

# HISTOIRE D'UNE OREILLE



FRANÇOIS PACHET



# HISTOIRE D'UNE OREILLE

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2018  
7, rue des Canettes, 75006 Paris

ISBN : 978-2-283-03126-1

Et j'entends quand même des choses que  
j'aime, et ça distrait ma vie.

MICHEL DELPECH



## Note de l'auteur

Ce livre peut se lire de trois manières.

Comme n'importe quel livre, sans support sonore.

Avec un téléphone à portée de main et l'application Spotify, qui permet d'écouter les morceaux indiqués par un code dans la marge du texte. Pour cela, une fois Spotify lancé, allez dans « Rechercher », cliquez sur l'icône représentant un appareil photo, et pointez l'appareil vers le code dans la marge du texte.

Enfin, en allant sur le site web [www.histoireduneoreille.fr](http://www.histoireduneoreille.fr), où sont rassemblés les nombreux extraits mentionnés dans cette histoire ainsi que quelques additions multimédias. Les extraits sont indiqués dans le texte par un astérisque.

L'ouvrage comporte par ailleurs un certain nombre de mots inventés, dont la liste se trouve p. 311.

Bonne lecture !



## Prélude

Par la fenêtre du taxi, le chauffeur à l'allure sympathique, ni trop bourru ni trop obséquieux, m'a demandé où je voulais aller. Comme je répondais : « Arts et Métiers », j'entendais ma mémoire me dicter la suite, « direct par Levallois », celle de ce vers du *Poinçonneur des Lilas*\* de Gainsbourg dont l'écoute répétée avait dû creuser un sillon quelque part dans mon cerveau et générer cet automatisme. Je me suis retenu. « Direct par Levallois », ça n'avait aucun sens dans un taxi.

À peine la porte refermée, j'entendis, fidèlement reproduits par un puissant autoradio de marque japonaise, ces coups de caisse claire liminaires\* que j'identifiai à l'instant : *I Want You*\*, la chanson de Bob Dylan.

« La musique vous dérange ? » m'a demandé le chauffeur. C'est vrai que le son était un peu fort. J'ai balbutié un « non, ça va », qu'il n'a pas entendu.

« Vous aimez Bob Dylan ? » me demanda-t-il alors. Il voulait sans doute converser et rompre la monotonie de sa journée



par n'importe quel moyen. Je voulais prendre la question sérieusement, être honnête avec lui. Mais, pour ça, je devais reconstituer toute l'histoire.

### *Premier souvenir*

Enfant quand j'écoutais de la musique, tout se valait. Un *fa* ou un *do* dièse ne faisaient aucune différence. Au mieux je pouvais parfois distinguer un accord majeur d'un mineur. Il aura fallu beaucoup de ces écoutes monotones, pendant lesquelles seule l'écume de la musique m'était perceptible. Je n'entendais que les événements saillants, les sons plus forts, plus graves ou plus stridents que les autres. De cette longue gestation j'ai peu de souvenirs.

Mais un jour surgit une première émotion musicale. Dans la classe de solfège du conservatoire d'Orléans, on chantait tous en chœur le premier exercice du manuel de chant de Noël Gallon, accompagnés par une professeure à chignon. Assise bien droit devant son piano bien droit lui aussi, nous considérant d'un air sévère et résigné, je me la rappelle comme une extension vivante du meuble. Nous devions chanter dans son dos la partition de la leçon numéro 1 de Noël Gallon\* posée devant elle sur le pupitre. Elle nous accompagnait au piano\*, attendant de nous des émissions vocaliques appropriées sans y croire, nous regardant à peine, pensant probablement à autre chose.

C'est alors qu'est apparue la première *escatte*<sup>1</sup>. Cette sensation, à laquelle je n'avais pas encore donné de nom et que je nomme ainsi aujourd'hui, je l'ai ressentie comme un flux

---

1. Cf. la liste des mots et des expressions inventés en fin d'ouvrage.

intérieur intense, vite focalisé sur une petite note qui descend\*, semblant dans ce mouvement se rajuster, revenir à son point d'équilibre. Cet événement était engendré par le piano mais la professeure qui jouait cette chose extraordinaire n'y accordait aucune attention, pas plus que les autres élèves qui chantaient la mélodie. Leur indifférence, conjuguée à celle de la professeure, m'a d'abord incité à croire que cette escatte n'était qu'une illusion. Je n'étais pas sûr de moi.

Il s'agissait d'un *do* descendant vers un *si* que, dans ce contexte, les musiciens appellent une quarte suspendue. Mais ce terme technique (quarte ? suspendue d'où ? vers quoi ?), s'il évoque bien l'idée d'un mouvement, ne restitue qu'imparfaitement ma sensation d'alors. Je le découvrirais plus tard, mais toutes les quartses suspendues ne produisent pas cet effet d'escatte pas plus que celui-ci n'est lié à la seule quarte suspendue. L'escatte, née de cette quarte suspendue d'Orléans, est ma première entrée dans l'écoute musicale.

Je découvrais mon intérêt pour la musique et en redemandais secrètement sans oser troubler les séquences d'exercices de la maîtresse. Hors de question de lui parler. Je me souviens de la classe avec ses tables en bois, nos cahiers d'exercices et de chant empilés au coin de nos pupitres. Ces images sont restées associées dans ma mémoire à la peur d'avoir à chanter devant les autres.

Je me souviens du large escalier qui menait à la salle de classe. Un autre permettait de quitter le conservatoire pour rentrer chez soi, une fois le cours de solfège terminé. Pour entrer et sortir du conservatoire il fallait emprunter, me semblait-il, des itinéraires différents. Mais de même que ma perception musicale n'en était qu'au début de son histoire, ma perception de l'espace était encore approximative. Il me faudra des années pour comprendre qu'il s'agissait de

deux points de vue différents du même escalier, du même itinéraire. Aujourd'hui encore, je joue avec la dualité de certains lieux comme les couloirs de métro que l'on emprunte le matin dans un sens, le soir dans l'autre, sans se rendre compte qu'il s'agit du même. De temps en temps je me retourne et je refais cette découverte : les deux couloirs n'en sont qu'un seul. Je reprends mon chemin initial, me retourne à nouveau, puis recommence. Le couloir me joue chaque fois le même tour de magie, me procure la même sensation, inépuisable et fascinante, d'éprouver les limites de ma perception.

Il existe une curieuse symétrie entre ces deux découvertes. Des accords que j'entendais comme indifférenciés sont en fait distincts. À l'inverse, des lieux que je croyais différents se révèlent être un seul. L'escalier du conservatoire, le couloir du métro semblent me dire qu'une dimension de ce que je percevais me reste toujours cachée. De même, chaque écoute peut me révéler quelque chose d'inouï jusqu'alors.

J'ai d'abord entendu l'escatte comme une révélation. Par la suite, plus encore comme un révélateur : en se résolvant vers un autre accord, l'escatte éclaire la nature de celui-ci. Avant l'escatte, tous les accords étaient semblables. Avais-je même la perception des accords, c'est-à-dire des notes jouées ensemble ? Amorphes, ils défilaient sans signification, comme des mots de chinois. Avec l'escatte, j'ai pu mettre un mot sur une sensation, et commencé ainsi à me constituer un lexique personnel. En retour, dans ce début de nouveau langage, l'escatte agit comme un signal qui semble me dire « écoute-moi », à la manière d'un doigt pointé sur l'élément important d'un tableau : « Regarde, là, l'as de trèfle dissimulé dans le dos du tricheur. »

L'escatte a fait son chemin. C'est probablement grâce à elle\* que je suis entré, à la même époque, dans *For No One*\* des Beatles, par ce passage\*, précisément.

Beaucoup plus tard, je révisais le bac au grenier avec Laurent à Hédé, en Bretagne. Entre les exercices de géométrie, on pianotait sur un harmonium dont la soufflerie se faisait entendre jusqu'au rez-de-chaussée. Je lui montrai un jour pourquoi « la musique classique, c'est facile » : il suffit d'insérer des escattes là où l'on peut (je ne prononçai pas ce mot), avant les tierces majeures. Il avait regardé mes mains posées sur l'harmonium avec un étonnement qui me conforta dans l'idée que les escattes étaient des sensations partageables, qu'elles *existaient* donc.

Avec le temps, c'est tout le quartier du conservatoire d'Orléans qui est resté associé à l'escatte, ce quartier situé derrière la cathédrale, que celle-ci désigne et dissimule à la fois.

L'escatte s'est raffinée au fil du temps. Cette instance de quarte suspendue\* résolvait sur un accord parfait, du moins pour quelques temps ou quelques mesures. Elle provoquait en moi comme un petit vertige, celui d'une marche d'escalier qui se serait présentée au dernier moment sous mes pieds marchant dans le vide. Je pouvais jouir pleinement de ce vertige, sachant – ce savoir vient vite, probablement après la deuxième écoute – qu'il allait rapidement se résoudre et disparaître, pour laisser place à l'accord final ; un accord stable, sans surprise, mais rempli rétroactivement de ce petit incident préalable qui lui donne toute sa force et le conforte dans son rôle de pilier\*. La découverte des escattes (les creux) allait de pair avec celle des accords stables (les pleins). L'escatte originale désignant cet effet de vertige contrôlé dont on sait exactement qu'il emmène vers un accord terminal, gonflé par elle.



Il y eut plus tard d'autres escattes, en apparence identiques, mais produisant un effet suffisamment différent pour que je les distingue, je les ai nommées *escasseptes*. Dans la chanson de France Gall *Viens je t'emmène\**, sur le deuxième accord, celui du « è » de « emmène\* », il y a bien ce petit vertige qui me rappelle la classe de solfège d'Orléans. Mais cette escatte-là résout sur un accord instable qui semble n'être là que pour en annoncer un autre (un *la 7* qui résout sur un *ré* mineur\*). Le vertige mène cette fois à un événement en suspens, il annonce une suite au lieu d'une stabilité. Alors que l'accord stable est gonflé par l'escatte qui le précède et occupe toute mon attention, je sens cette résolution-là se *rétropropager* jusqu'au début de l'incident, mon attention se détourner de cette résolution pour revenir à l'escassepte\*. C'est un peu ce que je ressens devant le joueur de bonneteau qui retourne une carte pour faire apparaître un As de cœur, qui bientôt se dérobe, et résout contre toute attente sur un As de pique. Mais ce n'est pas cet As de pique subreptice que je regarde, c'est l'absence de l'As de cœur, ou disons son souvenir, qui vient se superposer à l'image réelle pour lui donner tout son sens.

Ces deux formes de quarte, l'escatte et l'escassepte, m'évoquent de manière caricaturale mais efficace la musique classique, comme ces préludes de Bach pour violoncelle adaptés pour la guitare, dans lesquels elles fourmillent. Chez Bach, il faut les jouer le plus souvent en trilles interminables. Je n'ai jamais aimé ces trilles qui vont et viennent ainsi de la quarte à la tierce comme s'il suffisait, pour augmenter le plaisir, de répéter rapidement l'effet. L'escatte d'Orléans a au moins la grâce d'être simple, lente, limpide et suffisante. L'escassepte est une sorte de virage relevé facile, du moins en apparence. Elle peut être ressentie comme une traîneuse, une robe qu'on laisserait glisser pour se faire remarquer, un effet de l'ordre

du décolleté plongeant : volupté garantie d'avance, et donc d'autant dévaluée.

Mais est-elle vraiment vulgaire, par exemple dans *Je vais à Rio\** de Claude François ? Mes premières écoutes étaient entièrement orientées vers ces escasseptes ; tout le reste, l'idée que la chanson pourrait être autre chose que cette série d'effets, est étranger à mon oreille d'enfant.

J'apprendrais plus tard que l'escatte et l'escassepte peuvent subir des petites transformations qui les dénaturent au point de les rendre méconnaissables : on peut ajouter à une escatte une autre quarte, voire deux quarts empilées sur la première, ce qui a pour effet non pas d'augmenter l'effet de vertige, mais au contraire d'annuler l'idée même de *tonalité*. L'accord obtenu est sans centre clair, mais il est stable, pas dissonant\*. Herbie Hancock dans *So What\** de Miles Davis en a produit l'exemple le plus connu : un empilement de trois quarts (et d'une tierce majeure), le tout joué deux fois à un ton d'intervalle\*, sur un rythme lancinant.

Si le résultat de cet empilement est étonnamment stable, il garde tout de même, pour moi, une parenté avec son ancêtre tonal. En écoutant *So What\** il m'arrive pendant quelques millisecondes – que ce texte étire artificiellement – de remonter le fil de cette parenté et d'entendre imaginativement l'escatte primale, celle qui me ramène inexorablement vers une tonique stable, vers le quartier de la cathédrale et du conservatoire d'Orléans.

### *Écoute superposée*

Je ne me souviens pas de n'avoir jamais écouté autrement qu'*en même temps*. À la manière d'un élastique qu'on tire pour voir jusqu'où il va tenir, l'écoute de *Viens je t'emmène\** me





sert souvent de substrat pour l'écoute virtuelle d'un autre morceau que je construis artificiellement sur ces fils de mémoire harmonique. Je superpose à l'écoute réelle de France Gall une sorte d'hallucination auditive volontaire que j'essaie de faire durer le plus longtemps possible.

Ainsi, la musique m'entraîne dans toute une série de variations intérieures. Non par distraction ou par ennui, mais comme un accompagnement nécessaire à la compréhension du morceau, à son écoute attentive. Au lieu de « viens, je t'emmène\* » qui monte d'un ton, je chante intérieurement une montée de deux tons\*. La note que j'imagine n'est pas dissonante ; d'un point de vue académique, elle est correcte. Mais ma variation n'est pas très intéressante, la mélodie y perd en clarté. J'essaie d'autres variations, notamment celles qui laissent les extrémités – le début, la fin – inchangées et ne touchent qu'aux notes du milieu de phrase. N'en résultent que des imitations de mauvaise qualité dont aucune ne sonne aussi bien à mon oreille intérieure que l'original. Cet exercice de variations me permet de mettre à l'épreuve la mélodie, de la soupeser, d'en prendre conscience.

Quelquefois l'élastique ne rompt pas, et je peux maintenir l'illusion et la polyphonie jusqu'au bout de *Viens je t'emmène\**, avec l'impression d'avoir effectué une écoute explicative, sensée. Épuisante, aussi. J'en garde alors une sorte de reconnaissance envers France Gall et le sentiment d'avoir fait mon travail d'auditeur.

Je me livre à cet exercice mental en écoutant *Sign O' the Times\** de Prince. En Malaisie, avec mon ami Cheong et une boîte à rythme Yamaha nouvellement acquise, nous avons passé une soirée à reconstituer ce pattern rythmique qui nous plaisait\*. Le rythme est constitué de picotements sur deux tons, joués avec des tons aigus. La basse précise, syncopée,



répétitive, joue deux fois le même riff de trois notes\*, avec une légère variation rythmique la deuxième fois\*. La première fois elle tombe sur le temps, la deuxième comporte quelques syncopes. C'est en programmant nous-mêmes laborieusement ce riff de basse que l'on avait remarqué la différence.

C'est à ce moment que j'ai commencé à me constituer un goût personnel, et découvert qu'il me fallait aussi en douter. Cette reconstruction du pattern rythmique de Prince me permettait de mieux le comprendre, de me l'approprier, mais elle avait un double effet imprévu. D'une part, ma perception initiale se modifiait dans l'expérience de construction (j'entendais des subtiles variations initialement inaudibles), d'où l'impression que l'objet que je voulais attraper était insaisissable. D'autre part, alors que dans cette activité de reconstruction partagée Cheong et moi étions tous deux concentrés sur notre écoute, traquant le moindre détail que notre oreille nous permettait de déceler, j'essayais en parallèle de retrouver le sentiment initial, naïf et délicieux de notre objet. Cette perception d'il y avait une ou deux heures, je la sentais confusément disparaître à mesure que notre reconstruction convergeait vers l'original.

Mais enfin. Au bout d'un moment, peut-être sous le coup de la fatigue tropicale, nous avons eu l'impression commune que nous étions arrivés au bout. Au vu des limites sonores de la machine, nous ne pouvions plus améliorer notre boucle rythmique. Elle était aussi fidèle que possible.

Cheong est rentré chez lui, satisfait de cet exercice. Resté seul, je me suis mis à faire des variations. Laborieusement, avec cette machine peu pratique, j'ai tenté de changer ce que je pouvais : les sons, les emplacements rythmiques de certaines percussions. J'ai été alors frappé par une hallucination similaire à celle que j'éprouve lors de mes jeux intérieurs sur *Viens je t'emmène* : rien à faire, toutes mes tentatives me ramenaient

à l'original, comme par un effet d'attraction. Je ne trouvais pas de meilleure solution. J'allai me coucher en me demandant si Prince les avait toutes essayées avant de choisir celle que l'on connaît et de la graver sur le disque. Michel Berger avait-il expérimenté toutes les variations possibles de la mélodie de *Viens je t'emmène* pour finalement élire celle qu'il jugeait être la meilleure, et nous la livrer comme la solution optimale ?

De *Sign'O the Times* comme de *Viens je t'emmène*, la même impression se dégage : celle de se trouver au sommet d'une colline, et que tout ce qui est à proximité est forcément plus bas, moins réussi. Cette sensation d'optimum local géométrique induit celle que, pour mieux faire, il faudrait au fond tout changer. C'est un sentiment de la même intensité que ceux que me procurent ces effets musicaux de l'enfance, escatte ou escassepte, et qui, adjoints les uns aux autres, vont progressivement me servir de langage. Je lui ai donné ce soir-là le nom d'*optale*.

Il arrive que le jeu intérieur des variations produise une autre sensation, au-delà de l'optale. Farfouillant à côté de la mélodie, il se peut que je m'attarde sur une variation qui, comme ses voisines, semble n'être qu'une dégradation de l'original. Mais la voici qui continue sa route parallèle et accompagne mes petites pensées dans cette écoute superposée. Parfois il se produit alors un étrange effet de ralentissement, et mon attention se reporte sur cette variation. Je me la répète si bien qu'elle finit par s'imposer à moi, acquiert une véritable identité et, de variation écartée, devient une nouvelle mélodie en puissance.

L'impression est vertigineuse. Je m'imagine alors que le compositeur de l'original pourrait ne pas avoir vu cette possibilité, qu'il est passé à côté, comme le notent certains analystes de parties d'échecs (« Spassky n'a pas vu le coup B4-C5 qui lui aurait pourtant assuré un avantage décisif à

long terme sur l'occupation du centre »). C'est à ce moment précis que je mesure l'ambiguïté inhérente de la belle mélodie et que le doute sur mes goûts gagne du terrain. La belle mélodie, le beau motif, le son agréable s'imposent à la fois comme la meilleure solution – optimale résultant d'un jeu de variations – mais aussi comme la solution-ornière imposée par l'écoute répétée, que cette répétition a rendue d'autant plus inévitable. Cette solution-ornière peut nous tromper, nous faire croire qu'elle est la meilleure. Elle exploite à notre insu la particularité qu'a notre oreille d'accorder un statut spécial aux événements souvent entendus, comme ces traces de pas qui à la longue finissent par faire des chemins puis des routes dont on ne peut plus sortir, mais qui auraient pu être ailleurs. Une mauvaise solution en somme, mais qui se fait passer pour la meilleure par l'effet de répétition : une *pseudoptale*.

### *Suavités à Orléans*

Parmi les 45-tours des parents, dans cette fin des années 60, il y a *Only You*\* des Platters. J'entends ces suaves acrobaties vocales\* vers la fin, quand la voix monte, monte. Elles s'accordent avec le velours de mon pyjama, on s'y sent bien. Mais je n'attends pas que cela. Le plaisir essentiel, celui que j'ai appris à apprécier avec cette chanson, arrive au tout début, provoqué par une transition qui me frappe par sa nouveauté, sur le premier « world seems right\* ». Une transition appuyée, longue, qui s'attarde sur chacun de ces deux accords, presque pédagogiquement. Le motif continue, emporté par sa propre logique, se déclinant sur un *la* mineur puis un *do* septième\* qui lui-même nous entraîne encore plus loin, par un *rebondissement relatif*. C'est cette *misette* initiale,



A vertical column of musical notation on the left margin, consisting of a series of rhythmic stems and beams, with a treble clef at the bottom.

cette tension, autant produite par les chœurs que cachée par eux\*, qui tient toute la chanson. C'est elle qui me pousse à l'écouter en entier, cherchant plus loin, en vain\*, à retrouver une sensation similaire.

La misette est la première apparition d'une syntaxe harmonique, la mise en série de deux éléments qui, ainsi agencés, forment un effet qui n'est dans aucune de ses parties. Cette séquence introductive (*do* majeur, *mi* septième) provoque un plaisir inconnu jusqu'alors, celui de la modulation, qui va de pair avec une attente de résolution. Facile à dire maintenant, mais ce premier apprentissage n'avait alors pas de nom. Il sera pourtant déterminant, et orientera mon écoute dix ans plus tard du début du refrain\* de *Ma drôle de vie\** de Véronique Sanson, des deux premiers accords\* de *New York State of Mind\** de Billy Joel, ou encore de « Georgia, oh Georgia\* » au début de *Georgia on My Mind\** de Ray Charles, morceaux qui s'étalent tous sur le même tapis, souvent introductif mais toujours jouissif et prometteur de la misette.

### *Jouer avec le futur*

De l'époque d'Orléans me revient le souvenir d'un autre jeu intérieur. Marchant dans le quartier du conservatoire et regardant les balcons de ses maisons bourgeoises, j'imaginai mon avenir. Où habiterais-je, que ferais-je comme métier, quelle vie aurais-je ? Bientôt lassé de ce jeu exigeant, ouvert sur trop de possibilités sans critère de sélection évident, j'inventai alors une sorte de jeu avec moi-même. À défaut de pouvoir établir un lien entre le présent et le futur, je pouvais peut-être faire l'inverse. Je me lançai un message dans le futur, adressé à ma mémoire. Le message se résumait à sa seule profération : si

plus tard je me rappelais cet appel du passé, je pourrais alors établir un lien par le souvenir entre le futur et aujourd'hui. Je pourrais alors répondre à mes questions présentes, pour ainsi dire à l'envers.

Je ne croyais qu'à moitié à mon idée, persuadé que j'oublierais cet autosignal une fois rentré à la maison. Pourtant, arpentant les mêmes rues vingt ans plus tard, je me suis souvenu du message que je m'étais jadis adressé. À mes questions d'alors, je n'avais toujours pas trouvé de réponse et me suis retrouvé dans la situation de Nougaro devant ces façades vides de sens, qu'il évoque dans *Chanson pour le maçon*<sup>\*</sup>, mon attention bientôt concentrée sur une *neuvéclamine*<sup>\*</sup>.

Comme la tonalité mineure en principe l'oblige, selon une règle apprise plus tard à Berklee, on devrait entendre dans la chanson de Nougaro un accord de mineur septième avec une quinte diminuée. À la place, j'y entends un accord mineur, mais avec une quinte *juste*, ainsi qu'une neuvième majeure<sup>\*</sup>. La quinte juste *frotte*<sup>\*</sup> alors avec le contexte mineur. Ce frottement d'une quinte juste qui devrait être diminuée provoque le pincement caractéristique de ce que j'ai nommé une *neuvéclamine*. Si je sais la décrire techniquement aujourd'hui, il me semble bien l'avoir entendue, remarquée, avant de savoir la décomposer. La *neuvéclamine* sonne comme une faute d'orthographe qui sauterait aux yeux d'un illettré. Il y en a une belle, là<sup>\*</sup>, dans la montée chromatique<sup>\*</sup> chantée par Al Jarreau dans cette version *live* de *Letter Perfect*<sup>\*</sup>.

J'ai appris comment produire des *neuvéclamines* sur le clavier, bientôt les doigts ont fini par savoir tout seuls où se déplacer – il n'y a qu'un demi-ton à parcourir de la quinte diminuée à la quinte juste – pour provoquer cet effet. Je me souviens de la cave du club Les Trois Maillletz à Saint-Michel où l'on avait joué un soir de Noël avec Stéphane et les autres. Un spectateur



attentif s'était approché de nous, visiblement médusé par ce petit éclat, cherchant une explication en regardant mes doigts. Je m'étais régalé de son attention qui me rappelait la mienne. J'en avais du coup abusé, laissant les doigts préparer chaque accord de septième par des neuvéclamines. Je savais que mon succès ne serait que de courte durée : à la longue on se fatigue de cet effet, comme de tous les autres. Mais il y a une période de fascination qui invite à écouter toujours plus, à profiter du plaisir de ce nouveau jouet avant saturation ; le même que j'ai ressenti par exemple avec les accords de treizième à la guitare, jusqu'à en être repu, puis lassé.

On réapprend ensuite à utiliser cet effet, cette fois avec parcimonie. Eddy Louiss en case souvent une au bon moment dans ses improvisations ; il sait la faire attendre, pour qu'elle arrive comme une libération. Aujourd'hui, quand j'entends une neuvéclamine\* comme dans ce chorus d'Eddy Louiss\*, je mesure tout le chemin parcouru : de mon message vers le futur lancé dans les ruelles vides d'Orléans à cet effet particulier, de l'identification technique de l'effet à sa compréhension, de son usage intensif puis excessif à l'apprentissage de son usage mesuré. Jusqu'à savoir le rendre presque indétectable. À nouveau inaudible.

### *La guitare de Hédé*

Il y avait à Hédé, village d'Ille-et-Vilaine, une petite guitare classique donnée autrefois à ma mère par un de ses amis. Il y avait aussi quelques partitions pour guitare sur lesquelles pissa un jour un chat et qui en avaient gardé une teinte jaunâtre dont j'ai toujours tu la provenance à mes professeurs.



Ma mère, pour m'encourager à m'intéresser à la musique, me montre un jour un morceau dont elle se souvient. Elle s'assoit sur une chaise, adopte la position adéquate. Je me souviens de l'avoir vue tâtonner pour retrouver cette position, la guitare posée sur la jambe gauche, après tant d'années, elle n'avait plus joué depuis son enfance. Ce qu'elle m'a joué était simple et facile à retenir. Voici le morceau\*, quatre arpèges de trois notes qui se succèdent par une progression géométrique : l'unique doigt utilisé de la main gauche saute d'une corde à chaque arpège. J'ai appris ce morceau instantanément, il ne nécessite aucune connaissance musicale particulière. Puis je l'ai joué à mon tour et rejoué pendant des heures, des jours, des années.

J'étais fasciné par le fait qu'une progression géométrique si simple et si dépendante de la forme de la guitare produise une série d'arpèges aussi cohérente. Ce « morceau » est mon premier contact concret avec une forme musicale. Une forme étonnamment tonale, où s'ancre pour moi le mot même de tonalité, avec un début, un milieu, une fin. Bien qu'il en fût éloigné par le timbre, la mélodie, l'harmonie, j'avais l'impression d'avoir au bout des doigts quelque chose de comparable dans sa forme à ces musiques préliminaires que j'entendais quelquefois à la télévision avant les films, comme le générique de la 20<sup>th</sup> Century Fox\*.

Je me suis vite rendu compte que le morceau présentait néanmoins un problème, quand on le jouait en boucle, car le dernier arpège\* (en *mi* majeur) frotte avec le premier\* (en *mi* mineur). Quoique ne connaissant pas encore les règles de la musique tonale, je sentais bien que ce frottement avait quelque chose d'illicite. La juxtaposition, produite par le bouclage de la suite d'arpèges sur elle-même, produit un effet légèrement modal (à l'époque le mot modal ne voulait rien dire pour



moi) qui rompt l'impression de continuité produite par les autres arpèges.

Pourtant la simplicité de cette progression géométrique nourrit l'espoir que l'on pourrait continuer le schéma de manière systématique. J'ai longtemps essayé de prolonger cette séquence pour voir jusqu'où je pourrais l'étirer et si je pouvais trouver une fin plus propice à un jeu en boucle. Le cinquième arpège le plus évident est une prolongation dans laquelle le doigt de la main gauche continue sa progression vers le haut du manche. Mais l'arpège produit est dissonant. Quelle que soit la manière dont on continue la progression, le concept ne fonctionne que pour ces quatre premiers arpèges : après des années d'expérimentations oisives dans l'ennui étouffant du grenier de Hédé, ces arpèges maternels ont fini par produire un sentiment d'optale. Ils contiennent aussi en germe l'essentiel de mes impressions musicales à venir : un soulèvement relatif\* (*mi* mineur vers *sol* 7), une résolution\* (*sol* 7 vers *do*) et une misette\* (*do* vers *mi* 7).

### *Le premier disque*

Mon premier 33-tours est un disque de chants folkloriques américains chantés par le groupe les Weavers, que m'offre ma grand-mère pour mes six ans. La pochette représente un cow-boy sellant un cheval dans un ranch\* et évoque un Far West un peu décevant, le décor calme qui subsiste quand le film est terminé. J'ai mis des années à comprendre qu'il y avait un rapport direct entre cette photo et la musique du disque ; que cette musique était « américaine ». Pour moi, elle était simplement une musique, évidemment là.

Les chœurs qui accompagnent ces chansons traditionnelles, il me faudra plus tard les considérer comme ringards. C'est ingrat car nombre de mes impressions et images sonores futures ont ces chœurs comme origine, dans leurs modulations, leurs mouvements harmoniques, leur texture. Ces chansons aux accompagnements rudimentaires de banjo et chœurs de trois ou quatre chanteurs m'ont enseigné sans que je m'en rende compte les bases de l'harmonie.

Pourtant, que cette chanson, *Michael Row the Boat Ashore*<sup>\*</sup>, est pauvre ! Une petite mélodie de rien du tout, répétée à l'infini, tantôt par des hommes, tantôt par des femmes. Les paroles sont minimalistes : « Michael row / the boat ashore » puis « Alleluhiah ». La première fois, sur deux accords majeurs<sup>\*</sup>. La deuxième fois, en mineur<sup>\*</sup>. Et ça recommence. À la dernière reprise, la chanson ralentit et on entend des applaudissements<sup>\*</sup> (est-ce là que j'ai appris qu'il fallait applaudir à la fin des chansons ?). Réécouter cette chanson me donne l'impression de remonter à l'origine de mon savoir musical le plus banal, à ces connaissances évidentes dont on oublie où et quand on les a apprises, à notre sens commun musical. Par exemple, que l'on peut alterner un motif en majeur puis en mineur, ou bien que l'on peut ralentir à la fin d'un morceau, ou encore le rôle central des résolutions.

Le disque poursuit avec *On Top of Old Smoky*<sup>\*</sup>, construite sur le même schéma, à une différence importante près. La chanson commence par une montée progressive<sup>\*</sup> jusqu'au « o » de « smoky », pour atteindre un accord tendu comme un élastique (*fa*), qui nous ramène ensuite vers la base<sup>\*</sup> (*do*). Au fond, elle n'exploite que ce petit filon, cet élastique entre *fa* et *do*. Quelque chose m'attirait dans cette chanson, que je peux expliciter maintenant : le premier accord est dans une tonalité différente de celle générale du morceau, ce qui fait commencer





d'emblée la chanson sur une tension. J'éprouverais le même effet plus tard quand j'entendrais et aimerais sans savoir pourquoi *Tambourine Man*\* de Bob Dylan, qui s'ouvre lui aussi sur l'élastique d'un accord instable\*. Oui, c'est l'écoute répétée de *On Top of Old Smoky* qui m'a préparé à aimer *Tambourine Man*. Lorsque je découvrirais Dylan, j'aurais pourtant cette interrogation : la chanson de Dylan, à l'inverse de celle des Weavers, est aimée de millions de gens qui n'ont pas eu la même histoire musicale que moi. Ont-ils été préparés autrement à apprécier cet élastique ? Ou aiment-ils autre chose dans cette chanson ? Et dans ce cas, qu'aiment-ils, et pourquoi ?

En réécoutant le disque des Weavers, les souvenirs affluent, comme libérés. Ceux d'accords et d'enchaînements écoutés jusqu'à ce qu'ils deviennent une partie de moi. Aujourd'hui j'entends les structures harmoniques du blues, les passages de *do* à *fa*, de *fa* à *sol*, puis le retour de *sol* sur *do*. Je comprends que c'est précisément de là que vient ma compréhension de la musique, l'origine de mon oreille. C'est une impression étrange, un peu obscène. J'hésite à tourner la face du disque pour poursuivre mon écoute, risquer de défaire tout ce qui s'est construit depuis.

C'est bien ici, à ce moment de la chanson, que j'ai entendu pour la première fois tel intervalle mélodique, tel petit pattern, telle association entre la mélodie et l'harmonie. Aujourd'hui, je perçois tout ce dont je n'avais probablement pas conscience à l'époque : les positions des accords à la guitare, les petits arpèges rajoutés ici et là, et même le petit éclat d'un accord de passage\*, juste avant le retour à la base. Mais la question qui, enfant, me fascinait me revient alors : comment font-ils pour jouer tout ça, comment savent-ils quels accords jouer ?

Le disque continue avec *Clementine*\*, la Darling Clementine que l'on connaît tous. À l'entendre beaucoup plus tard, j'ai



l'impression de la connaître depuis toujours, comme s'il n'y avait jamais eu de première écoute, comme si cette chanson m'avait été donnée de naissance. En vérité, c'est sur ce disque, dans ces sillons craquants, qu'eut lieu cette écoute inaugurale, suivie bientôt d'une deuxième et de tant d'autres, et que la chanson s'est infiltrée en moi comme elle s'est infiltrée dans le cerveau de millions de gens, y laissant des empreintes inconscientes et indélébiles.

*Où sont les accords ?*

Francine, une amie de ma mère, belle et mystérieuse, voulait, d'un ton impérieux, que je l'accompagne à la guitare lorsqu'elle chantait des chansons françaises dont elle gardait les paroles dans un petit livre. Au-dessus des paroles, des chiffres abstraits étaient indiqués : *do / fa 7*, *fa mineur*, *do diminué*. Je me suis fait expliquer leur sens par des amis, avec des exemples : *do 7* se joue comme ceci, *ré mineur* comme cela. J'ai appris ces positions par cœur, un peu comme j'ai appris mon premier morceau de guitare, sans comprendre la signification de ces sigles. Mais pour les morceaux qui n'étaient pas dans ce petit livre, comment trouver quel accord allait avec quel passage de la chanson ? Lesquels jouer, et quand ? Cela me paraissait aussi infaisable qu'évident pour Francine.

Jusqu'au moment, que je ne saurais dater, où j'ai compris qu'il était possible de jouer non pas exactement l'accord tel qu'on l'entendait, mais un accord du même type, de la même tonalité, car les accords formaient une sorte de société organisée.

Encore un peu de temps et je comprendrais que, pour s'émanciper des livres de chansons et de leurs annotations

étranges, il faut être capable de trouver la tonalité qui se cache derrière chaque accord. La *tonalité*, cette interprétation de l'accord qui révèle son sens, est un peu comme la racine d'un verbe qui permet de comprendre sa forme conjuguée : *mi* mineur est pour la tonalité de *do* majeur ce que « aillent » est à « aller ». Comment, à la seule écoute d'une chanson, parvenir à identifier sa ou ses tonalités ? Personne autour de moi ne pouvait me le dire.

C'est que le processus est aussi intime que combinatoire. Par exemple, en écoutant intérieurement les premiers accords\* de *Tambourine Man* (*fa, sol, do, fa, etc.*), je tire un fil mental entre ces accords, jusqu'à ce que je tombe sur un accord stable, qui expliquera alors tous les autres. Ce processus ressemble à celui qui consiste à extraire les racines des mots : on identifie les contours des éléments, on les dépoussière en ôtant les enjolivures, on trouve leur origine, puis on réexplique l'ensemble en combinant les sens élémentaires. « Subir », c'est « sub », *sous*, et « ir », du verbe *aller*, comme dans « j'irai », c'est donc *aller dessous*. Ainsi, dans *Tambourine Man*, l'accord stable de référence qui explique les premiers accords, c'est le troisième, sur « play a song for me\* ». De lui découle la présence des autres : « Hey mister\* » en est la sous-dominante, « Tambourine Man\* », la septième, qui va résoudre sur cette base, et ainsi de suite. De même que la syntaxe d'une phrase et les mots qui la constituent se liquéfient dans notre machinerie mentale à faire du sens, je peux, une fois trouvée la tonalité, non seulement comprendre mais réarranger les accords pour vérifier par variation intérieure que j'ai bien compris la chanson. J'écoute en boucle cette résolution\* par exemple, convaincu que j'ai bien trouvé le centre tonal de la chanson, que tout s'explique.

Tant qu'on n'a pas saisi la règle de ce jeu, trouver la tonalité semble une tâche insurmontable. Quand on l'a comprise,

écouter devient un jeu actif, aussi plaisant que de se gratter les oreilles.

Ce n'est pas fini. Une fois repéré le centre tonal de la chanson, comment identifier un accord particulier ? Il faut se concentrer cette fois sur l'accord lui-même. J'égrène mentalement toutes les notes de la gamme (*do, ré, mi, fa...*), jusqu'à ce que je tombe sur celle qui fait « résonner » l'accord (ou la mélodie). Je pense à un autobus qui démarre puis accélère. À un instant précis il fait résonner toute sa structure, les barres auxquelles sont accrochés les passagers se mettent à vibrer. Cet instant précis, c'est la fondamentale de l'accord. La fondamentale trouvée, toutes les notes de l'accord forment un mini-accompagnement consonant, qui nous assure que l'on tient enfin la racine, qu'on l'a même extraite, comme on extrairait une dent ou une racine carrée, c'est-à-dire en allant chercher loin en dessous ; le plus loin possible.

La recherche de cette abstraction qu'est la tonalité relève d'un calcul variationnel intime qui ressemble à celui que l'on apprend à l'école, le jour (unique, semble-t-il) où l'on apprend comment savoir s'il faut mettre un accent grave sur le « a » : il faut tenter de mettre le « a » au passé. « Il a une guitare » donne « il avait une guitare ». Si cette transposition est possible, le « a » ne prend pas d'accent. Si elle ne l'est pas, il faut en mettre un. Le jeu mis en œuvre pour trouver la tonalité et la fondamentale des accords, et donc interpréter les mélodies, me semble être du même type. C'est un jeu souvent nécessaire au sentiment d'optale.

Maintenant que je sais trouver les accords de toutes les chansons, la fascination de mon enfance a disparu. Je pourrais enfin dire à Francine, si elle était encore là : « Ça y est, j'ai compris, je peux accompagner tes chansons. »



Malgré tout, certains accords résistent. Cet accord\* au début de *Qui c'est celui-là\** de Pierre Vassiliu, par exemple. Je n'en trouve pas un qui « colle » parmi ceux que je connais. Parmi les accords de mon petit sac, c'est un *do* majeur qui s'en rapproche le plus, mais il y a autre chose dans l'accord de Vassiliu que je n'arrive pas à identifier. Je trouverai la solution beaucoup plus tard. Ce n'est pas seulement qu'il me manque des notes (une neuvième bien cachée en l'occurrence), c'est que le timbre de l'instrument influe sur la perception des notes. Or le timbre ne se prête pas aussi facilement que les notes aux jeux de variations intérieures. On n'a pas, dans la tête, de machine à créer des timbres...

Petits calculs, essais ratés, il fut long ce temps où je cherchais les accords qui sous-tendent une mélodie, jusqu'à ce que ce jeu d'harmonisation devienne une seconde nature. Aujourd'hui, quand j'écoute de la musique, il me semble que j'écris en filigrane, quelque part derrière le front, les chiffres harmoniques de ce que j'entends, comme une réponse infiniment renouvelée à la question de Francine. Il me semble y avoir autant gagné que perdu, comme lors de mon apprentissage de l'optale : je ne sais plus écouter autrement. Il me reste peu de traces de mes premières écoutes fascinées, celles qui ne trouvaient pas la solution. Jean-Michel Bardez, professeur d'écriture au conservatoire et spécialiste de musique baroque, nous apprendra plus tard à écouter autrement, et paradoxalement à retrouver un peu de cette naïveté originelle.