

## Introduction

### La musique est-elle quelque chose ?

On ne peut dire *pourquoi* il y a de la musique sans définir d'abord *ce qu'est* la musique. Mais la question « Qu'est-ce que la musique ? » à peine formulée, un doute surgit. Pire : un scrupule. Est-elle « correcte » ? Est-il juste de parler de « la » musique ? N'est-ce pas là une généralisation imprudente ? Ne conviendrait-il pas de respecter la diversité, la richesse, l'infinité des manifestations musicales et de parler « des » musiques, sans préjuger de l'essence ni même de l'existence de quelque chose qui serait « la » musique ?

C'est l'objection des ethnomusicologues : on croit qu'il y a un universel anthropologique là où il n'y a que des particularismes culturels. Après tout, il n'y a peut-être rien qui soit la musique en général, rien de commun entre le *Clavier bien tempéré* de Bach, les rituels grecs de possession dionysiaques, la stylisation du chant d'oiseaux chez les Kaluli et un concert de Booba. L'objection a une connotation morale : pour nous, « Occidentaux », il y a de la musique. Mais avons-nous le droit de parler de « musique » pour des peuples et des cultures qui ne reconnaissent ni le mot, ni la chose, sans les danses, les chants et tout le rituel religieux ou profane dont elle est inséparable ? Dans certaines langues, comme le sesotho d'Afrique australe, un seul verbe désigne chanter et danser – deux faces d'une même activité. Ce fait traduit d'ailleurs une réalité générale : la majorité des musiques dans l'histoire et dans le monde sont indissociablement des musiques chantées et dansées. C'est à cette seule condition qu'elles peuvent assumer la fonction de coordination des actions motrices et plus généralement de cohésion sociale que lui attribuent les anthropologues. Même le mot *mousikè*, en grec ancien, d'où dérive notre

« musique », ne peut pas être traduit par musique, puisqu'il couvre tout le domaine des Muses, et donc aussi bien la poésie que la danse.

À cette objection ethnomusicologique, il y a trois réponses possibles.

Il n'y a d'abord aucun ethnocentrisme occidental à parler de musique comme d'un mode d'expression humaine autonome. Dans toutes les grandes aires civilisationnelles, les « hautes cultures » comme on dit parfois (iranienne, arabe, indienne, sud-est asiatique, indonésienne, chinoise, coréenne, japonaise, éthiopienne, et donc aussi « occidentale » — si l'on tient à ce terme, pourtant nettement plus équivoque que celui de « musique »), *il y a de la musique*, c'est-à-dire un domaine propre de la culture fondé sur les sons et destiné, entre autres, au loisir. Même la théorie musicale, par exemple la mathématisation, n'a rien d'occidental : on la trouve certes en Grèce ancienne — les Pythagoriciens —, chez les Arabes qui la transmettent à l'Occident moderne<sup>1</sup>, mais aussi dans la Chine ancienne ou en Inde. Toutes les cultures « savantes » connaissent donc de la musique au sens que nous donnons à ce terme ; un grand nombre d'entre elles l'écrivent ; et beaucoup en font la théorie — ce qui retentit sur sa pratique.

Deuxièmement, et plus généralement, on peut bien parler de « musique » dans les petites sociétés traditionnelles, même celles qui n'en reconnaissent pas le concept et dans lesquelles elle ne se sépare pas des autres formes d'expression symbolique. Il en va de même du concept d'art. La plupart des manifestations que nous appelons artistiques ont été produites par des sociétés qui ne reconnaissaient pas l'existence de l'art comme tel : les cathédrales, les pyramides, les icônes orthodoxes, les masques dogon, et sans doute Lascaux et Chauvet, ont été produits sans qu'il y ait ni volonté ni même conscience de « faire œuvre d'art », mais seulement d'apaiser les dieux, de leur rendre hommage, de communiquer avec l'au-delà, de manifester sa foi, de prier, etc. Est-ce à dire qu'on n'ait pas le droit de considérer ces manifestations comme ce

---

<sup>1</sup> Gilbert Rouget, « L'enquête ethnomusicologique » dans *Ethnologie générale*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1364.

que *nous* appelons désormais « art » dans notre langage — qu'on le considère comme porte-parole de l'universel ou comme le mode d'expression de notre tribu particulière ? N'a-t-on pas le droit d'étudier la « religion » de peuples pour lesquels elle ne constitue pas un domaine séparé de l'existence humaine ou qui ne distinguent pas le profane du sacré, ni le laïc du spirituel ?

Et, troisièmement, que répondre à l'objection relativiste ? Les ethnomusicologues ont raison d'insister sur l'extrême variabilité du sens et des fonctions de ce que nous appelons musique. Mais est-ce à dire qu'il n'y a rien de propre et de commun à toutes ces manifestations ? Est-ce à dire qu'il n'y a pas d'universaux de la musique ? L'ethnomusicologie du XX<sup>e</sup> siècle était une science plutôt relativiste par vocation. Une science plus récente, la biomusicologie, est universaliste par méthode. Elle regroupe la musicologie comparée (que pratiquent désormais de nombreux ethnomusicologues) qui étudie les traits universalisables des systèmes musicaux (par exemple la présence d'échelles fixes de hauteurs des notes, la pulsation isochrone, etc.) et des comportements musicaux ; la musicologie évolutionniste qui étudie entre autres l'origine de la musique et les pressions sélectives conditionnant l'évolution musicale de l'espèce humaine ; la neuromusicologie qui étudie les aires cérébrales impliquées dans l'écoute ou la production de musique et l'ontogenèse des aptitudes musicales<sup>2</sup>. L'ethnomusicologie insistait sur l'incommensurabilité des cultures musicales. La biomusicologie redécouvre l'universalité de l'expression musicale humaine.

On peut en conclure : oui, partout où il y a des hommes, il y a bien de *la* musique, dans le sens que nous, « Occidentaux modernes », donnons à ce terme et quelque sens qu'ils donnent, eux, à cette pratique.

Pourtant l'objection revient sous une autre forme. Il ne s'agit pas simplement de remarquer que la musique est le plus souvent mêlée à d'autres pratiques

---

<sup>2</sup> On peut considérer que l'ouvrage de Nils L. Wallin, Björn Merker et Steven Brown, *The Origins of Music*, MIT Press, 2000, marque la date de naissance de cette nouvelle science.

symboliques ; car non seulement elle n'est pas une pratique clairement délimitée, mais même *son concept* n'est jamais nettement délimitable. Qu'est-ce qui est musique et qu'est-ce qui ne l'est pas, même « chez nous » ? Dans l'immense majorité des cas, passés et présents, ici comme partout ailleurs, la musique est accompagnée de paroles. Mais dans ce mixte parole-et-musique, où faire passer la frontière, s'il en est une, entre la parole et la musique ?

Considérons un segment horizontal et inscrivons-y, de gauche à droite, tous les modes d'expression sonore depuis la « parole pure » (case 1) jusqu'à la « musique pure » (case 10).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>parole</i>									<i>musique</i>
<i>pure</i>									<i>pure</i>

Il y a, entre les deux cases extrêmes et dans tous les genres, une infinité de formes intermédiaires, plus ou moins parlées, plus ou moins musiquées.

En (1), nous mettrions mythes, contes, légendes, discours de griot, romans, etc. Mettons en (2) la déclamation (« Entre ici, Jean Moulin... »), la prose rythmée, le slam, la poésie philosophique, la poésie dramatique et finalement la poésie lyrique. Entre (1) et (2), il faudrait caser les multiples formes de prose rythmée, voire les slogans, politiques ou publicitaires, qui jouent sur les assonances ou les allitérations<sup>3</sup>. En (3), nous pourrions mettre la comptine, la psalmodie, la mélodie antique, le répons (dans le chant grégorien), la cantillation qui soutient la lecture des versets sacrés. La hauteur relative des notes acquiert ici une importance qu'elle n'avait pas en (2). En (4), nous pouvons mettre, par exemple, le récitatif (*recitativo secco*) de l'*opera seria* où la ligne vocale doit épouser le débit de la parole et ses inflexions, afin de rendre la dynamique des pensées et des émotions du personnage et de faire avancer le drame. Dans la même case, mais relevant d'un autre moment de l'histoire de l'opéra, on mettrait le *Sprechgesang* (« chant parlé »), à mi-chemin entre déclamation et chant, celui de

<sup>3</sup> C'est ce que Roman Jakobson appelait la « fonction poétique » du langage, centrée sur les sons du message (voir « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963).

Schönberg dans le *Pierrot Lunaire* : le phrasé y compte plus que la mélodie. On pourrait mettre, non loin, les joutes traditionnelles d'improvisation poético-musicale comme la cantoria du Nordeste brésilien ou le trovo andalou. Peut-être pourrait-on y joindre certaines performances de Billie Holiday, lorsqu'elle est la plus poignante, c'est-à-dire quand elle semble soliloquer. Ajoutons-y le rap, ou la technique du « parlé-chanté » de certains chanteurs français (Serge Gainsbourg, Barbara, Alain Bashung) ou de certains groupes de rock<sup>4</sup>. À l'autre bout de notre histoire et de l'échelle reçue des valeurs esthétiques et spirituelles, le plain-chant pourrait entrer dans cette catégorie. Dans cette case (4), aux frontières forcément floues, le trait essentiel d'expressivité est l'intonation du texte, qui se détache sur le fond de certains traits de musicalité. Par exemple, dans le *récitatif*, le « contour »<sup>5</sup> mélodique est privilégié, quoiqu'il suive au plus près les intonations de la parole, la mesure est libre et l'accompagnement instrumental réduit au minimum ; dans le rap, c'est la scansion rythmique qui est privilégiée ; dans le plain-chant, il n'y a pas du tout d'accompagnement instrumental, aucune polyphonie et le chant est non mesuré.

Avec les cases centrales (5) et (6), la fusion texte et musique s'opère, et leurs éléments propres d'expressivité tendent à s'équilibrer, plus favorables au texte en (5), plus favorables à la musique en (6). La case (5) marquerait la naissance du chant. Mettons-y le blues originel<sup>6</sup>, la *saeta* andalouse chantée lors de la semaine sainte<sup>7</sup>, la plupart des musiques country des États-Unis ou *sertaneja* au Brésil ; en musique classique, le *récitatif* accompagné de l'*opera seria* se distingue du « sec » de la case précédente par un accompagnement d'orchestre et une plus grande autonomie de la ligne de chant par rapport à l'intonation parlée, et même, parfois, des ornements vocales. Entre (5) et (6), on placera

---

<sup>4</sup> « Expérience », autour du chanteur Michel Cloup, ou « Mendelson » autour de Pascal Bouaziz, voire Patti Smith dans l'album *Horses*. Écouter par exemple « Gloria » (ou encore le déchirant « Birdland »).

<sup>5</sup> On nomme « contour » le rapport de montée ou de descente entre les notes successives d'une mélodie indépendamment de la mesure des intervalles.

<sup>6</sup> Écouter Robert Johnson, par exemple « Sweet Home Chicago ».

<sup>7</sup> Écouter par exemple « Maria tu no conoces » par Canalejas de Puerto Real.

le « récitatif mélodique » du *Pelléas et Mélisande* de Debussy, ou l'*arioso*, la « mélodie infinie » de Wagner. Par différence, on mettrait dans la case (6) l'aria d'opéra. La fusion du texte et de la musique s'opère cette fois par l'autre bout. Les exigences de structure propres à la composition musicales d'un air (par exemple la répétition, la reprise thématique, voire la structure A-B-A des *aria da capo*) l'emportent sur la dynamique dramatique qui est, elle, linéaire et irréversible. La musique exprime par ses moyens ce que le texte dit dans son médium, mais la temporalité et la forme musicales l'emportent. Ces airs, on peut les siffloter, les chanter, les retenir facilement. Plaçons dans cette case la « mélodie française » (Debussy, Fauré), le lied allemand, la ballade jazz, les chœurs des cantates sacrées et tout ce qu'on appelle les « chansons » (monodies harmonisées), avec leur alternance de couplets et de refrains — forme dite en rondo. On pourrait nuancer, et mettre Brassens ou une aria de Monteverdi plus « à gauche » (quelque part entre 6 et 5 !) et Les Beatles ou Verdi plus « à droite », débordant vers (7). Et encore ! *Falstaff* est plus près de (5) et *La Traviata* plus près de la case (7). Celle-ci est symétrique de la (4), celle du récitatif, mais cette fois la musique « domine », et quand le texte intervient, c'est à condition de s'intégrer parfaitement à une mélodie dont la forme est musicalement prédéterminée : tel est le cas des mouvements de symphonie avec chœur ou avec voix, la *Neuvième* de Beethoven, la *Deuxième* de Mendelssohn « *Lobgesang* » (« Chant de louanges »), les *Deuxième*, *Troisième*, *Quatrième* et *Huitième* de Mahler, sans doute les représentants symphoniques les plus typiques de cette case. Dans un autre genre, on y ajoutera toutes ces sessions de jazz pendant lesquelles telle chanteuse « prend son chorus » de 32 mesures, ni plus ni moins qu'un instrumentiste de big band. Mais la meilleure illustration jazzique de cette contrainte du texte par la musique est le style de chant dit *vocalese* : des paroles sont composées (parfois même improvisées) pour

correspondre très exactement à la ligne mélodique préexistante et déjà enregistrée d'un solo instrumental<sup>8</sup>.

Mais le texte lui-même peut s'effacer plus ou moins complètement au point de disparaître. C'est ce qui se passe dans le style de chant opposé au *vocalese*, le *scat*, qui aurait parfaitement sa place dans une case (8) et dont Louis Armstrong et Ella Fitzgerald sont les maîtres<sup>9</sup>. Il n'y a plus de texte, seulement des onomatopées (*bap ba dee dot bwee dee*) et la voix est traitée comme un instrument. Situation connue dans le chant classique, l'improvisation en moins : qu'on écoute les vocalises insérées dans des airs de virtuosité, depuis les opéras baroques de Haendel jusqu'aux « grands airs » de *bel canto*, en passant par Rossini ou Mozart (la Reine de la nuit de la *Flûte enchantée*). Il y aurait aussi la réinterprétation des œuvres instrumentales de Bach par les Swingle Singers ou les *chabadabada* de Pierre Barouh dans *Un homme et une femme*. Dans les musiques populaires, pensons, par exemple au *jodl* tyrolien, aux chants de gorge (inuit, tibétain), aux chants diphoniques des Mongols, à l'*ayeo* du flamenco (l'introduction d'un *cante jondo* par une voyelle psalmodiée pour en installer le climat), les mélismes ornementaux des chants arabe ou andalou, etc.

La situation de la case (8) est symétrique de celle de la case (3). En effet, par opposition à (8), l'harmonie et la mesure sont absentes dans la psalmodie de (3) ; il ne reste de la mélodie qu'un contour vague et de la dynamique musicale que des accentuations sur quelques consonnes privilégiées au service du discours. C'est le contraire dans la vocalise ou le scat de (8) : le texte a disparu et il ne reste de la parole que les inflexions vocales, exprimant au moyen de quelques voyelles privilégiées telle ou telle émotion, l'effervescence, la jubilation, le ravissement ou la colère, la malédiction, la folie, etc., et souvent, le simple délice de la virtuosité.

---

<sup>8</sup> C'est ainsi par exemple qu'Eddie Jefferson, qui passe pour être le créateur de ce style, s'efforça de « donner la parole » au « Body and Soul » de Coleman Hawkins. Écouter.

<sup>9</sup> Écouter les fameux « How High the Moon » ou « Oh Lady Be Good » d'Ella Fitzgerald.

Dans la case (9), même la voix, instrument de la parole, a disparu. Pourtant, il peut rester dans la musique elle-même quelque chose d'un discours : comme une description parfois (le leitmotiv wagnérien), comme un récit souvent. Telle est l'ambition de la musique « instrumentale à programme », par exemple les poèmes symphoniques de Franz Liszt. On dira, avec raison, qu'on peut apprécier ces morceaux sans savoir ce qu'ils racontent et les entendre comme de la musique « pure ». C'est vrai. Il en va de même, *mutatis mutandis*, des textes de la case (2). On peut n'entendre dans la poésie philosophique de Lucrèce que la philosophie épicurienne, sans se soucier de l'hexamètre dactylique qui la porte ; on peut n'entendre *Phèdre* de Racine que comme un drame, ce n'est pas un contresens. Mais il est absurde de prétendre que le vers lucrétien ou racinien ne sont pour rien dans la force expressive de ces poèmes ; et il l'est tout autant d'affirmer que la narration qui sous-tend *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas ou de *Une nuit sur le mont-Chauve* de Modeste Moussorgski ne contribue nullement à la puissance expressive de ces poèmes symphoniques : *Fantasia* de Walt Disney n'est pas une trahison ! On ne peut prétendre comprendre complètement une tragédie de Racine sans entendre la musique de ses vers ; on ne peut prétendre comprendre complètement *L'Apprenti sorcier* sans en entendre la structure narrative (introduction, développement, drame, reprise, final), et percevoir les thèmes qui s'affrontent ou se mêlent (mélodie du balai et joie de l'apprenti) et dont les harmonies se modifient selon les états d'âme du personnage : doute, peur, frayeur, etc.

Reste donc à la case (10) : musique « pure », sans parole, sans voix, sans prétention descriptive ou narrative. À côté de quelques musiques traditionnelles instrumentales, on y trouverait une bonne partie de la musique classique depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (sonates, concertos, symphonies, quatuors à cordes, etc.), l'essentiel du jazz, la techno, etc.

Ainsi, toutes les formes de fusion parole-musique sont possibles et s'inscrivent sur un continuum. Et finalement, les formes d'expression extrêmes (littérature



sans aucun trait de musicalité, musique sans aucun texte) sont les plus rares. En outre, chaque forme est parfaite en son genre, non au sens où elles se vaudraient toutes mais où aucune ne *manque* de quoi que ce soit : les formes plus à gauche ne sont pas plus « privées de musique » que celles plus à droite sont « privées de parole ».

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
roman	déclamation	comptine	récitatif	récitatif	aria, lied,	chœur	vocalises	musique à	sonate,
mythe...	slam...	cantillation	sec	accompagné	chanson...	symphonique	scat...	programme...	techno
		...	rap...	blues...		vocalese...			

De ce schéma, trois lectures sont possibles, toutes discutables. Elles renvoient à trois conceptions de la musique.

La première lecture serait diachronique et évaluative. De gauche à droite, il y aurait comme un sens de l'histoire. Ce vecteur refléterait l'évolution de la musique savante jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : la conquête par la musique de son autonomie, s'émancipant lentement de la parole<sup>10</sup>. Achevant son parcours et son devenir, elle ne servirait plus aucun maître : ni les festivités royales ou princières, ni les divertissements populaires, ni la liturgie, ni le théâtre, ni (donc) le Verbe : de (1) à (10), la musique est enfin devenue absolue ! Triomphe de la Forme éthérée des sons sur le poids des mots. C'est du moins ce que pensaient certains théoriciens et musiciens du XIX<sup>e</sup> siècle. En devenant purement instrumentale, la musique serait libérée de tout assujettissement à un autre médium. Elle serait finalement elle-même. C'est, au XIX<sup>e</sup> siècle, Brahms ou Mendelssohn contre Liszt et Wagner. Au XX<sup>e</sup> siècle, c'est la lutte des compositeurs formalistes contre les facilités de la musique illustrative. Selon cette lecture, la musique, la vraie musique, se trouverait dans la case (10), tous les modes précédents d'expression n'étant que des approximations de cette essence réalisée. *La musique serait l'aboutissement d'une quête d'autonomie.*

<sup>10</sup> C'est la conception romantique (allemande) que décrit Carl Dahlhaus dans *L'Idée de musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Contrechamps éditions, 1997.

Une deuxième lecture de notre tableau est pratiquement inverse de la précédente. Elle serait moins généalogique qu'archéologique. Ou même paléanthropologique. Il faudrait lire diachroniquement le tableau, non pas de gauche à droite mais à partir du milieu, si l'on peut dire. Ce dont attesterait la fusion quasi-universelle de la musique et de la parole, c'est une origine commune. La forme archaïque de la communication humaine ne serait ni linguistique, ni musicale, mais plutôt « musilinguistique ». Selon certains biomusicologues, le proto-langage et la proto-musique auraient ainsi été originellement fondus dans un seul médium, le « musilangage » qui aurait conjoint (encore très grossièrement) leurs pouvoirs respectifs<sup>11</sup>. Deux points communs actuels témoigneraient de cette fusion primitive : syntaxique et sémantique. Dans le langage comme dans la musique, l'unité fonctionnelle de base de la « communication » serait la *phrase*, articulation diachronique d'unités sonores discrètes, notes ou phonèmes. Qu'elle soit linguistique ou musicale, la phrase s'oppose ainsi au grognement ou au cri. En outre, ces deux médiums servent l'un et l'autre à communiquer et à exprimer des « pensées » entre humains au moyen de sons vocaux — lesquels ont été ensuite médiatisés par des instruments ou par l'écriture. Il y aurait donc une forme originaire unique avant séparation et spécialisation : au langage proprement dit, la communication des « informations » ; à la musique, celle des « états d'âme ». Dans cette seconde lecture, *la musique serait un mode universel d'expression des émotions* difficilement séparable du langage, sinon tardivement et pour ainsi dire artificiellement.

On proposera une troisième lecture, d'abord par réfutation des deux précédentes. On se défiera de leurs spéculations historiques ou archéologiques. On s'entendra alors prudemment à une lecture synchronique du schéma et à une vision égalitaire de ses cases. À la première interprétation, on refusera l'idée que la

---

<sup>11</sup> Voir Steven Brown, « The “musilanguage” Model of Music Evolution », dans Nils L. Wallin, Björn Merker et Steven Brown, *The Origins of Music*, op. cit., p. 273-300.

musique « pure » serait meilleure ou plus « évoluée » que les autres formes, mais on retiendra au moins que cette forme existe, et qu'elle est donc possible ! *Il y a* de la musique pure. De là une question : comment est-ce possible ? Et une règle heuristique : toute réflexion sur le sens, la valeur, la raison d'être de la musique en général, devra s'appuyer de façon privilégiée sur cette musique pure : non pas parce qu'elle est plus musique que les autres, mais parce qu'elle l'est *autant*, et que des réponses qui ne lui seraient pas applicables ne seraient valables pour aucune autre.

L'idée que la musique ne serait qu'une espèce lointainement dérivée d'un genre plus fondamental — le « musilangage » — laissera perplexe, du moins en attente de preuves empiriques dont on se demande bien en quoi elles pourraient consister. Mais on retiendra de la seconde interprétation l'idée qu'il y a différents *degrés de musique* (ou de musicalité). La musique ne serait pas une essence pure, elle ne désignerait pas toujours une entité déterminée mais une propriété variable. C'est à cette musique-propriété que Verlaine se réfère dans l'« Art poétique » quand il écrit « De la musique avant tout chose... », parlant des rythmes et des sonorités. Il y aurait de la musique, sinon partout, du moins ailleurs que dans la musique — ailleurs que dans la musique-entité, et d'abord dans la poésie, voire dans la danse et, pourquoi pas ?, de proche en proche, dans toutes les activités qui comportent rythmes ou vocalisations. De là deux questions : comment mesurer ce plus et ce moins de musicalité par lesquels se définirait la musique ? Y a-t-il un seuil où commence la musique-entité ? Et une autre règle heuristique : aucune comparaison empirique entre les différentes cases du tableau ne permettant de répondre à ces deux questions, il faudra recourir à un autre type d'expérience, une « expérience de pensée », et à un autre type de méthode, proprement philosophique, une méthode déductive.

Quelle que soit la lecture qu'on en fasse, ce tableau nous confirme bien que « la » musique existe. Elle est donc bien quelque chose. Mais quoi ?