

**Eugène de Montalembert**

Professeur d'analyse musicale,

Auteur d'ouvrages sur la musique contemporaine et les musiques traditionnelles ou anciennes.

Mon cher Christophe, <sup>1</sup>

J'ai au fond décidé de te faire parvenir ma petite contribution à ta question sous la forme d'une lettre. En premier lieu, parce qu'il m'a semblé que rien ne correspondait mieux à ton postulat de **séparation** en tant qu'origine : on parle en effet toujours à quelqu'un d'autre, même lorsqu'on écrit une poésie, une équation ou un roman, mais la lettre pose cela préalablement et explicitement. En second lieu, il est vrai que le style de la lettre conversation est plus souple : tu sais comme moi qu'il existe une véritable différence entre la langue écrite et la langue parlée ; mais la coupure n'est pas brutale, l'écrit peut s'incarner dans le discours (la déclamation) et la parole inséminer l'écrit. Ici, je me situerai entre-deux, ce qui me permettra plusieurs choses importantes pour moi, comme le vagabondage des idées (sinon parfois la *divagation*, au sens où le Code Civil emploie ce mot à propos de la marche désordonnée d'un chien conduit par son seul odorat : " la divagation des chiens est interdite dans la forêt ") et, partant, une certaine distance par rapport à la rigueur que réclamerait un texte plus littéraire : est-ce l'auditeur, le musicien, l'analyste qui tentera de s'exprimer ? Le propos visera-t-il à essentiel ou à l'anecdotique ? Je revendique le droit aux truismes. Je ne sais pas ce que je vais dire. Tu es l'abeille.

J'ajouterai, comme une indispensable clause initiale, que mes propos ne relèvent que de mes propres responsabilité et subjectivité : beaucoup de musiciens y trouveraient certainement et à juste titre à redire ou à contredire.

---

<sup>1</sup> J'ai rencontré Eugène de Montalembert à plusieurs reprises. Au départ, nous avons « consenti au vouvoiement », mais très vite, l'exaltation de nos discussions prenant le dessus, le tutoiement s'imposa, tout comme une certaine camaraderie. D'où le ton de cette lettre.

Spontanément, la **séparation** en musique évoque pour moi la coupure pédagogique fondamentale qu'on rencontre dans le solfège : tandis que l'apprentissage de la lecture et de l'écriture semble n'avoir pour matière qu'un unique objet multiplié (la lettre, l'alphabet), celui de la musique occidentale, qui a très tôt établi une distinction claire et nette entre le *son* et la *note*, décompose cette dernière en durée, rythme, hauteur, intensité, vitesse, voire timbre et densité, chacune de ces décompositions constituant comme autant de petites rivières indépendantes supposées se jeter dans le grand fleuve de la musique. La suite est connue. Les innombrables méthodes qui tentent de recoller ces morceaux-là (Willems, Dalcroze, Martenot, etc.) donnent l'impression de vouloir rassembler un puzzle, souvent avec succès, mais en remettant rarement le son au centre du dispositif. Si elles le faisaient, elles basculeraient dans une sorte de “ méditation ” à l'orientale qui tiendraient plus de la réalisation personnelle (au sens actuel du terme) que de l'acquisition d'un savoir-faire. Non : ici, on joue avec les composantes, on ne les réintègre, ne les réunifie pas. J'ai entendu parler d'un copiste qui, lorsqu'il recopiait une partition, écrivait tous les soupirs, *puis* toutes les pauses, *puis* les demi-pauses, *puis* les blanches, *puis* les doubles-croches, *forte*, liaisons, etc. Ce faisant, il retrouvait d'ailleurs l'unité du geste : dix unités perdues, une retrouvée (cela semble ici le but) !

Mais à propos, puisque je parlais d'orient et de “ méditation ” : peut-on dire que l'orient, pour autant que ce mot désigne une entité indivisible, aurait plus le sens de l'unité que nous ? Tu connais mon extrême méfiance à l'égard de ce genre d'idée générale, qui procède selon moi d'une logique de refus de soi-même issue de l'ethnologie européenne et diffusée à une échelle collective, dont les deux postulats sont : “ les-prés-des-voisins-sont-plus-verts-que-le-mien ” et “ de toutes-les-façons-nous-sommes-incapables-de-les-comprendre ”. Or, je crois non seulement, bien sûr en l'unité du genre humain, mais également en la profonde communicabilité entre les cultures. Donc, en un certain sens, à leur unité. Je poserai la question dans l'autre sens : dans la musique occidentale, la rupture est fondatrice ; je ne sais pas quelles autres ruptures au sein de la matière musicale fondent les autres musiques. On présente souvent l'apprentissage traditionnel comme une initiation, destinée à recoller les morceaux supposés éparpillés de l'être ; c'est sous-estimer deux choses : lorsque l'unité du matériau est préservée, c'est au prix d'une souffrance quasiment physique dans l'apprentissage (voir l'enfance du narrateur dans *L'aventure ambiguë* du romancier sénégalais Cheickh-Hamidou Kane), souffrance à laquelle la pédagogie occidentale cherche précisément à nous soustraire depuis de nombreux siècles (“ Le

chinois sans peine ” est le fruit d'une très longue maturation historique). D'autre part, si on fait un peu attention, on se rend compte que la **séparation** est malgré tout fréquente, intégrée dans le système global de l'apprentissage par mimétisme et mémorisation : en Inde, les percussionnistes énoncent à une vitesse stupéfiante d'interminables et complexes chaînes de syllabes (*din tadin tarikitataka...* ), qui correspondent à autant de formules rythmiques en usage et qu'il leur est indispensable d'apprendre par coeur avant de commencer à les jouer sur l'instrument.

Il est vrai que la chimère pédagogique modifie la façon d'appréhender la musique. Il existe des répertoires traditionnels plus ou moins fixés et clos, dont on s'imprègne pendant de nombreuses années et qui, une fois assimilés, seront ensuite répétés quasiment tels quels tout le reste de l'existence, ruminés donc, re-ruminés, absorbés au point d'imprégner la conscience et le corps comme une couleur le fait avec un textile. On est tenté de dire en effet que la personne fait véritablement *corps, un* avec de tels répertoires. La notion de répertoire existe également dans la musique classique : on parle “ d'oeuvres du répertoire ”, pour désigner d'une part des œuvres qui sont devenues des classiques et sont donc ruminées à une échelle collective, d'autre part des œuvres qui font partie du bagage commun des interprètes, celles que ces derniers “ devront ” travailler un jour ou l'autre. Mais justement : ils “ devront ” les travailler, le répertoire est ici toujours à venir, à constituer, à compléter, imposant qu'il est, certes, mais aussi parce que, lors de l'apprentissage, le principe est posé de toujours de se mettre dans une situation nouvelle, inédite et exploratrice. Pour cette raison et pour d'autres, on encourage le réflexe de la nouveauté. Je me souviens d'une pianiste célèbre dont une de mes professeurs (qui avait été son élève et ne l'avait pas aimée) disait: “ elle a fait sa carrière avec *telle* et *telle* oeuvre ” ; sous-entendu : elle n'était pas capable de jouer autre chose. C'est ici qu'intervient à nouveau la question de la rupture, puisqu'une telle vision du monde n'est pas sans conséquences : s'il n'est pas possible de vivre avec seulement “ telle ou telle oeuvre ”, où sont l'intimité, la rumination, la méditation, l'imprégnation ? En un mot: où est l'unité, dont nous évoquons le mirage à propos des traditions, et à l'égard de laquelle il faut bien reconnaître notre fascination ? Loin de moi de condamner la boulimie contemporaine, cette fuite en avant à laquelle je participe d'ailleurs pleinement : la faculté d'admiration s'y nourrit de la profusion et de l'extraordinaire diversité du génie humain, d'ores et déjà inépuisable dans le cadre d'une vie humaine (je n'aurai jamais le temps d'écouter et de bien connaître les 700 magnifiques motets de Lassus). Malheureusement, nous connaissons tous le prix élevé de ce

foisonnement : beaucoup de ceux qui se piquent de consommer la musique la plus savante, la plus “ profonde ” ou sérieuse (dont moi), ne font qu'en frôler les œuvres, moins que d'autres un tube de l'été –ce dernier il est vrai vite remplacé. Mais je suis persuadé que ce qui sauve notre unité musicale au-delà de la rupture produite par le consumérisme, c'est que chacun de nous ne vit qu'avec quelques rares œuvres profondément enfouies en lui-même, le reste étant superflu. Qu'ai-je dit là ? En suis-je tellement sûr ? Pourrions-nous vraiment nous en contenter ? Non, évidemment, puisque c'est la logique elle-même de renouvellement qui a rendu possible toutes ces œuvres, dont en elles quelque chose de fondamental procède : *les œuvres occidentales ne sont pas conçues pour être uniques*. Vivants piliers du génie humain, elles entretiennent tellement de correspondances entre elles qu'il n'est pas question de n'en emporter qu'une seule sur une île déserte : ce sera toutes ou aucune.

Dans son *Essai sur l'origine des langues* (1756-61), Rousseau pose une sorte de poésie-mélodie originelle d'où proviennent la musique et les langues, qui subissent en même temps une lente décadence, dont certaines langues et certaines musiques plus intellectuelles portent selon lui la trace (France), tandis que d'autres sont davantage fidèles au modèle-mélodique (Italie) et donc plus proche de l'unité originelle, d'une nature perdue. Il est loin d'être le seul, à l'époque, à se poser la question de l'origine. Mais je me demande si on ne confond pas trop souvent celle-ci avec la question de l'unité (toujours perdue, bien sûr), confondue elle-même avec celle de l'union (toujours impossible, assurément) : or –pour évoquer une belle étymologie piochée il y a longtemps chez Michel Serres– la **séparation**, *symbolique* parce qu'elle affirme explicitement la possibilité d'une réunion future, est antérieure à la division, *diabolique* en ce qu'elle nie explicitement cette possibilité. Tu connais probablement le *sumbolon*, cet objet que deux personnes nomades qui se croisaient fractionnaient en deux avant de se séparer, puis transmettaient à leurs enfants respectifs : longtemps après, lors de la rencontre entre leurs descendants, la réunion des morceaux apportait la preuve de l'hospitalité passée. La **séparation**, en tant qu'elle est au cœur même de l'union, est le contraire de la division. En ce sens, le divorce, désunion, est le contraire de la **séparation**. Je crois même t'entendre dire que la **séparation** fonde l'union, ou plutôt la pensée de l'union (puisqu'on sait bien que l'union parfaite est un peu utopique –je dis cela ici sans ironie). Si on poursuit, on se rend compte que c'est la pensée même de l'union que la division veut rendre impensable : je divise, et l'union devient impensable, sinon en espérance et, au sein et seulement au sein de cette espérance, pourvu que le principe de la **séparation** fondatrice,

qui avait été brisé, soit *réparé*, respecté et pérennisé.

En quoi ceci peut-il nous ramener à la musique ? Dans l'un de ses dialogues, Saint Augustin pose la distinction entre l'homme et l'animal au regard de la musique : “ D(isciple) - En quoi les instrumentistes et le rossignol diffèrent-ils donc ? M(aître) - C'est que chez l'homme je trouve un certain art et chez le rossignol la nature seule. (...) M. - Tu vois dans l'art une oeuvre de la raison et ceux qui emploient l'art se servent de la raison, n'est-ce-pas ? D. - Oui. M. - Qui ne peut se servir de la raison ne peut donc faire oeuvre d'art ? D. - J'en conviens encore. ” Je ne vais pas me saisir de ce texte pour brandir un éloge de la raison auquel je ne peux que souscrire. Ce qui m'y intéresse, c'est l'évocation de l'exercice de l'art, non par l'art même, mais par le biais de la raison, qui implique une distance impossible à supprimer. Je vais formuler d'une façon volontairement outrée et provocatrice, que je crois que les musiciens font semblant de faire de la musique : les compositeurs semblant d'en composer, les interprètes semblant d'en jouer, les auditeurs semblant d'en écouter; et ce, quelque soit l'intensité de l'expérience esthétique de chacun. Tout d'abord, posons la musique comme une activité irréfutable, dont l'existence est incontestable : si elle est naturelle, alors seul le rossignol, qui chante naturellement, peut être appelé musicien. Si elle est artificielle, c'est l'homme. Mais il existe pour moi une troisième possibilité : je sais que l'artifice est difficile, et que tout serait mieux s'il était *absolument* facile, ce qui revient à dire en langage commun : absolument naturel. Or, seuls les anges n'ont pas besoin de la béquille de la raison et pourtant ne font pas de la musique naturelle au sens du rossignol : je suppose qu'ils sont conscients de ce qu'ils chantent, selon une catégorie de conscience dont je ne peux avoir qu'une vague idée. Leur musique unit donc parfaitement le naturel et l'artificiel (j'espère quand même que je ne tords pas trop le sens philosophique de ces mots, certainement très technique et que je ne connais pas, n'étant pas philosophe). D'où vient que, sans pour autant, bien sûr, adhérer à la doctrine de la “ musique des sphères ” (puisque la musique est faite pour être entendue), j'ai toujours eu le profond sentiment que nous sommes exilés de la musique : de même que nous faisons semblant de voler (les avions volent, nous sommes immobiles à l'intérieur) ou de rouler à 300 kilomètres à l'heure, nous avons inventé une multitude de techniques, procédures, dispositifs, règles qui nous permettent de mimer la musique, de faire “ comme si ”. Saint Augustin dit à juste titre que nous avons besoin de l'exercice de notre raison, mais je ne sais pas comment il définit celle-ci : je ne la conçois pas comme un but en soi, plutôt comme une formidable béquille, mais je ne connais aucun estropié qui ne préférerait pouvoir se passer de sa béquille. Mozart n'a pas inventé les

accords, les gammes, l'organisation des durées ni même les formules rythmiques, le langage harmonique ou la syntaxe tonale. Il a intensivement appris un langage qui lui a été transmis. Il est lui aussi un exilé de la musique, et c'est d'ailleurs pour cela que nous l'aimons tant: il est homme, il n'est pas ange, il a, comme nous tous, une étincelle d'ange, beaucoup plus apparente, mais que cela ne fasse pas illusion : il n'a pas passé la frontière –d'ailleurs, si c'était le cas, il ne m'intéresserait qu'à titre de curiosité. Comme nous tous, il aurait probablement préféré chanter dès l'instant de sa naissance et en connaissance de cause. Il a vécu pleinement la double rupture.

Impressionnante est l'image de ce chinois qui, il y a 9000 ans, a percé son os de grue afin de souffler dedans (il était loin d'être le premier). Voulait-il imiter quelque chose ou quelqu'un, et quoi ou qui ? Jouait-il pour quelqu'un d'autre ? Pensait-il attirer d'autres grues afin d'avoir un dîner plus copieux ? Désirait-il simplement s'amuser ? Pourquoi a-t-il décidé de se passer de ce qu'il portait en lui-même, c'est-à-dire de sa propre voix ? Voulait-il une autre voix ? Faisait-il au moins la connexion entre sa voix et le son de l'os ? Autant l'usage de la voix sauvegarde une certaine consubstantialité ou mieux : une intimité avec soi-même, autant le passage à l'instrument me semble avoir été une rupture traumatisante, mais aussi très excitante. Bien que je ne trouve pas l'interrogation vaine (parce que j'aime trop la question des origines), je ne connais pas la chronologie des faits, lequel des deux précéderait l'autre. Nous savons que le musicien affirme que le chant doit être au principe de toute interprétation ; mais nous n'ignorons pas non plus que, dans l'histoire de la musique, nombreux sont les exemples de styles vocaux profondément influencés par le jeu instrumental, à commencer par l'un des grands modèles parmi ceux qu'offre le chant, le *bel canto*. Soit, l'évidence veut que l'instrument de musique s'inscrive dans une logique universelle et qui le dépasse, celle de l'outil, de la machine, de la prothèse, du prolongement corporel, etc. Mais autant on peut comprendre spontanément en quoi et pourquoi l'outil est efficace, autant l'instrument de musique échappe à cette logique : s'agirait-il de cette fameuse *part-maudite*, sacrifiée sur l'autel d'une (im)productivité musicale (on entend parfois reprocher à certains instrumentistes, à certaines oeuvres, leur “ Stakhanovisme ” musical : trop de notes, trop vite) ? S'agirait-il d'un miroir déformant de la voix ? Le son instrumental serait-il animal ? Les liens sont, dans ce dernier cas, étonnamment nombreux : flûtes en os, coquillages, usage des peaux, innombrables représentations d'instruments à vent (ou autres) sous des traits animaux, qui vont parfois jusqu'à donner à ceux-ci leur nom (le *serpent*), trompe de chasse, caractère des sons, piano comme cygne inverse, *Pierre et le loup*, etc. Si

une telle chose compte vraiment, que penser de l'irruption de la lutherie électronique ? Le synthétiseur et l'échantillonneur prolongeraient-ils la rêverie animale, devenant une sorte “ d'animal universel ” ? Mais stop, je m'égare... D'ailleurs, aux antipodes de cette interprétation des conditions de la rupture produite par la musique instrumentale (interprétation que je n'oserai pas qualifier de “ poétique ”), il existe un point de vue dans lequel l'instrument a pour idéal de s'assimiler et de se fondre dans l'immatérialité du son: tous les musiciens connaissent le débat (dépassé) autour de *l'art de la fugue* de J.S. Bach, l'une des parties soutenant que l'oeuvre n'était pas faite pour être jouée, mais idéalement entendue lors d'une lecture intérieure, *pensée* donc plutôt qu'entendue.

Un moment fort dans l'histoire de la musique occidentale se produit au IXe siècle, lors de la naissance quasiment institutionnelle (parce qu'au sein de “ l'institution ” monastique) de la polyphonie et de l'écriture musicale, ainsi que par l'essor dans le même cadre d'une théorie destinée à accompagner l'une et l'autre. La polyphonie tout d'abord : de cette extraordinairement féconde **séparation** entre les voix, on sait la postérité. Des musicologues contestent, non pas l'importance du fait, mais le degré de conscience de celui-ci : en rédigeant le *Musica Enchiriadis* (ca 890), premier écrit témoignant de façon tangible de la pratique de la polyphonie, le rédacteur n'aurait pas, nous rappellent-ils, été conscient de la portée de l'événement ; ce serait nous, déformés par une vision téléologique de l'Histoire et le mythe moderne de l'inventeur, qui relirions *a posteriori* ce qui ne fut que la consignation d'une pratique locale et limitée. Ces musicologues ont sans doute raison: le moine-chercheur a certainement inventé à peu près comme l'oiseau chante, et non pas comme les bataillons de bénédictins du C.N.R.S. dont chaque invention contient au moins en rêve (une contribution à) la résolution future de tous les problèmes de l'humanité. N'empêche : cette **séparation** de la cellule vocale suit dès le départ une logique qui semble (toujours *a posteriori*) rigoureuse. Au début, les deux voix sont parallèles, la seconde réalise une photocopie de la première à une autre hauteur (ce que j'appellerai *copiez-collez-transposez*), comme fréquemment, si je ne me trompe, dans la “ division ” cellulaire. En toute rigueur de terme, l'identité entre ces deux voix est telle qu'on ne peut pas vraiment parler de polyphonie. Un peu plus tard, la seconde voix réalise ce qu'on appelle des “ mouvements contraires ” : lorsque la première monte elle descend, ou vice-versa, la “ seconde cellule ” devient alors vraiment différente de la première. Cette deuxième étape est pour moi très importante : elle symbolise, rend presque tangible et matérielle une dimension qui me semble commune à toutes les oeuvres musicales occidentales, à savoir l'incarnation musicale d'un conflit interne à l'oeuvre (le mouvement, déjà

naturellement opposé, rend possible les dissonances, opposées aux consonances) et son indispensable résolution (il faut conclure sur une consonance). On notera que les deux voix ont besoin l'une de l'autre pour être chacune ce qu'elles sont ; tant pis, je prends le risque de trop insister : elle sont séparées, pas désunies ! Les troisième et quatrième moments du déploiement de la polyphonie (XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles) ne sont pas moins importants : la seconde voix chante plusieurs notes pendant que la première tient plus longtemps les siennes ; on rajoute enfin d'autres voix. Et l'écriture musicale ? Nous la concevons aujourd'hui comme la **séparation** entre le moment de la conception et celui de la réalisation. Ce n'est peut-être pas si simple : on sait que l'écriture musicale, comme la théorie, n'est pas née pour différer, mais pour palier aux insuffisances de la mémoire. Plus : certes, la vocation de la théorie musicale est taxinomique (les *tonaires* étaient des livres dans lesquels on rangeait les tons de la musique), mais la notation musicale est elle-même également une théorie (Duchez). Par ailleurs, la notation étant visuelle, il n'est pas indifférent que, dès l'origine, l'œil prenne le relais de l'oreille : le geste chironomique, dans lequel le parcours même de la mélodie est imité par la main et dont on pense qu'il fut l'une des sources de la notation musicale carolingienne, préfigure de façon lointaine le nouveau lien entre l'écriture et l'audition. Le fait de composer par le moyen de cette notation est peut-être postérieur de plus de trois siècles à la naissance de celle-ci. Polyphonie, notation, théorie : la première est née pour donner des “ habits du dimanche ” au chant liturgique lors des fêtes importantes, la seconde et troisième, afin de recueillir et fixer le plus fidèlement possible une jeune tradition trop profuse et généreuse pour une simple mémoire humaine. Ce qui est impressionnant, ce n'est pas seulement la simultanéité de ces trois “ ruptures ” mais, téléologie ou non, la cascade de celles qui en découlent et qui ont transformé notre vision de la musique. La plupart de ces ruptures sont positives. Une question, malgré tout : sommes-nous encore capables d'apprécier une monodie ?

Voilà, cher Christophe, quelques considérations peu considérables, quelques remarques peu remarquables.

Mille cordiales bagatelles,  
Eugène

Très petite bibliographie d'ouvrages courants, utiles et généraux :

-ARNOLD, Denis (sous la direction de) : *Dictionnaire encyclopédique de la Musique (Oxford)*, Collection « Bouquins », Robert Laffont, 1988.

-BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (sous la direction de) : *Histoire de la musique*, Bordas, 1982 (ouvrage republié par Larousse).

-HONEGGER, Marc (sous la direction de) :

*Connaissance de la Musique*, collection « Les Savoirs », Bordas, 1996

*Dictionnaire usuel de la Musique*, collection « Les Savoirs », Bordas, 1996

-MASSIN, Brigitte et Jean (sous la direction de) : *Histoire de la musique occidentale*, Fayard (1985).

Consulter également les souvent excellents *Vocabulaires (de la musique médiévale, de la musique de la renaissance, de la musique baroque, de la musique classique, de la musique romantique, de la musique à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, de la musique contemporaine, des nouvelles technologies musicales, de l'opéra, des musiques afro-américaines)* publiés par Minerve, collection « Musique ouverte », ainsi que les très nombreux « guides » Fayard.