

“ Polyphonie[s], L’Histoire au singulier pluriel ”

Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. “ Polyphonie[s], L’Histoire au singulier pluriel ”. ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte, Universitat de València, 2009, 2, pp.2386 - 8260. hal-02794998

HAL Id: hal-02794998

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02794998>

Submitted on 5 Jun 2020

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.

Polyphonie[s] L'Histoire au Singulier Pluriel

Christine Esclapez
Université de Provence
Département de Musique et Sciences de la musique
LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art)

Résumé. Dans un de ses articles « Les fonctions organiques du Langage Musical », André Souris (1899-1970) aborde la question polyphonique d'un point de vue qui nous semble intéressant à rappeler moins pour en discuter les perspectives historiques ou stylistiques que pour tenter de raviver la posture analytique, et plus généralement, anthropologique du compositeur et musicologue belge. Pour la faire dialoguer avec certains des orientations récentes de la musicologie telles que les définit, par exemple, Jean-Jacques Nattiez dans le dernier volume *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*¹.

Cette réflexion conduite par André Souris, dès le début des années 40, retrouve une certaine actualité à l'heure où, sous l'effet de l'accélération de la mondialisation et de la globalisation qui en résulte, la musicologie se (re)pense de plus en plus au singulier². Ajoutons, simplement, que pour Souris ce singulier n'est pas quelque chose de lisse, ni même un point de vue fondamentalement général qui, sous couvert de la fraternité d'une humanité musicienne, nierait pour autant ses reliefs et ses contours. Contrepoint et harmonie sont évoqués comme les deux faces d'une même réalité — celle de la fonction polyphonique — conjuguant à la fois l'unité et la multiplicité³.

Mots clefs. André Souris (1899-1970), polyphonie, harmonie, contrepoint, ethnocentrisme, anthropologie, musicologie comparée, histoire, singulier/pluriel, unité/diversité, sciences du langage musical.

Abstract. In his article "The Physiological Functions of Musical Language", Andre Souris (1899-1970) addresses the issue of a polyphonic perspective which seems interesting to recall but less to discuss the historical and stylistic perspectives in an attempt to revive the analytic attitude, and in general, the

¹ NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.): « Eclatement ou unité de la musique ? », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 17-32.

² MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier*, Odile Jacob, Paris, 2000.

³ DARBON, Nicolas, *Musica multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2007. HAUTBOIS, Xavier, *L'unité de l'œuvre musicale. Recherche d'une esthétique comparée avec les sciences physiques*, Paris, L'Harmattan, 2006.

anthropology of the Belgian composer and musicologist. To make it match with some of the recent trends of musicology as defined, for example, Jean-Jacques Nattiez in the last volume *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*.

This reflection led by Andre Souris, in the early forties finds some resemblance at this time, on the effect of acceleration of the world and the resulting globalization, thus music is (re)thought to be increasingly singular. But for this strange Souris, this singularity is not easy, nor fundamentally, even under a general point of view, which under name of the human musical brotherhood, denies all its embossing and outlines. Counterpoint and harmony are described as two sides of same coin - that of the polyphonic function - combining both unity and multiplicity.

Keywords. Andre Souris (1899-1970), polyphony, harmony, counterpoint, ethnocentrism, anthropology, comparative musicology, history, singular/plural unity/diversity, science of musical language.

Pour nous résumer, nous dirons que l'on peut décrire la polyphonie tout entière en disant qu'elle tend, d'une part, à la plus grande indépendance possible des voix, c'est-à-dire au contrepoint, et qu'elle tend, d'autre part, à la réduction de cette indépendance, c'est-à-dire à l'harmonie dont la limite est le timbre.

La fonction polyphonique peut donc se percevoir tout au long d'une échelle dont une moitié manifeste une tendance à la multiplicité ou, si vous voulez, une *prééminence du contrepointique* et l'autre une tendance à l'unité, une *prééminence de l'harmonique*⁴.

André Souris

Cette citation est extraite d'un article d'André Souris intitulé « Les fonctions organiques du langage musical », qui sera publié de façon posthume en 1976 dans *Conditions de la musique*⁵. Dans cet écrit, Souris aborde la question

⁴ SOURIS, André : « Les fonctions organiques du langage musical », *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée*, Mardaga, Bruxelles, 2000, p. 73.

⁵ « (...) de janvier 1945 à novembre 1945, il présente au séminaire des Arts institué au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles trois cycles de conférences qui suscitent un vif intérêt. Il en réunira les textes plus tard en vue d'une publication dont il a déterminé la structure et le titre, *Conditions de la musique*, mais finalement il les laissera à l'état de manuscrits. Destiné à un public d'amateurs éclairés, cet essai se donne pour objectif d'analyser sans aucun jargon savant la nature du phénomène musical dans toutes ses composantes sonores : la forme, l'écriture (mais aussi le statut des musiques non notées), le rôle des interprètes (y compris celui des chefs d'orchestre), les fonctions organiques du langage musical (le silence et la musique, le rythme

polyphonique d'un point de vue qui nous semble intéressant à rappeler moins pour en discuter les perspectives historiques ou stylistiques que pour tenter de raviver la posture analytique, et plus généralement, anthropologique du compositeur et musicologue belge. Pour la faire dialoguer avec certaines des orientations récentes de la musicologie telles que les définit, par exemple, Jean-Jacques Nattiez dans le dernier volume de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*⁶.

Nous aurons l'occasion dans la suite de cette contribution de revenir pleinement au propos de l'article cité précédemment, mais précisons qu'il prendra une valeur méthodologique et épistémologique et que c'est ce décadre et ce déplacement qui orienteront notre propos, lui-même en relation avec le point de vue adopté par Souris. Le champ sémantique employé dans cette citation est tout entier orienté par une tentative de surplomb. L'objet des attentions d'André Souris : *la polyphonie au singulier* ainsi que la prise en compte de sa fonction et de la prééminence de certaines de ces manifestations, les plus fréquentes et les plus caractéristiques. *La polyphonie au singulier* pour traiter de la question de l'unité des pratiques musicales, avec recul. Pour comprendre et maîtriser l'émiettement des savoirs et des objets que nous ressentons actuellement avec acuité et que devait déjà ressentir Souris, forcé en cela par les questionnements qui entouraient l'extension des pratiques musicales des années 40 et 50 : pensée sérielle, musiques électroacoustiques, musiques extra-européennes...

Un champ large qui s'emploie à révéler des traits communs et des modes de fonctionnement propice à une méthodologie hospitalière à l'ensemble des cultures et à leurs histoires. Le principal objectif d'André Souris sera de mettre à jour ce qu'il nomme les « prototypes de tous les moyens polyphoniques qui sont encore aujourd'hui les nôtres »⁷, posture qui ravive, par exemple, le modèle des sciences de la nature tel qu'il a pénétré l'ensemble des sciences humaines depuis la fin du XVIII^e siècle⁸. Recherches des prototypes que d'autres, avant ou plus tard, choisissent de nommer universaux, isotopies ou compétence, pour accéder à cette compréhension des fonctions organiques du langage musical et pour embrasser la présence et l'importance dans l'ensemble des groupes humains de la culture et de l'expression musicales.

Cette réflexion conduite par André Souris, dès le début des années 40, retrouve une certaine actualité à l'heure où, sous l'effet de l'accélération de la

concret, les polyphonies, le contrepoint et l'harmonie, les matières instrumentales), les sources de la création musicale (la stylistique, le timbre et les techniques instrumentales, la conception du monde et les démarches spirituelles du musicien) » (WANGERMEE, Robert, *La Lyre à double tranchant*, *ibid.*, p. 7). Les *Conditions de la musique* seront publiées de façon posthume en 1976 et rééditées dans *La lyre à double tranchant* en 2000. C'est cette seconde édition qui nous servira principalement de référence bibliographique.

⁶ *Op. cit.*

⁷ SOURIS, André : *La lyre à double tranchant*, *ibid.*, p. 71.

⁸ VENDRIX, Philippe : « Les conceptions de l'histoire de la musique », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 628-648.

mondialisation et de la globalisation qui en résulte, la musicologie se (re)pense de plus en plus au singulier⁹. Ajoutons, simplement, que pour Souris ce singulier n'est pas quelque chose de lisse, ni même un point de vue fondamentalement général qui, sous couvert de la fraternité d'une humanité musicienne, nierait pour autant ses reliefs et ses contours. Contrepoint et harmonie sont évoqués plus haut comme les deux faces d'une même réalité — celle de la fonction polyphonique — conjuguant à la fois l'unité et la multiplicité, tendances historiques, géographiques mais surtout, et nous y reviendrons, « naturellement humaines »¹⁰. Comme pour concevoir la possibilité d'une musicologie qui s'exercerait sur des structures élastiques, plastiques ou en tension, davantage que sur des globalités ou des taxinomies fixes, propices à l'explication scientiste, dérive idéologique que notre « vigilance critique »¹¹ ne doit pas perdre de vue¹². Ainsi *la question polyphonique* sera-t-elle pour Souris l'occasion de développer une réflexion anthropologique, englobant volontairement l'ensemble des manifestations polyphoniques et s'opposant en cela à une conception historiciste et à une vision ethnocentriste telles qu'elles nous apparaissent actuellement de façon pleinement consciente¹³. Simplement, il s'agira pour lui d'avancer avec précaution, et de rechercher ce *singulier pluriel* à une époque qui, pourtant, n'a pas encore été le témoin des développements de la musicologie de type structuraliste ou culturaliste qui ont dessiné le paysage de notre discipline dans la seconde moitié du XXe siècle. Et c'est justement ce simple constat chronologique qui donne à la posture de Souris toute son actualité. La rappeler nous permet de l'intégrer à nos références récentes et ainsi de continuellement les explorer, de les mettre en débat pour, peut-on l'espérer, ne pas les instituer en idéologies détentrices d'une *nouvelle* vérité, aveugle à ses racines ainsi qu'au mouvement de flux et de reflux auquel nous confronte l'histoire de nos choix et de notre regard¹⁴. La démarche d'André Souris sera exploratoire, détectant des couches de signification à l'image de la démarche archéologique où la datation des strates les plus récentes aux strates les plus anciennes est pour l'archéologue une *chronologie relative* qu'il met

⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris, 1986 ; « Eclatement ou unité de la musique ? », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 17-32 ; MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier*, Odile Jacob, Paris, 2000.

¹⁰ SOURIS, André : *Ibid.*, p. 71.

¹¹ MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier, ibid.*, p. 23.

¹² François-Bernard Mâche souligne tout à fait l'enjeu du retour des universaux dans la réflexion musicologique dès les années 70 et la crainte qui accompagne bien souvent cette posture : « Une grande peur traverse, non sans raison, le monde intellectuel : qu'en mettant trop en évidence ce qui rapproche l'homme des autres espèces, et les déterminismes naturels qui agissent plus ou moins secrètement sur les cultures et les individus, l'homme se déshumanise. L'histoire du XXe siècle, et le souvenir encore trop présent de l'horreur nazie, expliquent cette extrême sensibilité. La « nature » n'a que trop servi déjà d'alibi abusif à une certaine réduction de l'homme à l'état d'objet, pour que son association aux phénomènes culturels ne soulève pas une méfiance immédiate » : *Ibid.* p. 23.

¹³ NATTIEZ, Jean-Jacques : « Eclatement ou unité de la musique ? », *ibid.*, 2007.

¹⁴ ESCLAPEZ, Christine : *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev*, Préface de Daniel Charles, L'Harmattan, Paris, 2007 ; « Boris de Schloezer (1881-1969), André Souris (1899-1970) e André Boucourechliev (1925-1997). Un'altra musicologia ? », *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonte et Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008, p. 37-46.

constamment en débat avec la quête d'une *chronologie absolue* qui, elle, a pour objectif d'établir une datation plus précise en fonction des objets trouvés dans les différentes couches et qui, lors de bouleversements stratigraphiques ou naturels, peuvent passer d'une couche à l'autre. Leur présence n'étant pas alors nécessairement reliée à l'ère spatio-temporelle à laquelle ils appartiennent.

Se décaler pour prendre position et se situer

Georges Didi-Huberman débute son ouvrage *Quand les images prennent position* par ces mots : « Prendre position, c'est désirer, c'est exiger quelque chose, c'est se situer dans le présent et viser un futur »¹⁵.

Dans ses articles, André Souris prendra position, de façon très claire, sans faux-semblants. Égratignant quand cela lui semblera nécessaire les institutions trop sclérosées et les méthodes pédagogiques obsolètes. Son désir : partager la vie de la forme musicale, et retrouver le sens de la biologie qui lui semble avoir déserté la théorie musicale¹⁶. Son exigence : se situer anthropologiquement et affirmer une démarche comparative tout en ayant une conscience extrême de ses propres limites : celle d'un musicien et musicologue occidental. Sa volonté : montrer la musique comme forme de connaissance, comme *conception du monde*¹⁷.

La visée musicologique d'André Souris sera bien souvent décalée, à contre-courant des modes et des idées reçues dès lors qu'elles ne représentent plus des terrains d'expérience et de recherche. Comme si la maturité et le raffermissement des idées, pour être trop facilement contaminés par la certitude et le dogmatisme, ne lui convenaient pas. Après avoir contribué, par exemple, à la promotion du dodécaphonisme en France et en Europe¹⁸, il prendra ses distances avec la radicalité de la pensée sérielle¹⁹ « reprochant à Schoenberg, Leibowitz et quelques autres l'académisme dont ils faisaient preuve dans l'application des normes sérielles »²⁰. À contre courant également des procédures classiques d'analyse du langage musical héritées de la théorie des formes qui s'est progressivement constituée et normalisée depuis la fin du XVIIIe siècle²¹. Pourtant la question formelle occupera une grande part de ses

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges : *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire. 1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009, p. 11.

¹⁶ Cette affirmation ne peut être séparée de sa volonté de développer dans le champ musicologique la *Gestalttheorie* comme modèle d'analyse des œuvres musicales car « c'est un esprit biologique qui donne à la *Gestalttheorie* son originalité » : SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 26.

¹⁷ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 104-107.

¹⁸ WANGERMÉE, Robert : *Ibid.*, 2000, p. 8 et ss.

¹⁹ « Souris n'a pas été un compositeur sériel, il s'est limité à un rôle de médiateur et de guide critique pour les artisans et le public des nouvelles musiques comme il l'a été dans d'autres domaines. On peut se demander si son engagement dans le monde sériel a marqué pour lui la conversion qu'on lui a attribuée — car ses sympathies naturelles le portaient plutôt vers Strawinsky — ou s'il s'est d'abord agi, pour lui, de se montrer à la pointe des expériences les plus nouvelles » (Wangermée, Robert : *Ibid.*, p. 8).

²⁰ *Ibid.* p. 8.

²¹ André Souris aborde ces questions dans deux articles : « La forme sonore », *La lyre à double tranchant*, *ibid.*, 2000, pp. 23-34, publié initialement dans *Conditions de la musique et autres*

réflexions. Il y reviendra à plusieurs reprises dans ses articles, forgeant des critiques radicales contre toute entreprise de formatage, souhaitant se situer au plus près de la *formation* de la forme — une forme en action qu'il ne sépare pas de la vie de l'œuvre et de son quotidien. Comme le fera d'ailleurs, et dans une certaine mesure, Charles Rosen dans ses ouvrages sur le style classique ou les formes sonates²². Un recul critique qui ne peut être séparé de son activité de musicien, de conférencier et de pédagogue ainsi que de sa profonde connaissance de toutes formes de musiques : « Souris ne borne pas ses analyses — et ses auditions exemplaires — au musée des chefs d'œuvre qui forment le répertoire de base des concerts habituels (entre J.-S. Bach et la fin du XIXe siècle). Il plonge dans le passé jusqu'aux polyphonies médiévales et au chant des trouvères ; il accorde toute leur importance aux compositeurs contemporains qui le plus souvent n'avaient pas encore accédé alors à l'enseignement des conservatoires et il donne une place significative aux musiques extra-européennes ainsi qu'aux pratiques des sociétés primitives »²³.

Cette connaissance large et diversifiée lui permettra, par exemple, d'envisager un projet de concerts de musique comparée qu'il donnera à Bruxelles, à l'Institut des Hautes Etudes (mars 1944). Il s'appliquera « à dépayser systématiquement toutes les œuvres du programme, grâce à un total désordre chronologique »²⁴, et cela pour proposer des expériences d'écoute pratiquées couramment par le disque (*ibid.*, p. 134). De façon plus générale, il s'intéressera aux développements philosophiques et théoriques des sciences humaines en se montrant sensible : « à la *Gestalttheorie*, l'existentialisme, le structuralisme, le zen, la linguistique postsaussurienne »²⁵. Sa visée est celle de la rencontre et du décloisonnement, celle aussi du regroupement. Un regard d'ordre anthropologique²⁶ dans la mesure où André Souris n'exclut *a priori* de ses enquêtes aucun genre et aucun style : musiques anciennes, renaissantes, savantes, populaires, extra-européennes ou même musiques de film. Une posture que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de l'expérience compositionnelle et intellectuelle relatée par François-Bernard Mâche dans son ouvrage *Musique au singulier*²⁷ dont nous tenons à reproduire un long passage :

Lorsqu'à la fin des années 1950, Messiaen nous faisait écouter des musiques balinaises, tibétaines, ou du Japon impérial, tandis que Schaeffer incluait dans des concerts électroacoustiques des enregistrements du Cameroun ou des hauts plateaux indochinois, nous avons des sensations sans doute comparables à ce que les découvreurs d'Angkor avaient pu éprouver au XIXe siècle. Dans le contexte de la décolonisation du monde, rien ne nous paraissait plus

écrits, *ibid.*, 1976 et « Forme », *Vocabulaire de l'analyse musicale, La lyre à double tranchant, ibid.*, 2000, p. 285-291, paru avec une série d'autres articles dans l'*Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, t. II et III.

²² ROSEN, Charles : *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven* (1966), Gallimard, Paris, 1978 ; *Formes sonate* (1988), Actes Sud, Arles, 1993.

²³ WANGERMÉE, Robert : *Ibid.*, 2000, p. 7.

²⁴ SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits, ibid.*, p. 135.

²⁵ WANGERMÉE, Robert : *Ibid.*, 2000, p. 8.

²⁶ ESCLAPEZ, Christine : *Ibid.*, 2007.

²⁷ MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier, ibid.*, p. 15-24.

urgent et plus légitime que d'affirmer l'égalité des cultures, et de signaler particulièrement celles qui avaient atteint un certain niveau de raffinement. Debussy n'avait eu que ses oreilles ; Bartók disposait d'un lourd enregistreur à cylindre ; nous étions les premiers à bénéficier des magnétophones portables. Tous les sons du monde, et non plus seulement les analyses et les transcriptions, nous frappaient de plein fouet.

Si les accomplissements des musiques persanes, indiennes, africaines, indonésiennes, etc., se révélaient aussi impressionnants que ceux de la tradition européenne, l'universalité que cette dernière avait revendiquée devenait de jour en jour davantage une prétention sans fondement. Ni la polyphonie dont elle s'était longtemps crue et affirmée l'inventrice, ni même l'écriture dont elle avait porté le rôle à un niveau record, n'étaient son privilège exclusif. Il se révélait qu'on chantait un peu partout à 2 ou 3 voix. Le gagaku japonais, qui s'était transmis oralement de père en fils depuis le IX^e siècle, était également conservé par écrit. Des polyphonies géorgiennes s'avéraient plus anciennes que l'école parisienne de Notre-Dame. On s'apercevait que les grandes musiques s'étaient construites sur des systèmes très différents du nôtre. Dès lors, les opinions enseignées dans beaucoup de conservatoires : que la résonance fonde l'harmonie tonale ; que les musiques « exotiques » n'ont pas encore découvert ses lois naturelles, et c'est pourquoi elles sont « fausses » avec leurs échelles, leurs timbres criards, leur ignorance anarchique des tensions et des détenteurs qui fondent un discours, etc., tout cela apparaissait comme une illusion plus ou moins coupable. Il faudrait réécrire et compléter toute l'histoire de la musique selon de nouvelles perspectives.²⁸

Même envie de décadre, d'entrer en subversion, et de revisiter des siècles de pensée institutionnelle où l'occidentalisation dominante filtrait impassiblement toutes les autres formes de cultures pour construire un mode de représentation fondé sur ses valeurs propres²⁹. Exercer une sorte de devoir de mémoire et devenir à nouveau des découvreurs et des explorateurs pour intégrer esthétiquement ce que les nouvelles conditions d'écoute ont permis : ouvrir toutes grandes les oreilles pour embrasser, même de façon un peu désordonnée, l'ensemble des musiques existantes ainsi que l'infinie variété de leurs possibilités. En tout cas y tendre. Des volontés qui ne sont rien moins qu'autonomes et qu'il faut garder à proximité de ces nouvelles conditions d'écoute et de la diffusion commerciale au plus grand nombre qui se sont accélérées dans le dernier quart du XX^e siècle pour en saisir toute la richesse. L'article d'André Souris sur les fonctions organiques du langage musical était, il faut le rappeler, destiné à un public diversifié : mélomanes, amateurs d'art, étudiants. Un public non spécialiste auquel Souris se proposait d'apporter de

²⁸ *Ibid.*, p.17.

²⁹ GUILBAUL, Jocelyne : « Mondialisation et localisme », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 313-334.

solides connaissances musicologiques sans caricature outrancière mais au plus près de la réalité musicale, sonnante et résonante. On peut ainsi penser que ce positionnement, global et général, est aussi lié à ces conditions de transmissions. André Souris a cherché le moyen de témoigner le plus simplement et le plus largement possible de la réalité de la création musicale et, en cela, a accepté la part de vulgarisation qui accompagne un tel choix. N'a-t-il pas d'ailleurs été, très tôt, un des témoins et des acteurs de cette nouvelle répartition de la culture qui marquera le dernier tiers du XXe siècle ? Comme le relate Jean Jacquot : « Comme il ne s'adressait pas aux seuls musiciens, il se devait d'éviter un vocabulaire trop technique. Il posait des questions préalables à toute initiation, les questions les plus simples, celles aussi auxquelles il est le plus difficile de répondre : relation des instruments et des formes, fonction du langage musical, démarche du créateur. Il partait d'une réflexion sur la perception de l'univers sonore pour examiner en terminant les rapports du musicien au monde, de la musique à l'existence, et proposait une conduite humaine bien éloignée de l'esthétisme pur »³⁰.

Souris a ainsi touché du doigt cette orientation anthropologique de la musicologie qui est pleinement la nôtre à l'heure actuelle, et dont la nécessité est liée presque organiquement aux conditions actuelles de diffusion de la musique. Non pas qu'elle en soit exclusivement contingente, passive ou prisonnière. Mais bien parce que l'extension de ces conduites, principalement caractérisées par le principe de la baladodiffusion (ou *podcasting*), interroge directement la question esthétique de la connaissance. Esthétiquement, il y a là quelque chose d'extrêmement intéressant qui est en train de repousser imperceptiblement les limites de la sphère économique et même politique. Face à cette envie portative et immédiate de styles et de musiques pluriels, il y a aussi un renversement des valeurs qui sont les nôtres : la quantité de musiques écoutées n'est plus nécessairement synonyme d'appauvrissement, d'inculture ou d'asservissement aux logiques de l'économie de marché, mais procède aussi de ce désir de découvrir et de tendre l'oreille. Désir où le total désordre stylistique et chronologique permet de refonder cette continuité historique mais aussi anthropologique qui semblait avoir déserté la seconde moitié du XXe siècle comme pour se situer et observer à nouveau l'étrangeté des choses³¹.

Polyphonie(s)

Cet article intitulé « Les polyphonies » est issu du second chapitre des *Conditions de la musique* : « Fonctions organiques du langage musical » organisé en 5 sections correspondant aux 5 exposés prononcés au Séminaire des Arts entre janvier et mars 1946³². Cet article est, lui-même, séparé en deux

³⁰ SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits*, *ibid.*, p. 10.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges : *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire. 1*, Les Editions de Minuit, Paris, 2009, p. 11.

³² Voici plus précisément la constitution et l'organisation de ce second chapitre des *Conditions de la musique* (1976) tel qu'il est réédité dans *La lyre à double tranchant* (*ibid.*, 2000, p. 57-89) sous la direction de Robert Wangermée : 1. Le silence et la musique (version du 9 avril 1949 au Club d'essai de la Radiodiffusion française de l'exposé initial au Séminaire des Arts datant du 9 février 1946). 2. Le rythme concret (exposé du 16 janvier 1946). 3. Les polyphonies — A. Contrepoint (exposé du 23 février 1946). 4. Les polyphonies — B. Harmonie et mélodies

volets : « A. Contrepoint » et « B. Harmonie et mélodies accompagnées ». Ces deux volets forment une unité dans l'argumentation ; la raison de la segmentation étant celle des circonstances et des limites temporelles dans lesquelles se tenaient ces exposés.

Le propos général des « Fonctions organiques du langage musical » est suffisamment particulier pour qu'on lui accorde d'emblée quelque attention. La question du langage musical est une question récurrente chez Souris qu'il ravivera très souvent dans ses multiples articles car il la vit un peu sous le mode de la croisade esthétique. Le langage musical constitue en ce qui le concerne un système clos sur lui-même. Ce point de vue quelque peu exclusif rejoint les débats alors contemporains sur l'autonomie des œuvres artistiques alors volontiers contaminées par les dérives imitatives et symbolistes. Souris, comme bien d'autres, ne sera pas pourtant un formaliste autoritaire, et son court article « La conception du monde » en témoigne³³. Le paradoxe du musical y est souligné avec beaucoup d'acuité : la musique semble particulièrement bien se prêter au jeu des équivalences psychologiques, illustratives, contextuelles, sentimentales ou autres, mais ces translations « ne constituent pas la signification musicale, elles n'en sont que des reflets, des harmonies. Elles ne peuvent naître et être considérées qu'à partir de la conception de l'œuvre elle-même, en tant qu'objet d'abord musical »³⁴.

Comment penser, à l'heure actuelle, un musical isolé des circonstances extérieures (individuelles, collectives) bien souvent incitatrices de sa propre présence et participant à son déploiement ? Pourtant, méthodologiquement, cette position est essentielle même si la terminologie employée paraît quelque peu rigide ; elle permet de ne pas tracer des relations causales trop rapides entre contexte et œuvre par exemple et, sans déification aucune de l'autonomie des œuvres au regard de la société, elle pose comme préalable à tout type d'analyse le musical. Non pas l'œuvre conçue comme un produit achevé et clos, créée et imaginée par un génie indépendamment de toute impulsion extérieure ou de tout enjeu politique, esthétique, historique ou culturel. Mais le musical comme mode spécifique de représentation de l'esprit humain, quelles qu'en soient ses formes et ses manifestations. Le musical avant tout. Le musical comme préalable, comme point de ralliement. Ne suggérant pour autant aucune attitude autarcique. Et cette posture n'est pas simplement celle de l'analyste que Souris était indubitablement. Elle est aussi celle d'un musicien, compositeur et chef d'orchestre, pour qui l'analyse ne peut se concevoir en dehors du champ de

accompagnées (exposé du 2 mars 1946). 5. Les matières instrumentales (exposé du 9 mars 1946).

³³ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 104-107.

³⁴ Souris précisera également : « Avant de commencer (...), je voudrais vous rappeler l'objet principal de mes propos. Qu'il s'agisse de l'attitude du compositeur à l'égard du style, de la matière sonore ou des correspondances, des fonctions du langage musical, des conditions générales de la musique ou des constantes de l'esthétique musicale, je n'ai voulu m'appliquer à démontrer qu'une seule chose, c'est que toute considération sur la musique n'est valable qu'à partir d'une compréhension absolument adéquate de l'œuvre musicale en tant qu'objet autonome et irréductible » : *Ibid.*, 2000, p. 105-106.

l'expérience musicale : celle de l'écoute principalement. Retour aux sources du sonore, spécificité du musical et revendication de son immanence pour ne pas amalgamer le langage musical à d'autres formes langagières : notamment les formes verbales, historiquement rapprochées du musical. Cependant, et sans entrer en détail de cette problématique par ailleurs largement discutée, disons bien rapidement que les points de similitude entre langage et musique ne sont rien moins qu'évidents. Demeurer sur le sol du musical c'est être, quelque part, toujours un peu funambule. Observer ce qui fonde le musical en propre, ce qui le constitue comme expression humaine spécifique, sonore en tout premier lieu, et résister, dans le même temps, à toute tentation purificatrice, manichéenne, autistique. La proposition de Souris demeure sur le seuil du musical en incluant la dimension subjective de l'écoute sans en faire le lieu d'une confession ou d'une simple reconnaissance de réalités extérieures. La question du langage rejoint celle des formes (et non des structures) que Souris conçoit, dans le prolongement de son adhésion à la *Gestalttheorie*³⁵ comme des « unités organiques qui s'individualisent et se limitent dans le champ spatial et temporel de perception ou de représentation »³⁶. C'est cette organicité qui constituera pour Souris le territoire des sciences du langage musical et qui le conduira à violemment critiquer les théories mécanistes qui dissèquent les formes sans tenir compte de leur vie propre. Ce ne sont pas des éléments isolés qui agissent et sont à l'œuvre dans la constitution des formes sonores mais bien leur jeu dialectique. Comme il l'écrit : « On en viendrait, entre autres conséquences, à rejeter l'idée d'une hiérarchie des éléments, idée qui hante encore l'esprit des musiciens. Le privilège accordé à la notion de « thème » (considéré comme l'élément « constructif » par excellence) s'évanouit si l'on reconnaît à quel point peut être déterminante, dans l'organisation interne de la forme totale, l'activité des vitesses, des intensités, des registres, des timbres, des modes d'attaque. C'est que la forme résulte d'une dynamique fonctionnelle et non point de juxtaposition d'éléments valorisés une fois pour toutes. La question n'est plus de démembrer une symphonie, de dénombrer ses matériaux mélodiques, harmoniques, instrumentaux, rythmiques et autres, mais de découvrir les lois par lesquelles une œuvre musicale s'organise elle-même — une structure étant un tout formé de phénomènes solidaires tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux »³⁷.

Le recours à un vocabulaire organique montre une compréhension souple des phénomènes qui « ne s'inspire pas des formes solides de la géométrie, mais d'une dynamique de la fluidité, métamorphose continue du devenir vital selon l'axe de la croissance et de la dégénérescence »³⁸. Le modèle scientifique de cette prise en compte du musical comme écoulement incompressible pourrait être proche de celui étudié, par exemple, par la mécanique des fluides. La quête analytique d'André Souris s'enracine dans la pensée romantique, où le terme d'organisme, à la mode dans tous les domaines, historiques, culturels et artistiques, était le prototype et même l'archétype de l'intelligence humaine et

³⁵ *La Lyre à double tranchant*, *ibid.*, p. 23-34.

³⁶ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 263.

³⁷ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 263-264.

³⁸ GUSDORF, Georges : *Le Romantisme*, 2 tomes, Payot, Paris, 1993, p. 425.

de la compréhension de l'unité de la forme en mouvement. Souris demeurera proche de cette pensée chère à Goethe ou à Herder et Schlegel ou encore à cette *végétation luxuriante*, métaphore de la vie des formes artistiques, évoquée par Focillon³⁹. Il reconduira à sa façon l'opposition goethéenne entre interprétation mécaniste et interprétation *organologique*⁴⁰ qu'il concevra comme un véritable stimulant d'une nouvelle compréhension du monde sonore : « Compréhension basée sur une perception non pas rationnelle, mais immédiate, concrète et naïve d'où l'esprit créateur peut tirer des enseignements plus vrais, plus efficaces que ceux des méthodes purement analytiques »⁴¹.

De façon plus générale, le concept de langage organique lui donnera la possibilité de penser dialectiquement et paradoxalement l'histoire européenne de la musique, évitant les classifications trop faciles et bien trop binaires, recherchant sans cesse à construire un point de vue complexe où le jeu des contraires permet de saisir, dans toute sa plénitude, la réalité musicienne. Selon Georges Gusdorf : « Ce concept [celui d'organisme], emprunté à la physiologie, est d'autant plus important que la philosophie, pour l'avoir négligé, s'est écartée du juste milieu et a conçu la vie soit d'une manière spiritualiste, soit d'une manière mécaniste, ne possédant plus alors d'un côté que le fantôme et l'autre que le cadavre de la vie au lieu de la vie elle-même (...) Or, dans tout être vivant, forme et essence, unité et multiplicité sont inséparables et identiques, et c'est seulement lorsque unité et multiplicité s'opposent dans un être vivant qu'apparaît la contradiction. Le concept d'unité renferme en lui celui de multiplicité. Multiplicité et unité ne se contredisent pas »⁴².

Il paraissait important de préciser le cadre des « Fonctions organiques du langage musical », second chapitre des *Conditions de la musique*, avant d'aborder plus en détail l'article consacré à la question polyphonique. Ainsi ces fonctions sont-elles d'emblée situées hors des sentiers battus : le silence comme champ magnétique, chapitre subtil d'une esthétique future ; le rythme concret, élastique et indépendant du métronome ; les matières instrumentales, condition essentielle du musical, dans la mesure où « [ce sont elles] qui engendr[ent] et qui mesur[ent] l'activité de toutes les fonctions. C'est le timbre qui qualifie le silence, qui rythme le temps, qui déploie les perspectives, enfin, qui valorise toutes les péripéties du discours musical »⁴³. Et, les polyphonies entre contrepoint et harmonie, comme un exemple particulièrement fort de cette posture quasi épistémologique d'André Souris : la constitution d'une histoire de la musique au *singulier pluriel*.

Souris revisite la question de la polyphonie, ou plutôt celle de *l'attitude polyphonique* qu'il conçoit de façon plurielle, écartelée entre deux tendances : la fonction contrapuntique et la fonction harmonique. Ainsi « les polyphonies »

³⁹ FOCILLON, Henri : *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943.

⁴⁰ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 24-26.

⁴¹ SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits, ibid.*, p. 34.

⁴² BAADER, cité par GUSDORF : *Ibid.*, p. 425.

⁴³ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 83-84.

sont-elles d'emblée rassemblées par le singulier que marque explicitement le début de l'article. La recherche étymologique de ce que représente « l'essence » polyphonique lui permet de s'extraire de la linéarité historique pour tenter de s'approcher des origines de la polyphonie et d'en montrer la permanence. Sans toutefois nier ses manifestations multiples. La polyphonie comme geste naturellement humain se manifestant à travers des paroles diverses, chacune reliée à un contexte spatial et temporel différent. Ce préalable étymologique conduira Souris à relativiser les recherches occidentales qui, écrit-il : « ont longtemps cru et laissé croire que la polyphonie était une création relativement récente qui avait suivi la pratique de la mélodie pure, de la mélodie en solo. [Les historiens] fixent la naissance de la polyphonie "aux environs du IXe siècle après Jésus-Christ, et quelque part à l'ouest de notre petite Europe, entre France et Angleterre, ou entre Ecosse et Scandinavie". Il semblait en effet aller de soi que l'usage de la musique ait commencé par la simple mélodie et qu'au Moyen Âge le génie européen ait conçu la musique à 2 parties, puis à 3, puis à 4, ainsi jusqu'à l'orchestre moderne. Pour bien des gens, l'évolution du langage musical se réduit encore à cette naïve progression arithmétique »⁴⁴.

L'ironie est bien présente, déjà suffisamment tenace et affûtée pour constituer un engagement presque politique. Le point de vue doit être réévalué et l'urgence construit aussi l'argumentation. La polyphonie, désignée par Souris, comme un « ensemble de plusieurs voix »⁴⁵, comme la pratique sans doute la plus ancienne « qui embrasse toute activité musicale collective »⁴⁶ lui permet de remettre en question le point de vue européen. Bien entendu, cet article est ancien. Depuis, les remises en question ont eu lieu. Le développement des recherches ethnomusicologiques depuis le début du XXe siècle sous l'impulsion de l'anthropologue Franz Boas⁴⁷ ont rétabli une cartographie plus juste et plus réelle où la diversité des usages et des fonctions a été étudiée avec précision. Souris cite d'ailleurs les travaux d'André Schaeffner, notamment son ouvrage publié en 1936 : *Les Origines des instruments de musique* dont la postériorité n'a cessé d'en montrer la pertinence. Simplement, ces lignes citées n'ont pas qu'une seule valeur commémorative ou nostalgique, elles montrent toute l'importance de réactiver sans cesse la mémoire des textes et des prises de position, quand bien même celles-ci sembleraient ne plus avoir d'utilité directe. Mais elles peuvent demeurer dans *le récent*, pour peu qu'on accepte de continuer à les explorer. Il y a là une véritable volonté de relier spéculation et action pédagogique : ouvrir les oreilles pour ouvrir les esprits et forcer les *a priori* de toutes sortes, esthétiques mais certainement aussi post-coloniaux et politiques. Charge tout aussi légitime en 1946 qu'en 2009.

Les deux exposés seront construits comme un parcours d'écoutes comparées ponctué d'explications et d'indications musicologiques et musicales. Simplement, et comme le souligne Souris son point de vue demeure

⁴⁴ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 70.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷ GUILBAUL, Jocelyne : « Mondialisation et localisme », *ibid.* ; NATTIEZ, Jean-Jacques : « Eclatement ou unité de la musique ? », *ibid.*

exclusivement occidental en raison de l'impossibilité d'avoir accès à toutes les musiques du monde, et c'est avec conscience qu'il renverse les habituels points cardinaux de la musicologie occidentale. Les exemples européens n'auront pas de valeur absolue. Ils ne seront que des exemples parmi tant d'autres, regardés avant autant de précision que le seraient (et que le seront dans la seconde moitié du XXe siècle), n'importe quel autre geste musicien. Ainsi écrit-il : « Pour étudier les diverses formes de la polyphonie, nous n'aurons donc recours qu'à des exemples européens. Mais nous essaierons d'y découvrir des caractères fondamentaux, des fonctions du langage musical, ainsi que nous ferions d'un orchestre chinois ou d'un chœur de flûtes africain »⁴⁸.

La polyphonie au singulier pour tenter de déterminer « les prototypes de tous les moyens polyphoniques qui sont encore aujourd'hui les nôtres »⁴⁹. Cet angle d'attaque n'est pas sans évoquer les concepts saussuriens de langue et parole et certainement aussi ceux de compétence et de performance employés par Chomsky. Concepts qui postulent l'attachement de toute manifestation singulière à une base collective forte sans laquelle toute énonciation ne peut se vivre et se prolonger. Certes la question des prototypes n'est pas celle de la langue, ni même celle de la compétence mais il y a dans la posture de Souris cette oscillation entre général et particulier, entre diversité et singularité que les différentes théories du langage ont explorée depuis le début du XXe siècle. La terminologie n'est ensuite qu'une question de personnes et d'enjeux philosophiques. Entre Saussure et Chomsky, par exemple, un écart générationnel mais aussi des variations conceptuelles : la langue comme propriété du groupe pour Saussure ; la compétence comme dépôt en chaque individu de ce « trésor collectif ». Souris cherchera simplement à prendre du recul et plutôt que d'observer la diversité des paroles polyphoniques, il préférera constituer une typologie de leurs variations : contrepoint et harmonie sont « deux tendances fondamentales et contradictoires de la polyphonie »⁵⁰. Cette posture n'est pas neuve comme le montre Nattiez⁵¹ mais elle entre actuellement en résonance avec la problématique des universaux, conçue comme une relativisation du paradigme culturaliste dont les choix méthodologiques spécifiques et singuliers ne permettent pas toujours d'observer l'unité des cultures humaines.

Cet article date des années 40, époque où l'Europe francophone commence à vivre une véritable révolution épistémologique depuis que Claude Lévi-Strauss grâce à ses *Structures élémentaires de la parenté* (1949) se fait progressivement le théoricien du structuralisme français et l'acteur principal de son expansion dans les sciences humaines. De là, cette utopie de l'universalité humaine qui évoque ces années de structure et de révolte qui apporteront dans le champ musical les mêmes envies que celles recherchées par l'ensemble des sciences

⁴⁸ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 71.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁵¹ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*

humaines sous l'influence du *linguistic turn*⁵² : l'observation du modèle et de la structure, du code et du collectif sera privilégiée. À cette révolution, se produira dans les pays anglophones une autre révolution questionnant elle aussi la question de l'unité du genre humain : la révolution cognitive⁵³ dont les implications, alors à peine conscientes à l'époque où Souris écrit ce texte, nous orientent progressivement vers la recherche d'universaux neurocognitifs communs à l'espèce humaine.

Cette recherche des prototypes et des tendances formelles qui traverse l'article de Souris aura chez lui des résonances spécifiquement musiciennes et volontairement paradoxales. En effet, il ne s'agira pas de réaliser une typologie binaire, à tendance fixe qui conduirait à opposer harmonie et contrepoint, comme le fait bien souvent une pédagogie toute théorique mais de concevoir la polyphonie comme une fonction, mobile et élastique, en équilibre entre ces deux tendances, tout au long d'une échelle abstraite : sa permanence. La tendance polyphonie sera reliée à la dimension temporelle du discours musical conçue tout à la fois de façon verticale et horizontale. En d'autres termes, si les voix formant polyphonie se superposent, elles entretiennent aussi, et dans le même temps, des rapports simultanés. Ce simple préalable le conduira à revisiter la définition occidentale de l'accord, comme « instant figé de la durée musicale »⁵⁴. Définition qui ne tient pas compte de la nature dynamique du langage musical et qui conduit à faire croire à l'analyste que le catalogage des accords tel que le pratique l'analyse harmonique est la clé de voûte de la compréhension de n'importe quelle pièce⁵⁵. Souris revisitera la définition de l'harmonie, la concevant non plus comme une succession d'accords, ou comme une dimension exclusivement verticale mais comme « la tendance fonctionnelle qu'ont les voix de se réunir dans certaines conditions »⁵⁶. Condition minimale, source native de cet espace pluriel. Les variations de cette condition minimale peuvent être, à l'inverse, diverses, instauratrices d'effets neufs, ou, au contraire, institutionnalisation de ces mêmes effets. Comme le montre l'exemple choisi par Souris pour illustrer la tendance harmonique de la polyphonie : le motet *Popule meus* de Vittoria où « le compositeur a réduit au minimum les mouvements des parties en vue d'un effet statique alors même qu'à l'époque de Vittoria, on ne savait pas ce qu'était un accord »⁵⁷. Cette tendance harmonique de la polyphonie se généralisera avec l'invention de la mélodie accompagnée à la fin du XVII^e siècle et transformera la mentalité des musiciens européens⁵⁸.

⁵² RICOEUR, Paul : *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Esprit, Paris, 1995, pp. 33-34.

⁵³ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*

⁵⁴ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 78.

⁵⁵ Comme Souris l'affirme : « Cette conception de la musique me paraît totalement erronée. Et cela parce qu'elle se fonde sur une notion qui est en soi étrangère à la nature de la musique. Un accord en soi ne correspond à rien de proprement musical, je veux dire par là qu'on ne peut en aucune manière lui donner une signification quelconque. Pour qu'il y ait signification, pour qu'il y ait musique, il faut qu'il y ait au moins deux éléments (et dans le cas présent deux accords) parce que la signification surgira, non pas de ces accords pris en eux-mêmes, mais du rapport ou des rapports qui naîtront de leur succession » : *Ibid.*, 2000, p. 78.

⁵⁶ SOURIS, André : *Ibid.*, p. 78.

⁵⁷ SOURIS, André : *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸ SOURIS, André : *Ibid.*, pp. 81-82.

Ce que cherche à montrer Souris est l'entrecroisement des deux tendances dans toute musique à plusieurs voix pour peu qu'elle réunisse certaines conditions. Point d'équilibre regroupant des caractéristiques générales et communes à l'ensemble des manifestations polyphoniques, à partir desquelles peut se déployer l'infinité des possibilités polyphoniques. Ces deux tendances ne sont pas exclusives et se situent chacune à chaque extrémité d'une échelle, formée par autant de modalités d'exploitation et de variation qu'existent de manifestations historiquement datées et, individuellement ou culturellement, imaginées. Au nombre de six⁵⁹, ces conditions permettent aux différentes voix de demeurer individuelles sans se gêner, c'est-à-dire sans se confondre démesurément ou se disperser tout aussi démesurément. Ces conditions sont un peu comme un point nodal, garant de l'équilibre de ce qu'est une polyphonie. Si les voix se coagulent, la polyphonie sera appelée harmonique, état précaire et limite de ce qu'est la polyphonie puisque qu'en perdant leur individualité, les voix vont tendre à la simultanéité et se transformer en timbres « où la matière musicale change tout à coup de qualité, comme de l'eau quand elle devient de la glace »⁶⁰. À l'inverse, si les voix s'individualisent à l'extrême, leur superposition enrichit le contrepoint comme c'est, par exemple, le cas de la polytonalité pratiquée par Milhaud⁶¹ état extrême de dispersion et d'indépendance des voix. Entre ces états limites de la tendance polyphonique, des états intermédiaires, des variations de ces constantes qui nous font entendre toute la richesse de son historicité. Ce qui pourrait sembler précaire et peu fiable est en fait pour Souris le moyen de demeurer au plus près du musical, de participer à la vie de l'œuvre (terme employé de la façon la plus large possible) et d'observer le plus intimement possible l'alchimie du sonore organisé. Objectifs qui lui semblent devoir être ceux de l'analyse, de l'écoute et de la composition dès lors qu'elles deviennent objet d'éducation et de transmission de savoirs⁶² : « Grâce à toutes ces conditions réunies, les voix peuvent s'individualiser sans se gêner l'une l'autre. Elles évoluent dans une espèce de vide qui les sépare, et que nous avons appelé le silence. Mais ces conditions, ai-je dit, sont élastiques et, de plus, elles agissent l'une sur l'autre. Et c'est même cette réaction réciproque qui constitue

⁵⁹ « Un certain nombre de conditions, toutes très élastiques, sont nécessaires pour que les diverses parties soient clairement distinctes. Il faut :

- que les parties ne soient pas trop nombreuses,
- qu'elles évoluent à une certaine distance l'une de l'autre,
- qu'elles se différencient par leur contour mélodique,
- qu'elles diffèrent également par leur rythme,
- que leur intensité ne dépasse pas une certaine force,
- enfin qu'elles ne dépassent pas une certaine vitesse.

Ces six conditions sont nécessaires et suffisantes, mais on peut encore y ajouter le rôle des timbres dans la variété donnera à chacune des parties un relief supplémentaire» : SOURIS, André : *Ibid.*, p. 72.

⁶⁰ SOURIS, André : *Ibid.*, p. 73.

⁶¹ SOURIS, André : *Ibid.*, p. 76.

⁶² « Ces conditions sont très élastiques et n'opèrent pas toujours en même temps. Ce sont des fonctions qui agissent l'une sur l'autre de manière bien souvent paradoxale et subtile. Mais ce sont ces réactions qui justement importent et qui, à mon sens, devraient faire l'objet principal d'un cours de composition aussi bien que de l'éducation des auditeurs. Car c'est seulement l'activité dialectique de ses diverses fonctions qui constitue le sens même du langage musical » : SOURIS, André : *Ibid.*, p. 79.

le fonctionnement organique du langage musical. C'est le mouvement dialectique des diverses fonctions que je viens d'énumérer qui constitue la vie même du discours musical à plusieurs voix »⁶³.

Ici encore, le champ sémantique mérite d'être souligné. Au terme d'organisme que nous avons déjà évoqué, viennent s'ajouter ceux de « silence », de « vide » qui nous orientent vers une pensée plus orientale. Le « vide » dont parle Souris pourrait se concevoir de façon plus transversale et rejoindre ainsi les notions de « plein » et de « vide » qui sont au centre de l'esthétique et de la pensée d'Extrême-Orient où : « le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme »⁶⁴.

Toute matière dépend du vide qui lui permet d'exister. Ce vide n'est pas un creux ouvert au néant, il est contenant, déploiement de la forme. Le vide est la source et le souffle qui permet la manifestation et l'événement c'est-à-dire, dans le cadre de la peinture chinoise par exemple, le plein ou encore le trait de pinceau. Ce plein qui est lié au geste du peintre que celui-ci déploie dans l'instant et dans la pureté de son unicité doit également conduire le peintre vers l'oubli de lui-même pour atteindre l'immanence et entrer en communion avec l'univers. Comme le souligne François Cheng, un chinois qu'il soit artiste ou amateur accepte intuitivement le vide comme un principe de base de l'activité artistique⁶⁵. Dans le cas du musical, ce vide n'est pas calculable de façon métrique, il est un espace vertical qui aère les sons les uns par rapport aux autres, mais aussi horizontal qui rompt la continuité du développement. Il permet aux sons de se déployer, de se dépasser pour exister en eux-mêmes mais aussi hors d'eux-mêmes. Ces remarques entrent en collusion avec l'analyse menée par André Souris où les deux tendances de la polyphonie et leurs subtiles variations ne peuvent se penser qu'en relation avec ce vide-silence qu'il soit auditivement palpable comme interstice entre les voix (tendance contrapuntique), ou presque qu'absent (tendance harmonique). Comme Souris l'écrira dans un autre article intitulé « Démarches spirituelles du musicien » : « Une polyphonie authentique n'a point pour objet de combler le silence, mais au contraire de le modeler en couches superposées »⁶⁶.

Voici de façon plus concrète, l'analyse comparée de deux motets, réalisée par Souris. L'un à tendance contrapuntique de Jacopo da Bologna et l'autre à tendance harmonique de Vittoria. Souris aurait pu tout à fait mettre en regard

⁶³ SOURIS, André : *Ibid.*, p. 72.

⁶⁴ CHENG, François : *Vide et Plein. Le Langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 1991, p. 45-46.

⁶⁵ CHENG, François : *Ibid.*, p. 46.

⁶⁶ SOURIS, André : *La Lyre à double tranchant, ibid.*, p. 115.

historiquement ces deux motets situés respectivement au début du XIV^e siècle pour le premier et à la fin du XVI^e pour le second. Il choisira l'enjambement stylistique réalisant ainsi une histoire « orale » de la musique qui serait celle de ses résonances non écrites : « Ces deux motets manifestent clairement les deux tendances contraires de la polyphonie. Chez Jacopo da Bologna domine la tendance à l'indépendance des parties, à la multiplicité et au dynamisme contrapointique. Chez Vittoria, les parties tendent au contraire à se fondre dans une seule pâte sonore. Chez le premier, les parties sont bien aérées et l'on y perçoit ce silence intercalaire dont je vous ai déjà entretenu. Grâce à la diversité des timbres, l'espace sonore acquiert une profondeur véritablement sculpturale. Et le discours richement articulé engendre un rythme de perception particulièrement agile. Tandis que le motet de Vittoria, étant confié au timbre uniforme des voix chantées, se déroule dans un espace sans profondeur. D'autre part, les parties évoluant ensemble se rapprochent, réduisent beaucoup l'espace entre elles. Enfin le mouvement lent du morceau complète sa cohésion et accuse encore son caractère statique⁶⁷.

Détours, analogies, certainement trop rapidement évoqués pour constituer une quelconque explication de ce jeu du paradoxe et de la dialectique que cherche Souris⁶⁸. Pourtant, cette échappée culturelle nous semble entrer en résonance avec sa pensée qui, tout en ayant conscience de ses références et de sa culture, cherche, dans le même temps, à se décadrer pour relativiser son ethnocentrisme inévitable. Mouvement universel des cultures, fait de flux et de reflux, d'acceptations et de répulsions, de connivence et de distance auquel elles ne peuvent échapper, quels que soient leurs positions géographiques, leurs situations économiques ou politiques, leurs histoires ou leurs systèmes symboliques.

Histoire(s) au Singulier Pluriel

André Souris serait-il un des représentants de cette musicologie de l'âge postmoderne dont trace la cartographie Jean-Jacques Nattiez dans le cinquième volume de *Musiques*. Les raccourcis, surtout quand ils sont tracés après-coup, sont toujours délicats. Et l'élucidation de certaines tendances de la pensée, dès lors justement qu'elles sont portées sur la place publique, sont toujours propices à des remaniements historiques, à des rapprochements rapides et prématurés. Qualifier Souris de musicologue postmoderne est certainement trop facile, d'autant plus que du point de vue strictement chronologique (celui adopté par Nattiez⁶⁹), la période post-moderne⁷⁰ débiterait à la fin des années 60, après l'échec de Mai 68⁷¹. André Souris serait alors davantage un *pré-postmoderne*. Ne forçons pas, cependant, les préfixes dont le ballet incessant nous fait quelquefois perdre de vue la réalité même de notre rapport à l'histoire.

⁶⁷ SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 80.

⁶⁸ Précisons tout de même que la pensée orientale a profondément intéressé Souris comme le révèle, par exemple, son article « Démarches spirituelles du musicien », *ibid.*, 2000, p. 108-117.

⁶⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques : « Eclatement ou unité de la musique ? », *ibid.*, p. 21.

⁷⁰ Le trait d'union marque ici un point de vue strictement chronologique (Nattiez, *ibid.*).

⁷¹ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*, p. 21 et sqq.

Le discours musicologique postmoderne serait pour Nattiez cette « coexistence pacifique entre toutes les disciplines musicologiques et les diverses orientations épistémologiques et méthodologiques mises en avant par chacune d'elles. Ce qui implique que nous puissions assister au retour des préoccupations scientifiques que certains croyaient définitivement obsolètes : par exemple, la perspective de la musicologie comparée »⁷².

C'est certainement à cette réévaluation musicologique que nous confronte le propos d'André Souris. Il ne s'est pas agi, ici, de dater la posture du musicologue belge, mais de la situer en fonction de notre propre regard musicologique qui, depuis la fin du XXe siècle, accepte le retournement comme une des modalités possibles de construction de son avenir, en choisissant, par exemple, de relire à la lumière de sa propre actualité des positions aussi anciennes que celles d'André Souris. Comme pour rendre une voix au silence. Pour exhumer les *oubliés*, ceux que les pensées repérées et devenues dominantes ont entourés de silence, ceux qui n'ont pas été retenus par l'histoire des historiens mais qui demeurent aux détours des pages et des mots qu'ils ont laissés pour unique témoignage de leur passage. Pour continuer à faire proliférer les idées. Pour viser, à notre tour, une histoire (la nôtre) à mettre inlassablement au présent. Comme le souligne Bernard Vecchione, l'innovation musicologique, et ce à toutes les époques, peut se concevoir de trois manières au moins : « comme *invention*, comme *découverte* (si de l'ancien en nous était jusque-là pas encore connu), ou comme *renovation* (si nous apprenons à jeter un autre regard musicologique sur des choses déjà musicologiquement considérées mais décrites selon des modalités que le nouveau regard nous fera paraître du coup périmées) »⁷³.

Souris demeurera fidèle au rêve romantique de l'unité tout en étant attentif aux développements de la linguistique moderne postsaussurienne et de la *Gestalttheorie*. Mais ce qu'il ne perdra jamais de vue, c'est ce qui fonde en propre son discours et son objectif musicologiques : la réalité musicale non pas conçue comme une essence flottante et intemporelle mais comme le préalable indispensable à toute approche musicologique. Souris ne s'est pas directement immergé dans le jeu de l'histoire, il a préféré pratiquer celui de l'écoute active dans une perspective transmusicologique construite à la fois en termes d'universalité et de fragmentation, pratiquant l'histoire au *singulier pluriel*. Visée anthropologique qui ne réduit pas pourtant la réalité musicale à des circonstances extérieures, ou à son unique valeur documentaire que l'œuvre ne peut acquérir « qu'en étant reconnue dans les formes mêmes d'expressions qui sont les siennes »⁷⁴. Souris cherchera les particularités et les points communs des dispositifs d'écriture des œuvres du monde sans en faire un protocole rentable ou hégémonique.

⁷² NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*, p. 24.

⁷³ VECCHIONE, Bernard: « Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L'idée de "raison musicale trope" dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif », *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonte et Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008, p. 109.

⁷⁴ VECCHIONE, Bernard: « Pour une sémiorhétorique du musical », *Sens et signification en musique*, sous la direction de Márta Grabócz, Hermann, Paris, 2007, p. 276.

Sa visée anthropologique apparaît comme une stratification rythmique, un peu à la manière d'un Fernand Braudel. La Méditerranée telle que l'a étudiée Braudel, dès la fin des années 40, est une histoire de rythmes : celui, quasi immobile du milieu, celui lentement rythmé des destins collectifs et celui, à oscillations brèves et rapides de la vie des hommes. Et l'intemporalité de la fonction polyphonique dont le propos a traversé son écrit, ne gomme pas pour autant les autres rythmes, plus rapides, plus singuliers. Si les paradigmes changent en relation avec la transformation des modes de représentation et de conception, faut-il s'empêcher pour autant de réactiver constamment le jeu de la mémoire. Pour approcher le *singulier pluriel* et tenter de comprendre sa stratification et son mouvement.

Comment parvenir à embrasser cette polyphonie historique (ce qui nous semble devoir être l'enjeu de nos futurs) sans que l'une ou l'autre des lignes ne se coagule à l'une ou l'autre des lignes au risque de réduire notre conscience historique et de nous immerger dans une temporalité unique dont nous ne serions pas même conscients ? La question du *singulier pluriel* serait alors la conscience de la densité rythmique des choses ou des êtres plus que celle du nombre. L'immobilité, la lenteur, la rapidité de notre conscience historique ont un poids qui dépend de notre propre choix, bien au-delà de l'esprit du temps et des modes collectifs de représentation du monde dont les logiques commerçantes se confondent quelquefois avec le jeu de l'histoire. Non plus *les* musiques mais *la* musique, pour retrouver la fraternité des cultures et de leurs acteurs, pour nous extraire de l'ethnocentrisme occidental qui a construit notre rapport aux autres cultures depuis le XIXe siècle, au plus près d'une réflexion qui se veut anthropologique et comparative, constructrice d'un espace expérientiel général d'où il est plus aisé de saisir les lignes de forces et le dynamisme des mouvements singuliers. Une *mise au singulier* qui ne doit pas, pour autant, effacer de sa mémoire sa propre historicité et oublier qu'elle vient *après*, ou même qu'elle était déjà présente *avant*, enfouie, et prête à éclore. *Silencieuse*. Après le pluralisme des cultures et la quête de leur spécificité. Après l'envie de toute une génération d'observer le microscopique et les différences. Posture qui n'était pas, elle non plus, exempte d'utopie et de fraternité. *L'histoire au singulier pluriel* aurait aussi pour vertu de nous extraire d'une sorte de culpabilisation culturelle qui nous ferait oublier que l'ethnocentrisme qui a façonné notre regard d'occidentaux est un mouvement presque inévitable de tout être ou de toute culture dès lors qu'il est confronté à la différence, à l'étranger et à l'étrangeté. Mouvement qu'il faut, sans cesse, mettre en tension pour ne pas faire de cet inévitable une dérive essentialiste ou manichéenne.

Ne peut-on pas voir dans la contribution d'André Souris l'invitation à pratiquer une sorte de *silence culturel* ? Souris n'en avait-il pas l'intuition en évoquant cette expérience ? : « Au cours des trois premiers concerts de musique comparée que j'ai donnés à Bruxelles (Institut des Hautes Etudes, mars 1944), je me suis appliqué à dépayser systématiquement toutes les œuvres du programme, grâce à un total désordre chronologique. L'opération est délicate, car elle doit être compensée par des rapprochements de nature fort subtile. Mais l'effet

d'isolement fut si parfaitement assuré que chaque pièce dégagea un rayonnement sonore touchant à la saturation et que les silences furent chargés d'une émotion intemporelle dont bien des auditeurs gardent encore le souvenir »⁷⁵.

Ces silences chargés sont comme des interstices, des fissures, des parenthèses physiques et temporelles, à la fois moments de différenciation et de rapprochement d'où nous pouvons prendre possession du temps pour mieux l'articuler, l'évaluer et le transformer. Pratiquer le *silence culturel* demeure indubitablement une proposition ambiguë si elle est utilisée comme synonyme de négation, de bâillement, d'assimilation, peut-être même de génocide. S'approprier le silence, c'est bien davantage tenter de faire silence en nous, pratiquer l'exercice difficile de l'oubli de nous-mêmes, de notre espace expérientiel qui, pourtant, nous construit spécifiquement et fait de nous ce que nous sommes. Silence éthique plus que critique, seuil intersubjectif de l'écoute et de la parole, pour penser les possibles (re)commencements de l'histoire.

⁷⁵ SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits, ibid.*, p. 135.