

LES CODES SECRETS
DE LA MUSIQUE

JEAN-LOUIS BACHELET



LES CODES SECRETS
DE LA MUSIQUE

Ce que les grands compositeurs
nous révèlent et nous cachent

BUCHET • CHASTEL

© Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2022
ISBN 978-2-283-03414-9

À la mémoire du Capitaine Lockhart

*À celui qui vaincra je donnerai
de la manne cachée, et je lui donnerai
un caillou blanc ; et sur ce caillou est écrit
un nom nouveau, que personne ne connaît,
si ce n'est celui qui le reçoit.*

Apocalypse de SAINT JEAN, 2/17

Introduction

Les grandes œuvres d'art interrogent toujours. Elles traversent les frontières et les siècles sans prendre une ride. Que ce soit la *Joconde* pour la peinture ou les cathédrales pour l'architecture, il ne se trouve personne pour contester leur beauté. Mais cette beauté, chargée de mystère, suscite bien des questions. N'y aurait-il pas, tapi dans les entrailles de leurs structures, un secret déposé par leurs auteurs ? Quand on est à ce point immortel, il y a forcément quelque code caché, quelque formule magique qui confère le pouvoir de défier le flétrissement et la mort.

De fait, on ne compte pas les ouvrages qui traitent du « secret » des Pyramides ou de celui de la *Joconde*. Il n'est pas possible que ces ouvrages aient été de simples compositions de pierre ou de

pigment. Et puisque, depuis l'Antiquité grecque, les artistes ont pris l'habitude de signer leurs œuvres, il doit bien se trouver, quelque part au détour d'une pierre d'angle, ou d'un coup de pinceau, un indice déposé par le peintre ou le bâtisseur, qui soit à même de donner la clé pour comprendre.

Des codes secrets, il y en a évidemment partout dans l'architecture et la peinture. Si par exemple on s'approche très près de la Joconde, et qu'on examine son œil droit à la loupe, on distingue très nettement les initiale « L.V. » inscrites par Léonard de Vinci. Mais c'est là un secret « à un coup ». Une fois éventé, il ne nous apprend plus rien. Le code qui préside à la construction de certaines cathédrales, en revanche, reste encore aujourd'hui un épais mystère. Les chercheurs sont nombreux à s'arracher les cheveux sur le fameux carré de Sator, sorte de sudoku de lettres qui évoque à la fois l'architecte, le cercle et le savoir ésotérique.

En littérature, bizarrement, on est peu enclin à chercher de telles formules magiques. Il est vrai que si la peinture et l'architecture parlent aux yeux, le livre, lui, parle à la raison, à laquelle la magie ne peut facilement s'adresser.

Reste la musique. Plus que tout autre langage, elle a le pouvoir de pénétrer au plus profond de nous. Elle est de toujours, et partout. On chante en Égypte ancienne, on chante dans la Grèce antique, on chante à Rome. Les instruments de musique font partie des fresques, bas-reliefs, décorations de tous les temples de toutes les civilisations, de manière absolument universelle. Par quelle magie la musique a-t-elle conquis un tel empire ?

Une tradition scientifique bien établie nous suggère que les premières vocalises ont été des prières. Les esprits, le ou les dieux ne peuvent se révéler que par le chant, lui-même impalpable. L'harmonie des sons cherche son écho dans l'harmonie du ciel. Si nous savons peu de chose sur la musique de la préhistoire, on peut dater en revanche la première organisation mathématique des sons du v^e siècle avant J.-C. Pythagore, déjà connu des collégiens pour son fameux théorème, est aussi celui qui a mis au point la suite des sons telle que nous l'utilisons encore aujourd'hui à quelques détails près. Et toutes nos plus belles œuvres musicales, des cantates de Bach au *Boléro* de Ravel en passant par le *Requiem* de Mozart, sont bâties sur les bases de cette première codification.

La musique, depuis les Grecs, est donc affaire de code. Dans les premiers siècles après J.-C., l'Église s'est attachée à perpétuer la vocation du chant à approcher l'intimité de Dieu. Les chantres du Moyen Âge se sont appliqués à établir des règles précises d'ordonnance des sons, selon la nature des prières, et leur destination dans le calendrier liturgique. Quel est leur secret ?

Mais, peu à peu, la musique va sortir du cadre sacré. On ne chante plus seulement pour Dieu. On chante pour la femme qu'on aime. On chante pour raconter une histoire. Si le code principal donné par Pythagore reste le même, sous peine de faire de la cacophonie, les compositeurs, qui se savent héritiers des prophètes et des mages, vont cultiver leurs propres sortilèges, pour éblouir, réjouir, subjuguer, bouleverser, ensorceler, posséder. En quoi consistent donc leurs secrets ? Certains d'entre eux se sont simplement amusés à jouer avec les harmonies. Ils ont fait des « tours de sons » comme on fait des tours de cartes. D'autres ont cherché à fonder leur langage sur celui des anges, ou sur celui des démons. Qu'est-ce qui fait du *Requiem* de Mozart une œuvre céleste, et de la neuvième sonate de Scriabine, sa fameuse « messe noire », une œuvre maléfique ?

Les grands chefs d'œuvre de la musique classique ont souvent connu des premières représentations publiques mouvementées : preuve que si le secret qu'elles contiennent refuse de montrer son nez au musicologue, il a sans doute quelque obscure responsabilité dans les passions qu'elles déchaînent. Le jour de sa création au théâtre du Châtelet, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky a secoué le public au point de déclencher une scène de folie collective digne d'un sabbat de sorcières. Quel philtre magique Stravinsky a-t-il pu bien déposer sur sa partition ?

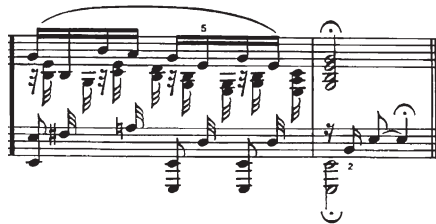
La musique est décidément, pour le meilleur et pour le pire, la messagère de l'invisible. Elle est, entre tous les signes qui sont placés par la nature sous notre nez, celui qui parle le mieux de mystère, même quand on ne croit plus à aucun mystère.

Le compositeur s'est isolé depuis plusieurs jours dans son bureau. Fiévreusement, il consigne sur son papier à musique les notes qu'il vient d'entendre résonner au plus profond de lui-même. C'est, dit-il à sa femme, une mélodie céleste, jouée par des instruments « aux résonances merveilleuses, comme

jamais on n'en entendit sur terre ». Ces sons, il en est convaincu, lui ont été dictés par les anges. Mais ils ne durent que quelques secondes. Ça ne suffit pas à faire un morceau. Il veut les développer. Les explorer, les décliner. Leur donner toutes les couleurs possibles, pour en faire une pièce de piano. Ce sera le « thème des anges » !

Les jours suivants s'écoulent dans la fièvre. Il ne parvient pas à mettre de l'ordre dans ses idées. Les harmonies célestes se sont changées en vacarme infernal. Après le paradis, l'enfer. Le bruit qu'il entend est assourdissant.

Dix jours passent, dans l'angoisse et les tourments. Il demande qu'on le laisse seul, et met enfin les dernières notes à son morceau.



Il pose sa plume, puis, hagard, quitte sa chambre, en silence. Il ouvre la porte d'entrée. Dehors, c'est

la nuit et le froid. On est en février. Il sort, vêtu seulement de sa robe de chambre, pieds nus. Il se dirige vers le fleuve, dont le lit se trouve à quelques minutes de marche. Le voici, devant lui. L'affreux tintamarre continue de frapper à ses oreilles. Mais il a mis un point final à ces accords magiques que lui ont soufflés les esprits. Il peut rejoindre les ondines, ces fées aquatiques qui l'attendent à présent. À ses pieds, les flots jettent de rares éclats de lumière, au milieu des ténèbres. « *Sol, mi, sol, mi, sol* »... C'est fini. Il entre dans l'eau glaciale.

Ainsi se déroulent, selon Clara Wieck, les derniers jours de son mari Robert Schumann, avant qu'il ne se jette dans le Rhin, le 27 février 1854, à l'aube. Le compositeur sera repêché vivant. Mais la folie a définitivement pris possession de lui. Il est interné, et meurt quelques années plus tard, sans avoir recouvré la raison.

Les quelques notes rapportées sur cette page doivent sembler bien énigmatiques pour ceux qui ne connaissent pas le solfège. Mais elles le sont aussi pour les musiciens. Que cachent-elles donc, pour avoir eu ce manifeste pouvoir de vie et de mort ? Sont-elles porteuses d'un ordre secret, crypté, pour qu'elles aient mené Robert Schumann au suicide ?

Le compositeur allemand, c'est notoire, est atteint depuis de longues années de troubles psychiques graves. Mais ça n'altère pas son inspiration, bien au contraire. Il a écrit des pages qui comptent parmi les plus sublimes de l'histoire de la musique romantique, à côté de Chopin, Liszt et Wagner. Il est aussi un habile jongleur de notes. Il aime à dissimuler des codes au milieu de ses mélodies. Dans la musique allemande, la gamme ne se dit pas, comme chez nous, *do, ré, mi, fa*, etc. ; les notes se désignent par des lettres de l'alphabet. La tentation est grande, pour les musiciens, de glisser quelque message mystérieux dans une suite de sons. Le grand Jean-Sébastien Bach l'a déjà fait, en composant une pièce formée des lettres de son nom : B, *si* bémol ; A, *la* ; C, *do* ; H, *si* naturel.

Presque tous les musiciens classiques, puis romantiques, ont cédé au désir de cacher leur nom, ou celui de l'être aimé, dans leurs ouvrages. Et puisque l'objet de ce livre est de parler des codes secrets de la musique, on pourrait dire que ce cryptage du nom de famille ou du prénom en est la forme la plus élémentaire.

L'exemple suffit pourtant à convaincre que la musique, cette cachotière, a bien des choses à nous avouer. Ne pourrait-elle pas calfeutrer, entre

ses notes, des messages entiers ? Des injonctions occultes ? Des secrets invouables ? Des déclarations interdites ?

Robert Schumann entend un air que lui dictent les anges. Il l'écrit, puis se jette dans le Rhin. Que nous apprend l'analyse des dernières notes de sa composition ? On ne doit pas s'étonner de ce que la musique puisse avoir entre autres dons, celui de condamner son auteur au suicide : de tout temps, elle a été utilisée pour célébrer les cultes des forces invisibles. Les Égyptiens pratiquaient de longues incantations dans leurs tombeaux. Certains même prétendent que les scribes avaient le pouvoir, en émettant certains sons, de soulever les pierres destinées à la construction des pyramides.

L'Histoire nous a donné de nombreuses fois l'occasion de mesurer le pouvoir d'ensorcellement de la musique sur les âmes. Baudelaire entrait en transe en écoutant Wagner. Mahler était saisi d'incontinence urinaire en écoutant de la musique militaire. Hitler et Goering étaient pris de convulsions en écoutant la *Septième Symphonie* de Beethoven. Staline fit déporter trente-deux employés de la radio de Moscou pour n'avoir pas pu lui communiquer à temps l'enregistrement du concert de la pianiste

Maria Yudina consacré à Mozart. Un psychiatre de l'hôpital de Munich s'occupait, en l'an 1805, de patientes que l'exécution de la *Symphonie héroïque* de Beethoven avait plongées en catalepsie. Et s'il nous est permis de scruter les faits divers qui intéressent directement notre sujet, qu'il suffise de mentionner que tous les sabbats de sorcières jugées aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles se déroulaient sous la présidence d'un diable violoniste, exécutant des œuvres suaves et langoureuses.

Au ^{xix}^e siècle, c'est Alexandre Scriabine, le Debussy russe, qui porta à son sommet l'ésotérisme musical, avec la volonté affichée de créer un phénomène de transe mystique, qu'il croyait pouvoir engendrer avec son système musical.

Nous avons évoqué les racines millénaires du système musical occidental. Une question brûle alors les lèvres : ce Pythagore, dont on racontera comment il s'est trouvé à la source de toutes ces merveilles, a-t-il prévu toutes les conséquences de ses découvertes et de ses lois ? Comment a-t-il établi, en vérité, ce cadre au sein duquel se sont épanouis les plus grands génies de l'Histoire ? Nous avons gardé de son expérience un grand nombre de textes ; nous les scruterons méticuleusement,

avec passion. Mais lui-même, d'où tenait-il son savoir ? Les Grecs de l'époque classique avaient des liens avec l'Égypte. Qu'en était-il de la musique à l'époque des pharaons ?

Jacques Chailley avouait qu'il était impossible de retrouver l'origine de la musique, et que pour cela il faudrait déconstruire deux millénaires d'histoire pour parvenir à comprendre ce qui s'est réellement passé. Déjà l'empereur Julien, il y a mille cinq cents ans, disait qu'il était aussi vain de se demander qui avait chanté le premier dans l'histoire des hommes que de chercher à savoir qui avait toussé ou éternué le premier.

La magie de Beethoven ou de Mozart nous oblige pourtant à remonter le temps, pour tenter de découvrir les principes de leur science, la clé de leurs secrets. Telle cette clé de vie, sculptée sur les bas-reliefs des pharaons de la dynastie d'Akhenaton, et que l'on retrouve sur les poignets des coptes, à l'époque des grandes persécutions de Dioclétien ; ou ces mêmes cantillations coptes dont l'origine remonte au chant des funérailles qui portaient le pharaon vers sa dernière demeure.

Il nous faut remonter le temps, pour retrouver ce que Scriabine appelait de manière pénétrante cet

« acte préalable » musical. Sans chercher à l'expliquer, il faudra montrer comment il s'est développé à travers les âges ; comment il est devenu instrument de pouvoir pour les puissants, instrument de louange pour les exaltés, instrument de révolte pour les réprouvés.

Mais il y a secret et secret. Une chose est le secret de composition au sens usuel, à savoir la formule qui, telle une recette de cuisine à l'usage d'un pâtissier, préside à la confection d'un baba au rhum ; une autre chose est le secret singulier, qui habite l'œuvre elle-même, secret qui est le propre d'un compositeur particulier et de nul autre, et dont le but est de donner à son œuvre un pouvoir spécifique, de la doter d'une influence unique sur son auditeur, sans que ce dernier se doute en rien de la nature du charme qui l'a ensorcelé...

Il serait pourtant vain de chercher à « percer » les secrets de la musique. Tout au plus pourra-t-on en révéler les recettes. Marcel Duchamp avait dissimulé un bout de papier dans l'une de ses « boîtes en valise » adressée à une femme qu'il aimait. Ce n'est que bien plus tard que la femme en question le découvrit. On apprit par la même occasion que le paysage dessiné par l'auteur sur le bout de papier, appelé « paysage fautif », avait été réalisé avec son

sperme. Connaître l'origine de ce bout de papier, et de quoi était fait le dessin, nous donne sans doute à mieux comprendre l'univers de Duchamp. Mais cela n'explique en rien pourquoi cette fameuse « boîte en valise » fascine.

Partant à l'aventure dans l'immense assemblée des grands compositeurs de notre Histoire, cherchons donc à mettre en lumière la part secrète de leurs ouvrages. En chemin, nous trouverons inmanquablement à découvrir, sans rien pouvoir faire d'autre que la désigner, la part de Dieu – et celle du diable !

Nous ne pourrions pas prétendre être exhaustif. Le compositeur Villa-Lobos disait que si l'on mettait toutes les partitions bout à bout, elles feraient sans peine le tour de la Terre. Il a fallu faire un choix, et renoncer à aborder certains compositeurs ou certaines œuvres qui, malgré leur génie, n'offraient pas de particularités saillantes en lien avec notre thématique. Par exemple, nous n'avons pas évoqué Monteverdi. Dieu sait toutefois ce qu'on a pu dire sur le compositeur et son œuvre, pour la simple raison qu'il se livrait à l'alchimie, voire à la magie. Combien d'analystes sérieux sont tombés dans le piège, pourtant évident, de ce qui pourrait être résumé par ce syllogisme : Monteverdi

était musicien, or Monteverdi pratiquait la magie noire, donc la musique de Monteverdi procède de la magie noire. Grave erreur ! Si la musique de Monteverdi est remarquable, c'est par son caractère novateur pour l'époque, et pour avoir en quelque sorte « inventé » la forme de l'opéra. Mais le langage même de sa musique est, il faut le dire, profondément ordonné aux règles éternelles de l'harmonie. On aurait peine à trouver dans ses partitions le moindre ricanement démoniaque, crypté ou non, qui pourrait montrer que sous la beauté apparente de l'ouvrage se cache le prince des ténèbres.

Nombreux sont ainsi les artistes ou les œuvres que nous avons dû contourner. Il y a certains compositeurs dont les secrets sont d'essence exclusivement technique : aborder leurs productions nécessiterait de mettre en marche toute l'artillerie des règles de composition, interdisant un abord simple à ceux qui ne sont pas vraiment « branchés » analyse musicale. Ainsi, Chopin est le grand absent de ces pages. Pourtant, certaines de ses partitions ne manquent pas de détails curieux. Mais ils relèvent soit de l'anecdote, comme cette berceuse polonaise qui apparaît en plein milieu de sa *Fantaisie*, soit des canons de l'harmonie, ce qui n'intéresse vraiment que les spécialistes.

Parfois, il nous a fallu inviter le lecteur à un peu de mathématiques, parce que la musique demeure un art profondément lié aux nombres, et à leurs rapports entre eux. Nous avons fait de notre mieux pour rester le plus clair possible.

Si nous avons éprouvé une vraie jubilation à plonger dans les musiques les plus archaïques, pour emprunter un terme cher à Mircea Eliade, il nous a été impossible d'évoquer les compositeurs contemporains. En effet, ils se distinguent tous par un hermétisme assez extraordinaire, et si les oreilles du grand public sont fermées à Boulez, Henze, Ligeti et Nono, il serait encore plus vain de prétendre révéler les secrets relatifs à telle ou telle de leurs œuvres, tout simplement parce que ces secrets mêmes sont pour la plupart incompréhensibles.

Je veux pourtant rendre hommage à ces merveilleux compositeurs que furent Messiaen, Dutilleux, et que sont encore Sofia Goubaïdoulina et Valentin Silvestrov. Pour avoir le bonheur et la chance d'être amené, quand l'occasion se présente, à interpréter leurs œuvres, je peux dire l'immense admiration que j'ai pour leur travail. Pour autant, ils n'ont pas de place dans ce livre parce que, étant à peu près inconnus de la majorité des gens, l'analyse de leurs œuvres ne susciterait pas d'intérêt.

Il y a aussi ces expériences uniques, ces outsiders, glorieux ou non, qui marquèrent l'histoire de la composition musicale par telle ou telle invention originale, qui resta sans lendemain. Tel ce Gaspar Schott dont le nom ne dit plus rien à personne, et qui, au début du xvii^e siècle, inventa une méthode de cryptage d'informations dans les notes de musique, avant de mettre au point, ne nous gênons pas, un algorithme pour composer des *Ave Maria*. Sans doute notre docteur Frankenstein de la musique en avait-il assez de voir ses collègues s'épuiser à donner à l'Église des musiques dédiées au culte. Pour autant, son manuel d'utilisation, qui compte plus de quatre cents pages, est loin d'avoir fait école, tant on se perd dans les paramètres, équations, tablatures, chiffrages à assimiler avant de pouvoir produire une mélodie de quatre notes. Le code proposé ne contient en effet pas moins de quarante tables, chacune comportant vingt-quatre entrées correspondant aux lettres de l'alphabet de l'époque, le tout rédigé en quatre langues (latin, français, allemand et italien). Chaque lettre du texte à mettre en musique y est dès lors associée à un mot ou à une phrase musicale qui finit, si l'on en croit l'auteur, à ressembler à une prière, ou à une incantation. Nous aurions pu consacrer un chapitre à ce

génial inventeur, si le fait de le savoir mentionné dans notre ouvrage, à côté de Bach et de Mozart, ne nous avait convaincu qu'il n'avait rien à y faire.

Il y a enfin ces secrets qui ne peuvent être pénétrés, parce que leur empire, démontré durant des siècles, sur les cœurs ne peut pas être expliqué par tel ou tel procédé, telle ou telle recette. Comment expliquer que l'*Hymne à la joie* de Beethoven, mentionné dans les journaux du début du XIX^e siècle comme « l'œuvre ratée d'un compositeur sourd », ait pu devenir l'étendard sonore de toutes les nations, l'emblème de l'espérance pour les démocraties comme pour les dictatures ? Est-il besoin de rappeler que cet hymne, considéré par nos républiques comme incarnant en musique les valeurs de la démocratie, a été aussi le credo musical du III^e Reich ? Qu'il était joué systématiquement à chaque anniversaire du Führer, et au début des sessions estivales du Festpielhaus de Bayreuth, avant l'exécution de la *Tétralogie* de Wagner ? Les caractéristiques techniques qui président à la célèbre mélodie sont pourtant assez triviales. Elles ne recèlent rien de particulier, hormis le fait qu'elles sont organisées selon un remarquable équilibre, typique de la manière de Beethoven.

Il faut mentionner aussi ces détails de telle ou telle œuvre, révélateurs d'une blessure secrète, ou d'un désir de mentionner le nom de l'être aimé. Mahler, Bartók, se sont livrés à l'exercice. Dans sa *Sixième Symphonie*, Mahler utilise un sujet musical écrit par sa toute jeune femme, la brûlante Alma. Mais que peut-on dire de plus, une fois que l'information a été dévoilée ? Il y a également cette mention laissée par le même Mahler au milieu du manuscrit de la *Cinquième Symphonie* : « Ich bin der Welt abhanden gekommen » (« Je me suis retiré du monde »). Et ? S'il n'y avait eu Visconti pour reprendre le fameux mouvement lent de cette sublime partition dans son film *Mort à Venise*, on n'en aurait rien su, et cela n'aurait rien changé au pouvoir émotionnel extraordinaire de cette page symphonique. Le compositeur viennois y développait un art bouleversant de la mélodie, qui faisait un saisissant contraste avec ces marches funèbres qui ouvrent tant de ses ouvrages, et ces musiques militaires ayant cette particularité de lui déclencher des incontinenances urinaires. Mais tout cela est anecdotique !

Le vrai secret, ce n'est pas celui qui explique. Expliquer, c'est clore le débat. C'est enfermer. On explique, et on passe à autre chose. Le vrai secret,

c'est celui qui éclaire. C'est celui qui donne à contempler le mystère qu'il contient, pour donner à sentir *autre chose*. Le vrai secret, c'est celui qui donne à aimer encore plus ce qu'on aimait déjà à demi-mot. Le vrai secret est comme une fenêtre ouverte sur un paysage qui se trouve au-delà du cadre de l'œuvre qui l'enferme. On l'apprend, et il donne envie de réécouter l'œuvre.

Nous avons cité Chopin, et l'avons peut-être éludé un peu vite. Le pianiste virtuose de vingt-sept ans, saisi d'angoisse dans cette chartreuse de Majorque lors de ce terrible hiver 1838, abandonné plusieurs nuits par une George Sand pressée d'aller satisfaire ses besoins sexuels avec des amants plus efficaces, consigne un prélude où la note *la* bémol, répétée obstinément avant de se transformer en un *sol* dièse sinistre, est l'image de ces gouttes de pluie qui tombaient, glaciales, par la toiture branlante du monastère ; d'abord amicales, elles se font lourdes, pesantes, lugubres, cristallisant dès lors toute l'angoisse du compositeur. Mais cela resterait dans l'ordre de l'analyse descriptive, s'il n'y avait une particularité absolument extraordinaire à ces notes répétées. En effet, lorsque, ignorant ce détail de l'harmonie appelé « tempérament » (et dont nous parlerons largement plus avant dans

ce livre), on apprend que ce *la* bémol se joue au piano sur la même touche que le *sol* dièse, alors qu'à l'écoute on a la certitude qu'il s'agit de deux notes radicalement différentes, on est bouleversé : la sérénité et l'angoisse s'y trouvent mystérieusement réunies ! On réécoute le prélude en question, on prête l'oreille. Et l'on voit comment le génie de Chopin a pu nous montrer, en musique, ce pouvoir qu'a notre inquiétude de transformer un paradis en enfer.

Ainsi, il nous faut renoncer à *expliquer* la beauté des œuvres, et leurs mystères, si l'on veut les approcher, et les contempler dans leur intime vérité. Une œuvre musicale est belle parce qu'elle est belle. Et s'il se trouve en elle quelque singularité qui mérite description, cette singularité augmentera en nous le désir de la réécouter.

Hubert Reeves, astrophysicien bien connu du grand public, avait raconté comment, encore étudiant, il avait été meurtri en apprenant que la diffraction de la lumière était régie par les équations de Maxwell. Pour lui, les diffractions de la lumière, c'était la poésie des couchers de soleil. Ainsi, s'était-il dit, la beauté d'un crépuscule se réduit donc à une simple équation ? Il lui avait fallu du temps pour comprendre que si ces données mathématiques

sous-tendaient en effet les propriétés de la lumière, elles ne dévoilaient en rien la nature du lien mystérieux établi entre celui qui contemple et l'objet contemplé.

Car c'est bien de *lien* qu'il s'agit. Finalement, les caractéristiques intrinsèques à l'objet étudié ne sont pas grand-chose. Ce qui compte, c'est la relation qu'elles sont capables d'engendrer avec celui qui les contemple, que ce soit par les yeux ou par l'ouïe. Et dans cette relation, c'est l'amour qui prévaut. Un amour qui, quoiqu'on tente d'expliquer, reste rétif à l'intrusion rationnelle. Gustave Thibon, philosophe rendu célèbre par son amitié avec Simone Weil (la philosophe, et non la femme politique), marchait un jour dans une rue de Paris. Il vit une petite fille ramasser une poupée de plastique qui gisait dans le caniveau. « Tu devrais laisser ça, c'est sale, regarde, elle n'est pas belle, ta poupée ! » La petite fille serra la poupée dans ses bras, lui caressa la tête, et répondit : « Maintenant, elle est belle. »

Notre siècle, il est vrai, a cette manie de prétendre tout expliquer. Le mystère, après lui avoir fait horreur, puis l'avoir fait ricaner, lui est à présent objet de mépris. Pourtant, nous vivons de mystère. Pour survivre dans un quotidien marqué par le stress et l'angoisse, nous sommes tous, sans cesse, à chercher

dans quelque film, dans quelque musique, dans quelque livre, une nourriture, un philtre magique pour aller plus loin, pour dépasser notre ennui, notre peur ou notre désespoir. Nous pressentons confusément que les artistes ont quelque chose à nous dire, et parmi eux les musiciens occupent la première place, de quelque mouvance qu'ils soient.

Le poète Villiers de L'Isle-Adam, figure importante du romantisme français, se trouvait un jour, en compagnie de son amie Judith Gauthier, fille de l'auteur du *Roman de la momie*, dans une soirée mondaine. Depuis de longues minutes, un notable parlait à Villiers de son travail, des contraintes de son office, des difficultés à sortir de telle ou telle affaire. À la fin de son insupportable monologue, Villiers le regarde, plisse les yeux et semble chercher dans le visage de son interlocuteur quelque chose de particulier. « C'est étrange, oui... c'est bizarre... j'ai beau vous fixer depuis un moment, j'ai beau regarder vos yeux... mais je ne vois absolument rien ! »

Villiers était de ceux que le *mystère* dévore. Aussi avons-nous entrepris ce travail, non afin d'explorer notre histoire musicale, à la recherche de je ne sais quelle pépite, mais animé du désir

de nous laisser saisir par elle, d'être conquis, et dévasté.

Avant, peut-être, et nous l'espérons, de donner à nos lecteurs d'y être engloutis avec nous, avec stupeur et ravissement.

L'écho des millénaires

Il est naturel à l'homme de chanter. Passe-t-on seulement une journée sans fredonner, à tel ou tel moment, un air qui nous est cher ? À la fin du XIX^e siècle, des historiens comme Jules Combarieu se sont demandé comment on chantait au commencement du monde. La dernière décennie du siècle romantique, rappelons-le, est illuminée par les premières découvertes scientifiques d'importance en matière de médecine, de physique et d'archéologie.

La question de l'origine du monde est posée d'une manière nouvelle. Dieu a été une fois pour toutes évincé des questions « sérieuses », et c'est à la science qu'est donnée la mission de lever le voile sur les mystères de la vie. La musique n'échappe pas à cette rafle magistrale.

Les Expositions universelles ont permis de faire connaître les musiques de tous les pays du monde. À Paris, durant l'année 1889, trente-cinq millions de visiteurs ont entendu jouer des flûtes japonaises, des balalaïkas, des tambours indiens, des luths arabes, des koras africaines... Les anthropologues de l'époque se plongèrent avec passion dans l'étude des musiques les plus anciennes. Si leurs analyses sont souvent remarquables, s'agissant du chant grégorien ou des musiques de l'Antiquité, elles restent à l'état d'allégations lorsqu'elles tentent d'explorer la préhistoire.

L'archéologie préhistorique en était à ses balbutiements. L'homme de Cro-Magnon était alors le sujet de fantasmes bien peu scientifiques. Et les créatures mi-hommes, mi-primates évoquées par J.-H. Rosny aîné dans son roman *La Guerre du feu* eurent un succès proportionnel au caractère délirant des hypothèses développées sur les premiers hommes par les naturalistes de l'époque. Il a fallu attendre le dernier quart du xx^e siècle, avec l'apparition de l'ethnomusicologie, pour que des chercheurs se penchent sérieusement sur la question passionnante de la musique préhistorique.

Des anthropologues de grande classe comme Mircea Eliade avaient déjà mis en lumière certaines constantes dans les pratiques musicales des civilisations les plus archaïques. Par exemple, il apparaît que toutes ont une pratique du chant sacré, en relation avec divers rituels. Et si l'homme « moderne » peut chanter sous la douche sans forcément invoquer les esprits, l'homme « primitif », lui, chante pour appeler la pluie ou faire revenir le soleil.

Jules Combarieu, au tout début du xx^e siècle, affirme même que l'usage de l'« incantation magique » est universel. Musique et magie sont à ce point unies que le terme de « charme » est indissociable, dans l'Antiquité, de la mélodie émise par la voix ou par un instrument. « Charme » vient du latin *carmen*. Chez les Romains, on parle du *carmen* de la lyre ou de la cithare. Le terme grec « ode » est lui-même employé par Homère pour désigner une formule de magie.

Mais le terme d'incantation, on l'aura deviné, se rapporte en premier lieu au chant. La voix, premier instrument de musique, est aussi le seul qui ait le corps humain pour matériau et pour médium. Ainsi, avant de se demander quels instruments de musique

pouvaient utiliser les hommes du Paléolithique, il est plus pertinent de poser la question : que chantaient les premiers hommes ?

Dans les années 1980, un musicologue et chanteur d'origine russe, Iegor Reznikov, fit une découverte extraordinaire. Fort d'une voix peu commune qui avait déjà conquis les amateurs de chant grégorien, il avait, dans un premier temps, montré les résonances induites par le chant dans les voûtes des églises romanes et gothiques. Il savait d'expérience que ces architectures participaient, au même titre que l'assemblée des fidèles, à la liturgie chantée, de par leurs étonnantes propriétés acoustiques. Durant plusieurs années, des auditeurs médusés purent entendre, lorsqu'il déployait sa voix, des sons de flûtes parcourir les croisées d'ogives, véritables apparitions sonores suscitées par la rencontre entre un chant religieux et une architecture dédiée à la prière.

Il s'intéressa donc aux vestiges habités les plus anciens que nous connaissons : les grottes préhistoriques. Il visita Isturitz et Oxocelhaya au Pays basque, Labastide dans les Pyrénées, Bernifal et Rouffignac en Dordogne, Portel et Niaux dans l'Ariège, Arcy-sur-Cure dans l'Yonne, et explora aussi les grottes de Kapova et de Mouradymova

dans l'Oural. Consciencieusement, il dressa un plan minutieux des différentes galeries, cavités, couloirs, boyaux étroits, et des représentations picturales qui s'y trouvaient.

Nous avons tous en mémoire les merveilles de Lascaux et d'Altamira, qui sont les plus connues. Les représentations d'animaux découvertes dans les grottes dont nous parlons sont semblables à celles-ci. Chevaux, bisons, mammouths, hyènes, constituent un ensemble qu'on a cru pendant longtemps dépourvu d'organisation mathématique. Les explorateurs à l'origine de ces découvertes ont pensé que les hommes préhistoriques avaient tout simplement dessiné là où il y avait de la place pour se tenir debout, et suffisamment de surface pour faire un dessin.

Reznikov partit d'une intuition de musicien : et si ces peintures étaient, en quelque sorte, une partition musicale à lire, ou plutôt à chanter ? Cette idée ne lui serait pas venue s'il n'avait découvert des particularités étranges dans toutes les grottes visitées. Outre les principaux dessins représentant des animaux, et qui, il est vrai, saisissent l'attention, il remarqua, à divers endroits bien précis, des points rouges distribués dans certains tunnels, cavités et

couloirs. La plupart du temps, ces points rouges étaient invisibles, du fait de l'obscurité régnante. S'ils avaient été dessinés, c'était donc à la lueur d'une lampe. Mais dans quel but ? Reznikov acquit alors la conviction que ces points constituaient des repères sonores. Il entreprit donc de parcourir l'ensemble des galeries, jusque dans leurs moindres recoins, en émettant un son chanté. Il s'aperçut alors, émerveillé, qu'à chacun de ces points correspondait une résonance particulière.

Ayant réuni un groupe de chercheurs, physiiciens, mathématiciens et acousticiens, il dressa alors un tableau de chaque grotte, où il consignait, pour chaque point rouge, puis dessin découvert, le nombre d'échos entendus après avoir chanté, leur durée, et la qualité de leur résonance. Le résultat laissa peu de place au doute. Dans toutes les grottes, le nombre de points ou de dessins était proportionnel au nombre d'échos entendus après avoir chanté. Mais il y avait plus. Selon la note chantée, selon qu'elle avait été émise bouche ouverte ou fermée, la résonance obtenue indiquait la présence de tel ou tel animal peint.

La découverte avait ceci de stupéfiant qu'elle faisait apparaître des constantes valables pour les

grottes françaises comme pour les grottes slaves. Ainsi, dans la grotte d'Arcy-sur-Cure comme dans celle de Kapova, la reconnaissance de sept ou huit échos après un son émis indiquait la présence d'un groupe d'animaux sur les parois : ours, mammoths, chevaux, bisons.

La partition était découverte. Il ne restait plus qu'à consigner les sons émis pour avoir une idée de la musique chantée par les hommes qui avaient vécu là il y a près de quarante mille ans. Pour la grotte du Portel, remarquable par la richesse de ses peintures et l'organisation de ses fameux « points rouges », Reznikov consigna les notes émises et le signe ou dessin qui leur était associé.

Dans la galerie d'entrée, appelée « galerie Jeannel », un bison est dessiné sur l'emplacement où résonne la note *la*. Dix mètres plus loin, la note *sol* révèle la présence d'un point rouge. Dans la galerie Breuil, un *si* bémol indique un bison tombant et, un peu plus loin, un *fa* dièse est associé à un poisson. Certains endroits de la grotte correspondent à de nombreuses notes différentes ; ce sont alors des groupes entiers de dessins qui leur sont appariés : figures humaines, chevaux, cervidés.



*Trois bisons, galerie Breuil, grotte du Portel (Ariège).
L'emplacement des figures émet une résonance
lorsqu'on chante la note ré.*

Les fouilles réalisées sur place au siècle dernier ont montré que ces dessins représentent des animaux dont on a trouvé les ossements sur place. Ces peintures avaient donc une fonction magique ; elles étaient faites pour des rituels chantés, déterminés par l'emplacement des dessins en question.

Reznikov avait trouvé un sens à l'organisation des peintures, et une piste de recherche pour la découverte des chants pratiqués par les hommes du Magdalénien. Fort de sa connaissance des musiques

anciennes, il s'appuya sur un fait connu des anthropologues : les chamans de toutes les civilisations invoquent les esprits de certains animaux pour susciter l'apparition du soleil, de la pluie ou de la fécondité. Mircea Eliade a développé cette recherche avec virtuosité. Il apparaît que les pratiques chamaniques incluent de manière constante l'imitation de cris d'animaux, entre deux cantillations.

Reznikov se plaça donc dans les endroits où il avait découvert des représentations animales. En émettant certaines notes bien précises, parfois même bouche fermée, l'écho entendu rapportait un rugissement, un meuglement ou un hennissement. Ce phénomène, appelé depuis lors l'« effet bison », a fait l'objet de nombreuses études internationales, et a été observé dans toutes les grottes préhistoriques connues sur la planète. Les statistiques opérées sur les relations entre tel son et telle image sont formelles : près de 90 % des images sont en correspondance avec des lieux de résonance précis.

Tout cela n'empêcha pas certains scientifiques de remettre en cause les découvertes de l'équipe Reznikov, au prétexte que les mesures auraient dû être effectuées avec des instruments électroniques. Ce à quoi notre ethnomusicologue répondit, très

pertinemment, que l'homme préhistorique n'ayant pas, jusqu'à preuve du contraire, disposé d'oscillographe cathodique, la seule manière de partir à la recherche de ses pratiques était d'utiliser les moyens qui étaient les siens.

Il est vrai que Reznikov, en qualité de chanteur professionnel, possédait une voix particulièrement travaillée. Était-ce le cas pour l'homme préhistorique ? L'anthropologie vient de nouveau au secours de notre recherche. En effet, les chamans des civilisations « archaïques » ont un point commun : ils ont l'oreille fine ! Mircea Eliade, dans sa magistrale *Histoire des croyances et des idées religieuses*, a largement évoqué ce point, fournissant des exemples d'acuité auditive surnaturelle chez les chamans de Sibérie orientale, d'Afrique centrale et d'Océanie. Quant à nous, nous avons tous en mémoire cette image du guerrier sioux, oreille collée contre la terre, capable d'entendre un cavalier au galop à plusieurs kilomètres.

Les années 1990 apportèrent les confirmations souhaitées par les empêcheurs de tourner en rond : des instruments de mesure électroniques furent placés en certains points définis par les découvertes de Reznikov. Il apparut évident que les associations mises en lumière étaient probantes. Dans la grotte

du Portel, la peinture représentant une chouette est associée à un changement subtil de résonance. De la même façon, un changement de fréquence désigne, dans la grotte d'Oxocelhaya, la présence d'une tête de cheval.

L'intuition de Combarieu, qui ne savait rien de tout cela à l'époque où il a rédigé sa somme musicale, se trouvait donc confirmée, lorsqu'il décrivait le chant magique comme « un moyen supérieur d'action » dont les formules « peuvent commander à ces forces redoutables dont l'homme est entouré ». La magie peut « tracer des figures, façonner des images » ; mais, « sans le chant qui les accompagne, les moyens qu'elle met en œuvre seraient sans vertu ; avec le chant, rien ne saurait leur résister ». Encore fallait-il que les outils apportés par la technologie d'aujourd'hui viennent confirmer ce qui, à l'époque, n'était que suppositions hasardeuses.

Mais, après tout, n'était-il pas logique que les premiers hommes aient tenté par la voix d'agir sur l'univers qui les entourait ? Plutarque ne disait-il pas que « l'homme remplit un devoir essentiel en remerciant les dieux qui lui ont donné le privilège de la voix articulée » ?

L'homme de Cro-Magnon était loin d'être un primate à peine évolué, comme il est souvent décrit dans une certaine littérature romantique, puisqu'on sait à présent qu'il chantait !

Le sceau de pharaon

Village de Ba'yrat, rive ouest de Louxor, Haute-Égypte, avril 2010.

Farah Attiya Mikhaïl, vieil homme quasi centenaire, assis sur le drap de lin à carreaux bleus qui couvre son humble lit de fer, entonne le long *mâdih* dédié à saint Théodore, saint patron du monastère copte voisin. Malgré son grand âge, il connaît par cœur toutes les paroles. Sa voix est encore assurée. À l'écoute de son chant céleste, plaintif et lancinant, on ne peut s'empêcher de sentir comme un parfum d'éternité, et de percevoir comme un avant-goût de l'au-delà.

Farah Attiya Mikhaïl a appris ce chant de Girgis, petit-fils du Qommos Basîlî, prêtre du monastère. Les *mâdih*, comme tous les chants à sujets religieux du monde copte, ne se transmettent qu'oralement. Dédiés au récit de la vie des saints, on en trouve

les textes affichés dans les églises à l'attention des fidèles qui voudraient les chanter. Les coptes les nomment aussi *el-mîmar*. Ce terme, le croirait-on, est issu du français « mémoire ». Un souvenir laissé par les soldats de Napoléon, aux temps glorieux de son passage au pied des Pyramides.

Durant plus d'une heure, Farah Attiya Mikhaïl chante, psalmodie, déclame. Lorsqu'on lui demande l'origine de ce chant, il ne peut que rappeler le nom de celui qui le lui a enseigné. Quant à son contenu musical, s'il appartient à la tradition des chrétiens d'Égypte, le vieil homme ne fait pas la différence entre ses sources coptes ou musulmanes. Et pour cause : le *madîh*, originellement dédié aux épisodes de la vie du prophète Mahomet, a naturellement glissé dans la sphère chrétienne. Les syncrétismes musicaux sont légion en Orient. Il n'est pas rare de trouver des chants communs à plusieurs religions en Asie. Le christianisme, loin de supprimer les traditions des peuples qu'il convertissait, s'appliquait au contraire à les intégrer – du moins à intégrer leurs codes esthétiques et musicaux. En outre, si ces lignes mélodiques passaient aussi facilement d'une religion à l'autre, c'est qu'elles leur étaient bien antérieures. Elles n'attisaient pas l'esprit de concurrence.

Le chant de l'humble paysan de la vallée du Nil d'aujourd'hui rapporte donc des sons vieux de cinq millénaires. Leurs traditions, malgré les influences musulmanes ou chrétiennes, ont gardé bon nombre de traits de l'ère des pharaons. Comme à l'époque de Toutankhamon, on chante le septième jour de la naissance d'un enfant. On chante avant, pendant et après la circoncision, comme dans l'Égypte ancienne, où ce rite était déjà pratiqué. Quant aux lamentations funèbres, rapportées par Diodore de Sicile, elles semblent tout droit sorties de l'iconographie imagée des tombeaux pharaoniques thébains.

Certes, durant les deux derniers millénaires, on peut penser que le christianisme et l'islam ont influencé les modes de vie et les traditions des peuplades autochtones. Concernant l'Égypte, il n'en est rien. Les *fellahs* sont restés étrangers à ces influences, pour deux raisons. D'une part, à cause de l'ancrage multiséculaire de leurs coutumes ; d'autre part, parce que, lors des différentes conquêtes, les envahisseurs se sont surtout fixés dans les villes.

Au monastère voisin de Saint-Théodore, on est saisi par le souffle millénaire qui passe entre ses murs. L'édifice date des tout débuts du christianisme. Il est situé à quelques kilomètres du temple funéraire de la reine Hatchepsout, dans la vallée des Rois. Certaines

pierres du palais de la reine aux neuf couronnes ont servi à l'édification du monastère. Noyés au milieu des murs, on reconnaît des cartouches égyptiens qui contiennent des hiéroglyphes venant du fond des âges. Par endroits, des croix coptes apparaissent gravées au hasard des pierres. Ces croix sont les héritières de l'ankh égyptien, partout présent sur les bas-reliefs des tombeaux royaux, que les coptes tatouaient à la base de leurs poignets en signe de reconnaissance, durant les grandes persécutions romaines. Sous nos yeux, ce sont des pierres de trois mille cinq cents ans qui nous contemplent, relayées par une foi chrétienne de deux mille ans.

Les coptes d'Égypte sont sans doute l'ethnie religieuse la plus conservatrice qui soit. Dans leur liturgie, rien n'a changé depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne. La mémoire de saint Marc, évangéliste de l'Égypte, et de saint Antoine, fondateur du monachisme retiré sur les rives du Nil au iv^e siècle, est toujours présente et entretenue avec soin. La langue des offices, un araméen mâtiné d'égyptien ancien et d'arabe, est pour les fidèles aussi incompréhensible que le slavon des orthodoxes.

Le répertoire musical religieux se montre également hermétique à tout changement d'ordre esthétique. Dans les années 1960, une musicologue hongroise, Ilona Borsai, a consacré une longue étude

aux chants coptes, en s'appuyant sur les recherches de Zoltan Kodaly, ami de l'illustre Béla Bartók, figure de proue de la musique populaire hongroise et père de l'ethnomusicologie magyare. Durant plusieurs années, elle a répertorié les informations que pouvaient livrer les hiéroglyphes sur les questions d'ordre musical. Son étude, encyclopédique, corroborée depuis par de nombreuses personnalités du monde scientifique, apporte la preuve de ce qui n'était au départ qu'une intuition : le chant copte est bien l'héritier direct du chant des pharaons.

Alors, bien sûr, on ne dispose d'aucune partition pour le prouver. Mais, s'appuyant sur l'opinion commune des spécialistes, Ilona Borsai montre que la transmission orale d'une musique est plus garante de fidélité que sa transmission écrite. Ce qui paraît somme toute assez logique ! Chopin, se souvenant d'une berceuse que lui chantait sa mère, n'avait aucune partition pour la retranscrire. Lorsqu'il la cita dans sa *Fantaisie*, les Polonais présents dans la salle de concert reconnurent immédiatement la chanson de leur enfance.

Zoltan Kodaly avait apporté des éléments de preuve de cette pérennité des chants traditionnels en comparant certaines mélodies populaires hongroises à des chants tchouvaches, peuplade issue de

souches ethniques semblables aux Hongrois, mais séparée d'eux depuis mille cinq cents ans, après l'exil de ces derniers en Europe centrale. Les mélodies comparées étaient en tout point similaires. Les siècles n'avaient en rien altéré leur forme.

Mais si le chant copte incarne en plénitude le chant des Égyptiens de l'Antiquité, quels sont les signes tangibles, concrets, qui sont à même de le prouver ? Ilona Borsai, et avant elle d'illustres ethnomusicologues comme Hans Hickmann, ont fait de stupéfiantes découvertes.

L'étude attentive des mélodies coptes, en effet, révèle une particularité, qui est aussi une constante : le recours à une figure mélodique chantée sur une seule syllabe, au même *tempo* que les phrases de la liturgie, et de la même manière. C'est-à-dire que ce chant « syllabique » se comporte comme si la syllabe était une phrase complète. Cette particularité ne s'apparente pas du tout à ces « ornements » qu'on trouve parfois dans toutes les musiques, et qu'on appelle « mélisme ». Pour donner un exemple, les trilles colorés, les arabesques joyeuses ou douloureuses qu'on entend dans les monologues de *Norma* ou de *La Traviata* sont des mélismes. Rien de comparable dans le chant dont nous parlons. Ces syllabes, qui apparaissent sous forme d'un ensemble

de voyelles, sont traitées comme des mots à part entière. On y entend, durant de longues minutes, des *ey, ye, ow, wo, ou, you...*

C'est sur ce point que survint la découverte qui suscita l'enthousiasme des musicologues des années 1960 : en effet, l'examen attentif des cartouches de certains tombeaux royaux de l'Antiquité égyptienne révèle plusieurs informations remarquables.

Il y a, d'une part, cette chambre funéraire du pharaon Ounas, datée de 3 500 ans avant notre ère, qui comporte une série de formules magiques ; d'autre part, la pyramide d'Ounas, la plus petite des complexes funéraires de Saqqarah. Autour du sarcophage d'albâtre scellé dans le mur, des hiéroglyphes, traduits en 1882 par l'égyptologue Gaston Maspero. Les signes sont distribués selon une rythmique bien définie. Des recommandations ponctuent certains vers : « dire quatre fois ; répéter quatre fois ». Maspero, dans le commentaire qu'il fait de cette découverte, écrit : « Tout ce qui éveille l'idée d'un chant y apparaît de manière assez nette : rythme, symétrie, oppositions, balancement des membres de phrase, allitérations, chocs et cliquetis de syllabes [...]. Toutes ces formules paraissent cadencées et destinées à être chantées. » Le texte dans son ensemble évoque un charme censé éloigner la morsure du serpent.

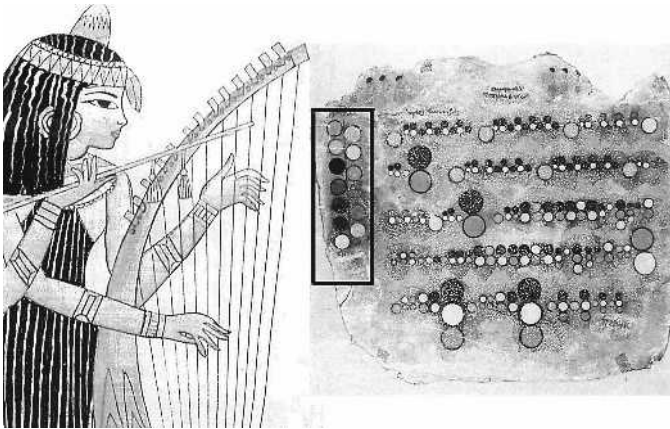
Un autre égyptologue, Hans Hickmann, découvrit un certain nombre de hiéroglyphes qui comportaient une indication de répétition, et notamment de répétition de « syllabes » à décliner « dans un sens musical ».

Mais c'est dans les écrits de Démétrios de Phalère que se trouve l'information qui éclaire notre propos. Le philosophe du IV^e siècle avant J.-C. rapporte que les prêtres d'Égypte chantaient des hymnes « à sept voyelles ». Les écrits ésotériques de l'Égypte attestent en outre la pratique constante, parmi les prêtres du pharaon, du « chant des voyelles, qui produisaient des sons mélodieux accompagnés de flûte ou de harpe ».

C'est ainsi que, au terme d'une étude remarquable, on mit en évidence la quasi-certitude que des chants comme le *Kyrie Eleison* copte, qui a résonné il n'y a pas si longtemps entre les murs de la nef de la cathédrale Notre-Dame de Paris, lors d'une visite de l'archevêque Twodoros d'Alexandrie, était l'héritier fidèle d'un chant au dieu Aton qui avait résonné, il y a mille cinq cents ans, aux funérailles d'Akhenaton.

Quant au bagage instrumental, il a sans doute varié. Mais, parmi les héritages musicaux de l'Égypte des pharaons, on trouve encore l'usage de cymbales

dans la liturgie copte. Cet instrument, héritier du sistre, se retrouve dans de nombreux bas-reliefs des tombeaux royaux, au milieu des représentations de danseuses, de joueuses de harpe, de flûte et de cithare.



Deux millénaires séparent ces deux images.

À gauche, une musicienne de l'époque du pharaon Nakht (xviii^e dynastie, environ 1400 avant J.-C.).

À droite, une partition de chant copte datant des premiers siècles de l'ère chrétienne.

À chaque rond disposé dans l'encadré correspond une corde de la harpe égyptienne à treize cordes, identifiée par une couleur. La musique copte chrétienne a prolongé la musique des pharaons, et sans doute repris les mêmes instruments de musique.

De telles découvertes ne doivent pas pour autant nous étonner, quand on connaît l'ultra-conservatisme des coptes et leur obsession malade de préserver leur identité. Quant au conservatisme de la civilisation antique égyptienne, il est notoire. Il suffit de parcourir le répertoire de la statuaire sur les quelque quatre mille ans de son existence pour constater l'incroyable constance stylistique – à quelques variations près. Entre les *fellahs* d'aujourd'hui et les paysans de l'Antiquité égyptienne, y a-t-il grande différence ? Ne nous laissons pas illusionner par l'iconographie pharaonique : l'Égypte ancienne, peuplée d'une trentaine de millions d'habitants, n'était pas composée de gens coiffés de *pschent*, pourvus de barbes postiches, tenant crosse et fléau au poing. Le pays était essentiellement agricole ; 85 % des gens étaient des paysans qui, soyons-en convaincus, étaient semblables à ceux que l'on rencontre aujourd'hui au bord du Nil.

En revanche, il est certain que les Égyptiens de Sésostris, Toutankhamon et Ramsès II chantaient. Preuve en est, par défaut dirions-nous, les inscriptions trouvées dans de nombreux tombeaux, et qui formulent des interdictions expresses de chanter

dans certaines circonstances et dans certains lieux. Elles donnent à penser que le chant était naturel aux Égyptiens de l'Antiquité. Certains auteurs antiques affirment que ces derniers considéraient l'étude de la musique comme inutile, car alimentant les « instincts bestiaux ». L'iconographie égyptienne de toutes les dynasties proteste contre cette affirmation absurde. Innombrables sont les bas-reliefs qui montrent des rituels faisant intervenir des centaines de choristes. Seuls les cultes à Osiris étaient célébrés en silence.

Il y aurait beaucoup à dire sur ces interdictions de chanter qui montrent que le silence, sans doute l'expression de la musique intérieure la plus noble, faisait partie intégrante du cérémonial égyptien. Le silence aussi peut être musique.

Le *fellah* du *xxi*^e siècle, poussant son soc sur la terre limoneuse des rives du Nil, psalmodiant ses chansons immémoriales ; le moine copte psalmodiant l'Évangile entre des murs marqués du sceau des pharaons, sont bien les héritiers directs de cette Égypte des pharaons qui ne cessera jamais de fasciner les spécialistes comme le grand public.

Dans les monastères coptes, où l'on vénère un dieu que n'auraient sans doute pas renié les prêtres

d'Osiris, au milieu des terres que labourent des paysans sous le regard impavide des Pyramides, on fait résonner des cantilènes sept fois millénaires.

La musique des sphères

pour Ornella Vorpsi

Fabuleux VI^e siècle avant J.-C., qui vit l'avènement, en l'espace de trois décennies, de quatre figures majeures de l'histoire des religions ! Tandis que le prophète Jérémie prédit la destruction de Jérusalem, Siddhartha devient Bouddha, et Confucius accouche de la pensée chinoise. Durant les mêmes années, Pythagore, après avoir parcouru l'Égypte, l'Asie et l'Inde, se prépare à consacrer le Nombre comme Père du cosmos.

Étrange personnage que ce Pythagore. Nul n'a plus fait parler de lui, sans qu'on sache rien de très précis à son sujet. Les histoires les plus étonnantes sur ses voyages et sa formation côtoient des récits où il apparaît comme un charlatan, ou comme un habile escroc. Pourtant, il semble bien que celui que les écoliers ne connaissent que par son célèbre théorème soit le premier des philosophes

de la Grèce antique, sinon l'inventeur même de la philosophie.

On sait par quelques auteurs antiques que Pythagore était très bel homme, et athlète. On lui prête un nombre impressionnant de périples durant lesquels il aurait été initié à toutes les sciences possibles. S'il est vrai que la nature de ces expéditions est encore à l'état d'hypothèses, il n'en demeure pas moins que beaucoup de ses connaissances sont étrangères à l'esprit de la Grèce, puis de l'Italie de la première partie de sa vie. Sa science de l'astronomie, ses dispositions ascétiques, la nature de ses croyances, notamment concernant la réincarnation ou la métempsycose, laissent à penser qu'il a effectivement pu, comme l'affirment Diogène Laërce ou Diodore de Sicile, voir l'Égypte, l'Inde et la Chine. Et s'il nous est permis de nous interroger sur la validité des sources historiques qui rapportent, parfois de manière fantaisiste, voire délirante, les colloques philosophiques de Pythagore avec les sages de telle ou telle contrée, il se trouve un élément de preuve qui pourrait nourrir notre conviction que oui, Pythagore s'est forcément trouvé, à un certain moment de sa vie, à la cour de Pharaon, de l'empereur de Chine, et dans le cénacle du Gautama Bouddha : cet élément décisif, c'est le système

musical qu'il a mis au point, que nous utilisons toujours à l'heure actuelle et qui, nous allons le voir, s'est répandu comme une traînée de poudre dans le monde entier, bien avant sa mort.

Pythagore, pourtant, n'est pas musicien « de formation ». Son centre d'intérêt à lui, sa marotte, ce sont les nombres. Au point que les principes musicaux qu'il va fonder n'ont pas nécessité, selon lui, la principale contribution de l'oreille, mais des mathématiques.

Lorsqu'il commence à rassembler autour de lui des disciples acquis à ses principes, il fait de la musique le point de départ de son enseignement. Sa doctrine est, à la lettre, ésotérique : d'une connaissance supérieure que lui seul a acquise, et s'adresse à un petit nombre d'élus, initiés pour perpétuer son enseignement, et qui doit se tenir en marge du reste des hommes. Destin extraordinaire que celui de cette personne, à l'esprit foncièrement « antidémocratique », dont les découvertes sont parmi les piliers de la connaissance populaire universelle.

La musique, donc. Pythagore est d'abord un homme qui écoute. Qui prête l'oreille à la nature. On le décrit les yeux fermés, des heures entières, à entendre l'harmonie qui descend des étoiles.

Il perçoit le mouvement des âmes et le cliquetis de ces nombres qui, il en a la conviction, constituent la structure même de l'univers, et sont à l'origine de la vie.

Un jour qu'il se promène par les rues de Crotone, son attention est attirée par le son de marteaux frappant des enclumes, venu d'une forge voisine. Gui d'Arezzo, musicien dont nous reparlerons, raconte cet épisode qui a changé la face de la musique :

Il arriva à un atelier où l'on frappait sur une enclume à l'aide de cinq marteaux. Étonné de l'agréable harmonie qu'ils produisaient, notre philosophe s'approcha et, croyant tout d'abord que la qualité du son et de l'harmonie résidait dans les différentes mains, il interchangea les marteaux. Cela fait, chaque marteau conservait le son qui lui était propre. Après en avoir retiré un qui était dissonant, il pesa les autres et, chose admirable, par la grâce de Dieu, le premier pesait douze, le second neuf, le troisième huit, le quatrième six de je ne sais quelle unité de poids. Il connut ainsi que la science de la musique résidait dans la proportion et le rapport des nombres.

Presque aussitôt, Pythagore conçoit un instrument, le monocorde, destiné à substituer à la notion

de poids, impliquée par les marteaux, la notion de longueur d'une corde. Il observe ainsi que la hauteur d'un son est inversement proportionnelle à la longueur de la corde qui l'émet.

Mais il faut que deux éléments capitaux se rencontrent et coïncident pour que sa découverte soit achevée : d'une part, les sons émis doivent être harmonieux ; d'autre part, ils doivent correspondre à des nombres entiers. Pythagore, en effet, ne conçoit que certains nombres entiers comme exprimant la perfection. Outre le chiffre 1, le 2 exprime la ligne, le 3 le triangle, le 4 le carré.

Ces trois chiffres à eux seuls doivent suffire à expliquer l'univers. Pythagore observe ainsi, et l'on imagine sa joie, que pour une note que nous appellerons *do*, correspondant au pincement d'une corde entière, la note émise par la même corde réduite du tiers donne un *sol* et, réduite du quart, un *fa*. Les nombres 1, $2/3$, $3/4$, expressions de l'harmonie fondamentale, viennent miraculeusement abonder dans le sens de son intuition.

Ces notes, prises à rebours (*fa*, *sol*, *do*), fondent les accords de ce qu'on appelle en musique une « cadence parfaite ». On les trouve dans toutes les musiques, jusqu'aux chansons les plus rudimentaires.

Du *Prélude en do majeur* de Bach au « Let it be » des Beatles ; de la *Lettre à Élise* aux morceaux de rap de Snoop Dogg.

Il nous faut apporter une précision d'importance : les notes ne s'appelaient pas encore *do*, *ré*, etc. ! Nous les nommons ainsi pour une meilleure compréhension. Nous consacrerons un chapitre prochain à cette seconde invention, et qui n'est pas la moindre.

Si Pythagore avait trouvé les principes numériques qui régissaient les sons les plus représentatifs de l'harmonie, il est amusant de noter que l'histoire des marteaux est tout simplement fantaisiste : en effet, comme l'ont observé de nombreux musicologues, tel l'illustre Roger Cotte, lorsqu'on frappe sur un objet sonore, ce n'est pas le poids du marteau qui détermine le son émis, mais l'objet lui-même. Tentez l'expérience en frappant un verre à pied avec une petite cuillère, puis avec une grosse cuillère : le son sera le même !

Alors, nous direz-vous, comment une histoire fautive a-t-elle pu aboutir à une découverte qui a changé la face du monde musical ? La réponse se trouve dans le texte grec qui, le premier, raconte l'anecdote. Dans le récit, il est dit, rappelons-nous, que des marteaux de tailles différentes frappent des

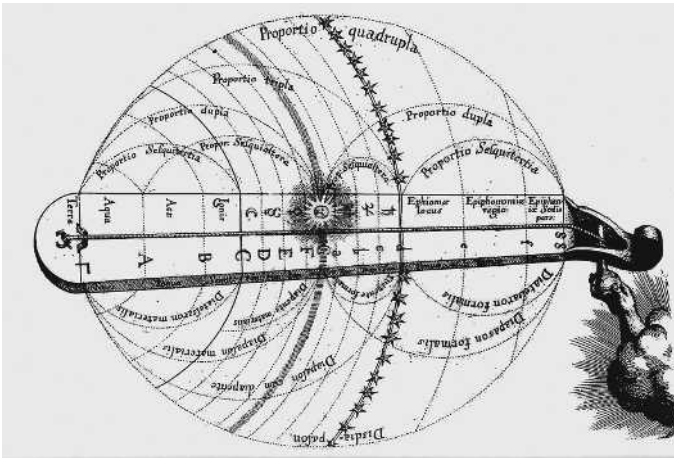
enclumes. En grec ancien, « marteau » se dit *sphura* (σφύρα). Dans l'enseignement de Pythagore, on sait qu'une discipline occupait toute son attention : la musique des sphères. Avidé d'unité mathématique, qui selon lui était garante de l'unité du monde, il avait acquis la conviction que les planètes – à l'époque connues au nombre de sept – émettaient une harmonie parfaite, en lien avec les sons qu'il avait découverts en écoutant les forgerons. Il avait même établi un rapport numérique des sons entre eux, et la distance des planètes entre elles.

Or, nous touchons du doigt ce qui est sans doute l'une des plus grandes méprises de l'histoire de la philosophie : en grec, « sphère » se dit *sphaira* (σφαίρα) !

Il semblerait donc que l'anecdote des marteaux se soit construite sur une confusion dans le manuscrit grec entre *sphura* et *sphaira*. Le propos de Roger Cotte paraît en effet bien plus logique :

L'expérience, en ce cas, aurait été effectuée avec des sphères creuses de différents volumes, ce qui, acoustiquement, serait parfaitement concevable. De plus, le terme « musique des sphères » s'expliquerait alors de manière pratique, sans allusion cosmique prématurée.

Pythagore reste pur de tout soupçon : n'ayant rien écrit lui-même, on ne peut lui imputer la responsabilité de cette bourde. Quant à la musique des sphères célestes, elle a effectivement fait partie intégrante de son enseignement, mais il est probable qu'elle n'ait pas été en corrélation directe avec son aventure musicale.



*Représentation médiévale
de la « musique des sphères » de Pythagore.
Les intervalles musicaux sont figurés
sur le monocorde du philosophe,
et sont placés en relation avec les objets célestes.
L'harmonie musicale
n'est que l'image de l'harmonie universelle.*

Il reste que l'étude des musiques jouées à l'époque des pharaons, et plus particulièrement du pharaon Ahmôsis, contemporain de Pythagore, était très certainement influencée directement par la doctrine du maître de Samos. En témoignent les essais pratiqués par des spécialistes sur des modèles de flûtes copiés sur les instruments retrouvés dans les tombes royales égyptiennes : les sons émis sont identiques à ceux que Pythagore a codifiés dans son système. Quant à la possibilité qu'il ait effectué un tel voyage et soit demeuré « plusieurs années » auprès du fils d'Osiris, elle est attestée par des preuves d'ordre logique : Ahmôsis, dernier pharaon « indigène » (c'était un Berbère), a été le pharaon « éclairé » par excellence de ce XI^e siècle avant J.-C. Il redonna à l'Égypte la gloire et le rayonnement de l'époque d'Akhenaton. Il dynamisa les échanges commerciaux avec la Grèce dans des dispositions jusque-là inédites. Qu'il ait accueilli à sa cour un sage de la notoriété de Pythagore est plus que vraisemblable, d'autant qu'il est attesté qu'il reçut aussi de brillants esprits comme Thalès.

Un miracle identique se produisit en Chine. Un auteur chinois du III^e siècle avant notre ère, cité par Jules Combarieu, écrit : « *Fa* engendre *Do*, *Do* engendre *Sol* » (là encore, nous donnons à ces

notes les noms que nous connaissons aujourd'hui). À moins d'imaginer une découverte simultanée de deux propriétés identiques à des milliers de kilomètres de distance, on ne peut s'empêcher d'adhérer à l'idée que Pythagore soit passé par là !

Édouard Chavannes, sinologue du XIX^e siècle, écrit merveilleusement :

Sur la lourde vague de civilisation que l'expédition d'Alexandre avait fait déferler aux pieds des Pamirs surnagèrent les douze roseaux en qui chantait la gamme de Grèce ; cette fille aînée du génie hellénique erra jusque chez les Chinois, qui furent émerveillés de sa beauté, mais qui ne surent pas lui conserver sa beauté native ; c'est chez les vieux chroniqueurs du Céleste Empire que nous trouvons le souvenir de ce qu'elle était lorsqu'elle vint, dans sa simplicité mathématique, attester en Extrême-Orient l'harmonie des nombres pythagoriciens.

Une question légitime peut être néanmoins posée : Pythagore, à la cour de Pharaon, pouvait parler le grec. La langue était connue des notables égyptiens depuis plusieurs siècles. Mais s'il s'est effectivement trouvé à la cour de l'empereur de Chine, dans quelle langue se sont-ils parlé ? Les

Chinois ne connaissaient pas le grec. Cela est attesté. Dans le doute, il est tentant de se dire que, ignorant leurs langues réciproques, ils ont dû échanger... en musique !

Quand les maths sonnent faux

Voici un chapitre qui va ravir les allergiques aux mathématiques. Mais, avant de se réjouir, il va falloir, comme on dit, « s'y coller » un minimum : on dit que, pour critiquer un adversaire, il faut d'abord le connaître.

Pythagore, nous l'avons dit, a voulu montrer la concordance extraordinaire entre les nombres et les harmonies. Au point de faire de la musique une fille aînée des mathématiques. Mais si son système ne présente aucune faille pour les premières notes calculées selon son principe de segmentation d'une corde, nous allons voir que les choses se compliquent lorsqu'on veut compléter le puzzle sonore avec les pièces manquantes.

Par souci de commodité, nous allons appeler les notes de musique par leurs noms usuels, à savoir *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*. Nous verrons comment ces noms leur ont été donnés, bien après l'Antiquité.