvée simple, économe, c'est-à-dire monodique : on aboutit, selon Nino Pirrota, à une « critique du contrepoint et nécessité de revenir à la monodie, qui seule semblait capable de traduire l'expression de la poésie et de renouveler les miracles fabuleux de la musique ancienne[12] ».

La représentation devient donc à cette époque si importante qu'elle peut imaginer d'approcher certains sacrifices considérables, celui du contrepoint, voire de la riche polyphonie en général, cela au profit d'une monodie *a priori* relativement pauvre musicalement mais pas du point de vue du mot d'ordre philosophique de l'époque, car monodie *représentative* et surtout, représentative de l'Antiquité. Un Grec de l'Antiquité, par ses seules intonations évidemment monodiques, pourrait faire de la musique, et quelle musique, se dit-on. Galiléi, compositeur aîné de la *Camerata Fiorentina*, compose alors quelques monodies sur les textes de l'*Inferno* (1472) de Dante.

Le souci de retourner à la monodie, sans pour autant abandonner la pluralité des voix propre à la polyphonie de la Renaissance, impose alors au moins de privilégier une ligne, ce qui n'a pas lieu dans le contrepoint, mais dans cette nouvelle « harmonie » qui par essence, est processus de hiérarchisation des voix et finalement, aboutit à la monodie accompagnée que le XVIème siècle italien complotait déjà dans le madrigal puis développait grâce aux tablatures de luth (le luth remplace à lui seul, par l'emploi d'accords, toutes les autres voix

---

12 « Tragédie et comédie dans la Camerata Fiorentina », in *Musique et poésie au XVIe siècle*, Paris, C.N.R.S, 1954, p. 288.

traditionnellement prévues par la polyphonie), puis par les basses continues sans doute utilisées pour la première fois par Cavalieri (venant à l'aide de Galilei) puis par Caccini[13].

Dès lors la basse continue, en privilégiant cette voix unique qu'elle « accompagne », permet l'émergence d'une forme musicale dramatique, et finalement d'une *représentation*. La voix unique permet au chanteur individualisé de tenir un *rôle*. On aboutit ainsi au *stile rappresentativo* qui permet à l'un de ses premiers utilisateurs, Cavalieri, de composer ce qui passe pour le premier oratorio de l'histoire, *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600).

De l'oratorio à l'opéra, il ne reste plus qu'à dresser une scène et à développer le jeu d'acteurs. C'est donc avec raison que René Leibowitz relie invention de l'harmonie à invention de l'opéra, et finalement, selon nous, en amont, à effort de représentation en général[14]. Dès lors Monteverdi, en corrélant le *stile rappresentativo* au jeu de scène, peut composer son *Orfeo* (1606), premier chef-d'œuvre, peut-être, de l'opéra voire donc de la musique baroque en général. Un cercle logique se ferme ainsi. Car comme le rappelle Suzanne Clercx, « […] sans appartenir à la *Camerata* florentine, Monteverdi réalisa ce que les amis du comte Bardi avaient entrevu et s'intéressa directement à la renaissance de la tragédie grecque[15] ».

Finalement, la musique, à travers *Orfeo*, aurait tenté de s'approprier mieux que le seul Récit de son époque (la Renaissance déjà bien entamée en ses temps tardifs : presque depuis deux siècles déjà, du moins en Italie). Elle aurait tenté, au fond, de se *représenter elle-même*, c'est-à-dire de représenter – et littéralement de mettre en scène pour finalement contempler – le pouvoir orphique (celui d'Orfeo). La représentation, dans ce cas privilégié et fondateur (celui de la naissance de l'opéra comme genre), est donc réflexive au sens algébrique (en relation avec soi). Dans l'opération consistant pour la musique, surtout cette fois dans son histoire, à tenter de se peindre elle-même par un truchement extérieur (celui de la scène et du livret), cette dernière s'est paradoxalement peut-être retrouvée, au moins selon la formule de Hegel concernant la musique en général, comme pure contemplation (donc représentation au préalable) de la lumière par elle-même[16] ».

---

13 D'après Nino Pirrota, les basses continues de Caccini seraient donc nées de ce renouveau de la monodie. *Idem*, p. 293.

14 « La notion même de contrepoint se meurt et […] l'accord se détache en tant qu'élément autonome, ayant sa signification propre ». *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet/Chastel, 1987, p. 26.

15 Suzanne Clercx, « L'Espagne au XVIe siècle, source d'inspiration du génie héroïque de Monteverdi », in *Musique et poésie au XVIe siècle*, Paris, C.N.R.S, 1954, p. 329.

16 « La musique, comme la contemplation de la pure lumière par elle-même, nous donne l'idée la plus haute de la félicité et de l'harmonie divines ». Hegel,

Ebauche de typologie des représentations musicales

Les tentatives de représentations, si l'on veut amorcer une très brève typologie, peuvent se jouer de diverses manières. L'une, tautologique, consiste à s'octroyer la représentation évidente contenue dans les mots et concernerait donc tout type de musique vocale. Mais peut-on prétendre que toute musique vocale contiendrait une représentation dans les notes elles-mêmes ? Celles-ci octroient un affect supposé « correspondre » à un vers, par la mélodie du ou des chants et/ou de leur accompagnement. La représentation de la musique elle-même (qui ne fait que se synchroniser avec – et par là même s'associer à – une représentation évidente, conceptuelle, celle des mots) n'existe pas pour autant de façon tangible *a priori*. Tout au plus ceci engendre-t-il une correspondance secrète, implicite ou fortuite car automatique : synchrone, avec les mots eux-mêmes. Mais cette correspondance peut finalement adopter des formes aussi libres que l'imagination peut les concevoir et finalement échapper à toute codification, toute logique extra-musicale. Même cette représentation éventuelle très indirecte, au second degré : la représentation musicale de la représentation des mots, n'est donc pas certaine d'exister bien loin.

Une autre manière d'approcher une représentation consisterait à tenter le même type de synchronisation à des images enchaînées de façon plus ou moins logique par un éventuel argument, synopsis ou scénario, ce qui a lieu dans les musiques de ballet puis dans les musiques de film (éventuellement de films muets). Le problème reste le même. Et réunir ces deux derniers cas (mots + images/argument), dans le cas des mélodrames, des opéras, des films parlants, n'ajoute pas nécessairement de représentatitivité à la partie purement instrumentale de la partition, au contraire puisque l'économie des moyens de l'œuvre entière tendra à donner le pouvoir de représentation aux truchements qui sont le plus concernés *a priori* par celui-ci, donc aux mots et aux images. (Encore cette économie n'est-elle presque jamais encore obtenue dans les musiques de films d'avant-guerre, ce qui aboutit à des musiques « plus représentatives » dans leurs tempi, nuances, modes, mais aboutissant à des « représentations » éventuellement conventionnelles, tautologiques par rapport à l'image, bien que toujours lointaines et littéralement superficielles[17].) Et si donc ceux-ci sont

---

Vorlesungen über die Ästhetik (Cours d'esthétique, trad. B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris: Librairie Générale Française – livre de poche 1997, t. 2), p. 378.

[17] Lors de l'enregistrement, Hollywood faisait alors diriger l'orchestre par un chef regardant en même temps les « rushs ». La représentation était déjà affaire de synchronisation pure et concernait donc en premier lieu le rythme, puis les nuances (*forte* pour les événements graves, etc.), l'orchestration (les cordes pour les scènes d'amour, etc.), le mode (mineur dans les scènes tristes, majeur dans le cas contraire) donc les critères les plus évidents, les truismes de la musique romantique, ne

présents tous deux dans l'œuvre, la musique aura d'autant moins à se charger d'ajouter une signification déjà doublement présente et pourra se montrer d'autant plus autonome.

Il est temps de signaler que notre vision de la musique s'oppose ici, implicitement, à toute signification – obligatoirement concernée par des concepts – donc à toute sémiologie ou sémiotique musicale, du moins dans le cas général qui n'est pas concerné par l'univers des citations et autres références, mais ceci tient dans les définitions de Kant et de Schopenhauer sus-citées dès le départ. Et Hegel ajoute que la signification qu'un thème musical doit exprimer est déjà « épuisée en lui[18] ».

Or, les musiques référencées, précisément, pourraient constituer un troisième cas de musiques « représentatives » (pures, vocales ou employées à l'opéra ou dans une musique de film). Les citations signifiantes, comme par exemple le fait de faire entendre la mélodie d'un hymne national dont les paroles sont sous-entendues – et donc « sous-conceptualisées » – par la communauté culturelle du public, semblent à ce titre montrer qu'une représentation propre à une réelle sémiotique musicale consisterait à instrumentaliser ou à travestir une œuvre vocale déjà connue, existante, et finalement à échafauder, dès lors, des *œuvres collectives*. Ceci tendrait à montrer que si la musique serait peu représentative *a priori*, c'est qu'elle ne serait pas un langage dans le cas général, c'est-à-dire que quand bien même elle contiendrait des concepts (nous ne parlons pas ici de son écriture codifiée, donc du solfège, mais de son essence, sonore : Sartre nous rappelle que l'œuvre n'est pas sa partition)[19], ceux-ci ne seraient pas communs à la culture, ni surtout fabriqués pour l'être comme dans le cas d'un langage.

Ce que la musique pourrait tenter de plus représentatif de façon « organique » semble tendre au bruitisme (toujours partiel et plus ou moins intégré au langage) et donc, avant le XXème siècle, aux musiques de genre, minoritaires. On aboutit alors, peut-être, aux seules représentations immédiates objectives possibles mais donc dans le cadre d'une musique sensationnelle, éventuellement comique, marginale (du moins avant Russolo et le futurisme italien). Il en sera question plus bas. Encore ce bruitisme concerne-t-il surtout le timbre et le

---

concernant que très peu l'aspect mélodique ou harmonique, soit le langage musical lui-même : ce qui « représente » alors, encore de façon lointaine, concerne ce que la musique a de plus périphérique, superficiel, et au fond de moins profondément musical.

18 *Cours d'esthétique*, tome III, Paris, Aubier, 1997, p. 129.

19 Sartre se demande ce que peut être la *Cinquième symphonie* (1807-1808) de Beethoven « en personne » et finit par conclure, après avoir rejeté qu'elle ne soit que la partition, objet visuel non sonore, qu'elle « n'est pas là, entre ces murs au bout de ces archets. Elle n'est pas non plus « passée » comme si je pensais : c'est là l'œuvre qui a germé à telle date dans l'esprit de Beethoven. Elle est entièrement hors du réel » (Jean-paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 370).

« geste » (de type montée mélodique ou descente), geste éventuellement accompagné de *glissando*. Avant Bartók, le *glissando* (non le *portamento* qui concerne les modes de jeux au moins vocaux du romantisme) est naturellement corrélé aux musiques imitatives puisqu'il est absent des musiques occidentales (hormis dans quelques ornements baroques ressemblant au *portamento*). En effet l'occident discrétise, par le solfège et le mode en tant qu'échelle discontinue de degrés, par essence, le chant des fréquences. Par ailleurs, le *glissando* est omniprésent dans les bruits de la nature (vent, cris d'animaux, etc.). Il devient alors imitatif, précisément parce qu'extra-musical, de façon presque nécessaire. Il concerne au moins les cas de Farina et de Saint-Saëns cités plus bas.

En résumé, ces quatre types de représentations possibles *a priori* montrent généralement des démarches, des tentatives explicites, des tensions, des utopies, aboutissant dans le meilleur des cas (le quatrième, bruitiste), à des musiques de genre à la frontière, en leur temps, de la catégorie musique elle-même, ce qui tend à laisser penser que la représentation, quand elle est réellement possible, aurait tendance à détruire la musique elle-même, du moins au sens schopenhauerien ou kantien.

Dans le cas de l'invention de l'opéra mentionné plus haut, ce sont les deux premiers types de représentation qui sont convoqués (association aux vers et synchronisation au jeu scénique), donc les représentations les moins réelles, c'est-à-dire les moins destructrices pour la musique elle-même qui sont convoquées. C'est un cas de pure utopie, associé à l'utopie de la Renaissance elle-même (retrouver la magie antique et notamment celle, supposée, de la tragédie grecque). Le fait qu'on ait soi-disant souhaité rendre alors toute musique représentative, dans le *stile rappresentativo* qui concerne toute une esthétique alors dominante (à la charnière des XVIème et XVIIème siècles), est le signe de cette utopie esthétique, mais le souhait de représentation n'est sans doute alors qu'un vœu pieu, celui de son époque. Quoi qu'il en soit, il fallut sans doute qu'une telle utopie pénètre son époque en profondeur pour qu'une invention de l'importance de l'opéra puisse en naître et persiste plusieurs siècles. Il s'agit sans doute non du plus grand effort, mais du plus grand espoir de représentativité musicale qui exista au cours de l'histoire, échec au sens technique (non représentativité réelle de la musique) et réussite dans l'invention d'un nouveau genre, voire d'un nouvel art sociétal : la musique dramatique, au fond non représentative au-delà de son seul synchronisme avec des concepts versifiés, mais qui crut devoir se dire telle au tout départ seulement.

Et donc, toute musique baroque serait-elle représentative, contrairement à ce qu'elle prétend parfois dans le titre de ses œuvres (« sonates représentatives », etc.) ? Loin s'en faut, encore moins si l'on quitte le domaine de l'opéra. Et la musique,

de façon historiquement plus générale, au-delà de l'opéra, a-t-elle pu vraiment véhiculer de « grands récits » sans s'octroyer l'aide des mots (du chant) ? Car pour annexer vraiment le pouvoir de ceux-ci, celui de fasciner leurs époques respectives, il eût sans doute mieux valu qu'elle véhicule *per se*, de façon organique, autonome, des symboles, des concepts, des images, des *représentations* non exogènes ni pour elle artificielles (sémantiques). Or encore une fois, à l'état « pur », instrumental, et quand elle n'est pas plus ou moins détruite par le problème citationnel ou bruitiste, elle reste indéfectiblement un art « sans concept » selon Kant[20]. Las, lorsque la musique tente, au moins, de raconter une histoire, elle peut, à défaut de s'octroyer, au moins *approcher* un pouvoir de fascination supplémentaire. L'*approche* de représentation, non la représentation « réussie » elle-même, n'engendre alors plus toujours une destruction mais parfois l'inverse, une possible renaissance musicale paradoxale. Voyons de quelle façon peut naître ce nouveau paradoxe.

Musique, représentation et pouvoir du grand Récit au cours de l'histoire

Force est de constater, voici donc un autre paradoxe historique, que la musique, même purement instrumentale, est parfois récompensée généreusement de ses efforts *a priori* vains (contre son essence), *a posteriori* fructueux. Les *Quatre saisons* (1725) de Vivaldi constituent, pour le compositeur, des exceptions : les seuls concertos du Prêtre roux qui tentent d'approcher une représentation. La représentation réelle, si elle n'avait pas été accompagnée d'un programme écrit par Vivaldi lui-même, aurait sans doute échoué. Qui aurait reconnu à coup sûr, par exemple, sans ce programme, l'orage de l'été, au-delà de son seul caractère agité et *forte* ? Or, curieusement, ces concertos étranges (musiques de genre) sont devenus et restées les œuvres, de très loin, les plus célèbres et les plus interprétées de Vivaldi. La postérité récompense un pacte faustien involontaire, celui d'un musicien qui, si l'on veut, aurait souhaité badiner, ou voulu davantage que la « pureté » spécifique de son art (son abstraction pourtant déjà singulièrement accessible), voulu le pouvoir *supplémentaire* du concept, du récit. Mais pour ce faire, la représentation, encore une fois, est savamment à peine ébauchée et surtout pas aboutie.

D'autres exemples éventuellement instrumentaux, dans l'histoire, montrent de ces récompenses étranges. Il s'agit toujours, et ce sera donc désormais sous-entendu, d'esquisses, d'ébauches représentatives calculées, évitant la destruction du langage tonal (celui de ces époques antérieures au XXème siècle), destruction qui a lieu par exemple dans le bruitisme pur.

---

[20] Revoir la première note.

Ce qu'on appellera donc, à partir de maintenant, « musique représentative » ou « représentation », ne concernera toujours qu'une amorce imitative de principe dont l'échec quant à suggérer des images précises est précisément le garant de la réussite non pas imitative mais *musicale* finale. La *Symphonie fantastique* (1830) de Berlioz est encore un exemple éclatant : le compositeur, lui-même écrivain et ce n'est pas ici un détail, octroiera encore un programme, cette fois plus fourni que celui des *Quatre saisons*, décrivant « l'argument » de – donc ce que « représente de très loin » – chaque mouvement. Le *Carnaval des animaux* (1886) de Saint-Saëns – dont chaque titre nomme la bête que la musique « décrira » – est plus bruitiste que nos deux prédécesseurs, plus comique dans certains passages (les plus représentatifs comme celui des poules ou du « personnage à grandes oreilles », à l'opposé du célèbre Cygne précisément presque non représentatif, absolument non bruitiste, et dont la « belle musique » n'est là que pour représenter la « grâce » de l'animal). Citons encore (mais cette fois il s'agit d'un mélodrame non purement instrumental, comportant un récitant) *Pierre et le loup* (1936) de Prokofiev. Finalement, voici le propos ici, de ces quatre œuvres, chacune pourrait être restée la plus célèbre de son auteur. Dans deux cas sur quatre (les deux derniers, Saint-Saëns et Prokofiev), l'oreille la plus populaire, c'est-à-dire enfantine, est apparemment convoquée, à travers un caractère de bestiaire et même de conte pour *Pierre et le loup*. Il y a ce rapport essentiel qui lie les « histoires », les contes, aux enfants.

Quant à la musique vocale, elle traite son récit (ses paroles), donc sa représentation intrinsèque autant qu'hétérogène et fort lointaine (voire absente) de façons diverses. Elle porte ou subit cette représentation en proportions variables. Elle peut notamment la mettre en valeur par le syllabisme qui rend le texte intelligible (en lui permettant un débit non pas suffisamment lent mais justement rapide), ou la noyer, la submerger par de longues vocalises. Les troubadours et trouvères écrivent de façon d'autant plus syllabique, selon nous, qu'ils se doivent de croire au pouvoir de leurs propres représentations qui sont leurs propres poèmes : ils en sont les auteurs, ce sont généralement des auteurs-compositeurs-interprètes. Ils défendent leurs vers. Les compositeurs employés par l'Église, en revanche, desservent d'autant plus aisément, par leurs vocalises, la représentation de la liturgie qu'elle n'est pas la leur[21] (ce n'est pas leur poème). Le genre de l'organum, en soi, étouffe rituellement autant qu'implicitement chacun de ses mots de latin. Le fameux *Viderunt omnes* de Pérotin (XIIIème siècle) propose, sur chaque

[21] D'autant moins la leur à la fin du Moyen Âge, quand le grand récit médiéval, la bible, est usé par onze siècles d'emploi et a pourtant toujours sa place centripète dans la bibliothèque, et surtout la philosophie des gens lettrés qui sont encore, tous, appelés « clercs ».

syllabe du titre, tant de vocalises que le texte nous est finalement absolument soustrait. Jean XXII, entre 1324 et 1325, parmi d'autres papes, d'autres époques et d'autres décrets comparables, tente naturellement d'interdire la musique polyphonique par la bulle *Docta Sanctorum*. Il faut chanter *sub maturo tenore*, avec la teneur reconnaissable[22]. Il s'agit encore bien entendu de représenter, selon lui, le grand Récit biblique. Mais les compositeurs, eux, n'en sont peut-être plus toujours certains, ce grand Récit est vieux de plus d'un millénaire et en ce sens, probablement susceptible d'avoir perdu de son pouvoir, auprès du public et/ou du compositeur lui-même. Le pieux Bach fait à ceci un contre-exemple célèbre, exemple certes associé à un grand Récit biblique revivifié par la Réforme luthérienne plus récente – vieille de seulement un siècle. Le syllabisme y est alors au moins retrouvé dans les chorals des oratorios, devenus grands symboles de cohésion sociale luthérienne, voire plus précisément germanique.

Janequin, trois siècles après les derniers troubadours, n'a pas écrit ses propres poèmes, mais il a pour lui ceux de Marot, pittoresques et bien de leur temps, *renaissants*. Sensationnels au sens littéral, ils prônent déjà, pour tenter un anachronisme comparatif, sexe et violence. Ils sont grivois (*Le blason du tétin*)[23], guerriers (*La guerre*), ou encore comiques (*Le caquet des femmes*, *Les cris de Paris*), et donc potentiellement populaires. Or, pour mieux profiter de leur séduction, Janequin a intérêt à montrer une complaisance plutôt syllabique. Si fait.

Les récits, et les tentatives de représentation qui leur sont corrélées, ont sans doute suivi des modes. Il semble donc que la musique, elle aussi, toute aussi abstraite qu'elle fût autrefois *a priori*, ait tâché de suivre, toujours de loin et souvent en retard, les mots d'ordre de ses siècles respectifs. Le *stile rappresentativo* susmentionné, propre à l'invention de l'opéra, imaginait qu'à chaque affect une musique pouvait correspondre. Il s'agissait d'une musique raisonnée (la Raison est celle de Descartes et des autres récits de ce temps). L'autre grand récit du XVIIème siècle, qui semble complémentaire, est celui des « passions ». *Les passions de l'âme* (1649) intéressent jusqu'à un esprit cartésien (celui de Descartes, auteur de cet ouvrage). Dès lors, la musique tente aussi de raconter la passion comme elle le peut (plutôt que de l'exprimer comme à son habitude), par exemple, en inventant les *tremoli* de cordes « figurant » (voire ré-engendrant pour l'auditeur) une tension psychologique fondamentale. Or, un grand récit des Lumières sera, bien entendu, la « nature » (nature en tant

---

22 La polyphonie, dès lors, devient un art plus aisément profane, celui de Machaut. En 1565, le cardinal Borromée, impose à nouveau l'intelligibilité du texte, que ne favorise toujours pas l'approche polyphonique de la musique.

23 Le poème de Clément Marot, en 1535 (bien avant Ronsard), pouvait certes sembler sensationnel : « Tétin refait plus blanc qu'un œuf, tétin de satin blanc tout neuf, toi qui fait honte à la rose, tétin plus beau que nulle chose », etc.

qu'essence mais aussi environnement). Assez logiquement, à la charnière entre ces deux siècles, on remarque que la musique « racontera » avantageusement la « nature des passions » (ce qu'elle a toujours fait) mais aussi les « passions de la nature », par exemple, si l'on veut, les orages. On « entend », par des *tremoli* de violoncelles, un orage dans la *Passion selon saint Jean* (1724) chez un Bach « très peu représentatif » de coutume (si l'on passe sur la représentation liée à ses œuvres vocales), en tout cas presque jamais bruitiste comme dans ce cas exceptionnel ; et bien sûr un an plus tard dans *L'été* de Vivaldi.

Parmi les fables qui passionnent l'époque romantique, certaines, sensationnelles, donc sans doute privilégiées, sont surnaturelles, parfois macabres, « spirites », comme on le disait en ces temps[24]. On penserait alors volontiers que la musique dite « à programme », romantique et représentative par principe, ne s'est alors tant développé que pour que la musique puisse devenir elle aussi « fantastique ». Il y a le chef-d'œuvre fondateur (1830) de Berlioz (*La symphonie fantastique*). Encore quatre décennies plus tard, les musiciens comprendront bien – et le public aussi – l'intérêt d'un poème symphonique « décrivant » un sabbat de sorcières. Voilà donc *Une nuit sur le mont chauve* (1867) ou *Danse macabre* (1874), encore des œuvres qui pourraient avoir servi leurs auteurs (Moussorgski et Saint-Saëns) pas le pouvoir représentatif d'un récit alors en vogue (incontournable ?), récit peut-être crucial en son temps, récit sensationnel car surnaturel (on est donc passé du récit de la nature propre au siècle précédent à celui de la « surnature », par un effet probable de surenchère, d'usure progressive des concepts en vogue). Si la musique ne raconte pas nommément, mais suggère à la rigueur, s'associer néanmoins à un récit fantastique peut sembler pour elle suffisamment intéressant, voire crucial dans certains cas.

Représentation et produits dérivés

Représenter, pour la musique, c'est faire un effort. On suggérait plus haut que cet effort, dans le cas de l'invention de l'opéra, avait engendré des « produits dérivés », des inventions indirectes, elles purement musicales, techniques : le retour possible à la monodie, l'économie des moyens instrumentaux de la basse continue et l'invention de l'harmonie moderne. D'autres inventions musicales ont accompagné d'autres efforts (toujours moins colossaux que dans ce cas fondateur) de représentations.

Les « musiques descriptives » (on dit parfois figuratives), donc représentatives de Janequin ont nécessité, et finalement

---

24 Le court roman éponyme de Théophile Gautier (1861), à ce titre, est au cœur des préoccupations romantiques de son époque et lie mort, amour, à éternité autant qu'à étrangeté.

permis, une nouvelle rapidité dans les imitations. *Voulez vous ouyr le chant des oiseaux* se doit de resserrer les canons s'il s'agit de concurrencer la virtuosité de la nature oiseleuse. Et l'effort représentatif permet aussi d'inventer la mise en musique d'onomatopées.

Le XVIIème siècle, baroque, féru de « passions », contrastes, violences (et de récits en général puisqu'il a commencé par inventer l'opéra), s'il souhaite décrire des combats, se charge alors d'imaginer de nouveaux modes de jeux heurtés aux cordes. On remarque que le premier pizzicato de viole vient pour approcher un récit guerrier : représenter de façon sonore, bruitiste, un fracas d'épée (*The Soldier's song* de Tobias Hume, 1605), de même pour le premier *pizzicato* de violon dans le *Combat de Tancrède et de Clorinde* (1624) de Monteverdi.

L'un des premiers *glissando* de violon, logiquement (voir plus haut) est également né d'un effort de représentation. Il imitait un miaulement de chat, typiquement baroque : passionné (*Capriccio stravagante* de Carlo Farina, 1626).

Ces tensions représentatives n'ont jamais engendré de nouveaux grands Récits (exogènes à la musique) mais ont octroyé ceux-ci à certaines œuvres d'une façon politique, peut-être pour ancrer celles-ci dans leur époque et parfois, en cas de réussite, dans l'histoire de la musique inféodée à l'histoire (qui reste la plupart du temps l'histoire de la politique). Les récits du moyen âge (la Bible), de la Renaissance (l'idéal antique), du baroque (la représentation elle-même et/ou la raison et les passions), de la fin du baroque et du classicisme (la nature parmi d'autres récits), du romantisme (le fantastique parmi d'autres grand Récits) semblèrent autant de points d'ancrage sociétaux pour certaines œuvres dont les compositeurs, peut-être, cherchaient un public et utilisèrent le discours non musical (le récit) susceptible de concerner ce dernier.

Mais l'effort représentatif, donc, tel un regard périodique et donc fructueux sur l'altérité, sur le perpendiculaire, aurait parfois également pu pousser la musique à grandir, notamment dans sa *technè*. Réciproquement, des œuvres regorgeant de nouvelles techniques ont trouvé avantage à se « dire » représentatives, parfois par un simple titre évocateur, pour faciliter une supposée difficile intégration par le public de leur époque. Ce qui est neuf pourrait effrayer, mais moins avec un récit accompagnateur, une *lettre d'introduction*. Or, quelque chose semble pouvoir, par sa pérennité au cours de l'histoire, être médiateur plus encore qu'à travers une mode : par un mythe, donc une mode inter-temporelle, en quelque sorte. Ce mythe est la représentation familière de la musique, sa légende personnelle. C'est le récit de l'oiseau, animal dit musicien s'il en est.

Oiseau – représentation, pouvoir – ambassade

Là, comme dans le cas d'*Orfeo*, la musique se représente elle-même. C'est un auto-portrait fondateur, dans ce cas, celui d'une origine. Ceci remonte au moins, on le sait, aux vers fameux de Lucrèce (donc au premier siècle avant Jésus-Christ). Lucrèce suppose même – peut-être à tort – que toute musique est représentative au départ à travers l'imitation originaire du chant de l'oiseau[25]. C'est que son époque antique place l'imitation en général au centre de sa philosophie. Une idée pourrait être que plus tard, la musique aurait utilisé l'oiseau moins comme muse, moins avec cette déférence réservée à son créateur, contrairement à ce qu'elle semblait dire, mais comme éternel *diplomate* peut-être, auprès du public. C'est l'ambassadeur du musicien qui demande ainsi à l'auditeur de s'ouvrir à ses plus périlleuses audaces. Voilà l'oiseau négociateur et pour ce faire, représentant dans les deux sens du terme.

Le *Rossignolet du bois*, célèbre œuvre anonyme du XIIIème siècle, improvise l'accompagnement d'un chant et avalise, au passage, s'il en était besoin, les improvisations instrumentales des trouvères, susceptibles d'être jugées hasardeuses *a priori*. Mais là, l'improvisation devient une « activité de la nature » (celle du rossignol).

Se serait-on fâché de la déroutante rapidité des canons de Janequin, au début du XVIème siècle, si les oiseaux (dans la chanson suscitée) n'avaient rappelé qu'il n'y avait rien là que de très « naturel » puisque propre au chant des oiseaux déjà familiers aux enfants ? Cette diplomatie brillante a réussi sa négociation jusqu'à l'inscrire dans la postérité. La postérité se souvient peut-être moins des oeuvres sans problèmes que des problèmes brillamment résolus.

Le coucou comme ministre plénipotentiaire

Un grand négociant en nouveautés, d'une époque à l'autre, dont le prestige naît alors de l'ancienneté, semble être le coucou (lequel est déjà bien connu – de façon semble-t-il universelle – par les enfants au moins occidentaux). On l'*utilise* (on saisit son ambassade) surtout à partir du XVIIème siècle. C'est qu'alors, la science harmonique et sa pensée des renversements d'accords se systématisent. L'intervalle fondamental constitutif de cette science bien abstraite est la tierce. Celle-ci est précisément appuyée, « promulguée » par le monde animal à travers certains chants du coucou[26]. Il devient alors un diplomate utile.

---

[25] Le poète latin (né vers 99, mort vers 50 avant J.-C.) chante ainsi : « Le ramage limpide des oiseaux fut imité avec la bouche bien avant qu'on sût unir à l'harmonie des vers celle des chants, et par leur accord charmer les oreilles ». (*De la nature*, V, v. 1379-83.)

[26] Rappelons que l'archétype du chant du coucou arpège des tierces descendantes, majeures ou mineures. Les pièces citées dans le texte ci-après sont toutes majeures

Mais le XVIIème siècle voit aussi l'essor de la musique instrumentale. La virtuosité du violon n'a-t-elle jamais été susceptible de laisser perplexe un public quelconque ? Si oui, nulle crainte, la représentation du coucou donne sa tierce, sa célébrité, son sceau naturel, et dès lors peut-être aussi, son aval, sa *bénédiction* à tous les concepts musicaux nouveaux-nés, notamment au violon et au développement immédiat d'une dextérité digitale effrayante (ou du moins qui pourrait laisser une impression incertaine) lors du second XVIIème siècle. Des violonistes imiteront le coucou dans leurs sonates dites nommément « représentatives », Schmelzer (1664), Biber (1669) puis Walther (1676).

À la fin du baroque (premier XVIIIème siècle), le volatile diplomate salue le nouveau développement du clavecin (*Coucou* de Daquin, 1735), puis dit encore « coucou » au nouveau genre de la Symphonie (*Symphonie des jouets*, 1750-1757) au début de la période classique. Il déculpabilise la Vienne de Johann Strauss (fils) de se montrer – peut-être – trop légère : dans les bois de Krapfen, le coucou danse la polka française lui aussi (*Im Krapfenwald*, 1869). Dans le *Carnaval des animaux* (1886), bonimenteur, il va jusqu'à préparer l'oreille du public, en un sens, à l'*ostinato* du XXème siècle approchant, celui de Stravinsky.

L'oiseau encore jusqu'à nos jours

Mais d'autres oiseaux sont corvéables. *L'hirondelle* (1735) est venue en renfort du coucou, pour le compte de Daquin. Et les notes répétées, rebonds parfois maniérés du style classique, paraîtront moins artificiels – le cas échéant – à l'auditeur si les familiers caquètements de la poule en sont au passages représentés et reconnus (Haydn, Symphonie n° 83 « La poule », 1785), de même que d'autres pépiements (Mozart, *Oiseaux, si tous les ans*, 1777-8), ou les « papapapapapa » de Papageno et de sa compagne (*La flûte enchantée*, 1791).

La postérité de Mozart, cependant, doit bien peu aux oiseaux et aux représentations en général (si l'on passe sur celles, supposées intrinsèques, de ses opéras). Celle de Daquin leur doit bien plus (voir ci-dessus). N'oublions pas que la représentation – oiseleuse ou non – en musique est paradoxale : elle a offert leurs œuvres les plus célèbres à certains compositeurs et non des moindres (les Vivaldi, Berlioz, Moussorgski, Saint-Saëns susmentionnés). Or à l'opposé, un

---

et font chanter le coucou sur le premier degré. Transposées en do, elles intègrent les tierces mineure ou majeure respectivement sur le sol-mi et le mi-do de (do-mi-sol). Strauss préfère la quarte do-sol (de do mi sol do). En ce qui nous concerne (peut-être comme Strauss), nous n'avons entendu qu'une seule fois une quarte juste, dans une forêt du Vercors. Peut-être pourrait-il exister, à l'extérieur de ces bornes, des secondes majeures, ou des tritons descendants. Nous n'en avons pas entendu, ni dans les bois, ni dans les enregistrements, ni dans les oeuvres.

célébrissime musicien : Chopin n'a strictement jamais écrit de musique représentative de quelque nature que ce soit, aucune œuvre vocale, pas même une œuvre instrumentale au titre évocateur (hormis la suggestion naturaliste et lunaire liminale liée au genre du « nocturne », seul son Prélude n°15 dit « de la goutte d'eau » pourrait faire exception par ce simple sous-titre vaguement « représentatif »). La représentation est donc cruciale dans certains cas, totalement inutile dans d'autres, autant dire qu'elle est indépendante au sens mathématique de la musique : elle s'associe à elle comme elle peut ne pas s'y associer car elle ne lui est ni familière ni opposée : exogène.

Mais qu'en est-il de Janáček ? Une chouette a accompagné l'envol de sa carrière *post mortem*. L'étrange arpège de « La chevêche ne s'est pas envolée » (*Sur un sentier recouvert*, X, 1900), résonne aujourd'hui comme un symbole de son langage saccadé[27].

Qu'en est-il de Messiaen ? Ce sera là notre dernier exemple, lequel fermera une boucle. On remarquait plus haut avec Jean-Claude Piguet que le XXème siècle avait eu du mal à se passer d'images (de lointaines représentations), qu'elles fussent objectives, souhaitées par le compositeur (par exemple dans le cas des « impressionnistes » français ou des ballets de Stravinsky), ou subjectives et parasitaires dans certains cas nombreux et plus problématiques. Quant à la postérité de Messiaen, il faudrait effectuer une étude statistique. On vérifierait si « oiseau » compte parmi les premiers mots répondus par le public (lorsque celui-ci connaît ce compositeur, moins universellement célèbre qu'on pourrait le croire dans les milieux mélomanes), à l'évocation du nom du musicien. Il y va certes, dans ce cas, de la démarche assumée d'un musicien qui se disait « ornithologue ». De toutes les stratégies décrites ci-dessus, celle de Messiaen semble la récapitulation, voire la systématisation au sens scientifique. Si Deleuze remarque que dans la musique contemporaine un « devenir-insecte a remplacé le devenir-oiseau[28] », Messiaen est revenu, de ce point de vue, clairement et singulièrement aux origines, à la définition de Lucrèce. Ce fait n'est pas anodin. Messiaen est un contemporain en ceci *classique*, en ce que l'oiseau est re-devenu l'un de ses modèles dès 1940, dès à partir d'« Abîme des oiseaux » (*Quatuor pour la fin du temps*, III), et jusqu'à son œuvre testamentaire (*Eclairs sur l'au-delà*, 1988-91).

Or, de quel procédé, cette fois, les oiseaux sont-ils les consuls, les *représentants* pour le compte de la musique

---

[27] Nous avions supposé dans une émission radiodiffusée (« Méli-mélodie », *France Culture*, 2000), que cet arpège aux allures polytonales imitait le chant d'un rossignol, auquel répond non pas la chevêche mais la hulotte (par les graves tierces descendantes). Des fragments d'enregistrements ornithologiques, superposés à l'extrait, validaient cette hypothèse.

[28] *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 379.

contemporaine ? Un chapitre d'ouvrage le détaille[29]. Les oiseaux ne se contentent pas de promulguer les rythmes anciens, grecs, que Messiaen goûte dès le début de son périple. « C'est étrange », dit le compositeur d'un air mystérieux, à propos du râle de genêt (ou roi des cailles), « ce rythme iambique – brève longue – qui résonne dans les hautes herbes de la prairie[30] »…

---

29 Voir Jacques Amblard, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, chapitre 2.

30 Voir http://www.youtube.com/watch?v=9QdgUJss9BU, à la trentième seconde.