

OUVERTURE¹

Luciane Beduschi. Pourquoi, quand et comment l'analyse ?

Nicolas Meeùs. Adolescent, j'ai été le mauvais élève d'un professeur de piano qui avait le mérite d'attirer notre attention sur la structure des pièces qu'il nous faisait travailler. C'est peut-être par là qu'il est parvenu à faire en sorte que je n'abandonne pas le piano avant mon entrée à l'Université où, après quelques hésitations et quelques détours, je me suis lancé dans la musicologie. Mes professeurs, Joseph Robijns, mon directeur de recherche, et le chanoine René Lenaerts, tous deux spécialistes de la Renaissance, accordaient beaucoup d'importance à l'analyse même si, à cette époque, la réflexion méthodologique n'était pas encore très poussée. Mon mémoire de Maîtrise², sur Federico Mompou, a été essentiellement analytique. J'avais étudié d'abord ses emprunts au répertoire populaire, mais le résultat était demeuré un peu insuffisant et il m'a semblé nécessaire d'aborder d'autres aspects. Joaquin Nin-Culmell, que j'avais rencontré à Barcelone, m'a poussé à étudier le langage harmonique de Mompou, ce que j'ai fait avec beaucoup de plaisir et d'intérêt.

D'autres circonstances de mes études m'avaient indirectement confirmé dans mon intérêt pour l'analyse. D'abord, j'avais suivi d'assez près les biennales de musique contemporaine organisées par la Radio belge, où j'avais rencontré Henri Pousseur. Je lui avais dit mon désir de devenir compositeur. Le conseil qu'il m'a donné était surprenant : il m'a recommandé d'étudier d'abord l'harmonie au Conservatoire, ce que j'ai entrepris de faire. Ensuite, m'étant rendu à un cours d'été à Saint-Jacques-de-Compostelle pour entendre les cours que faisait

1 L'entretien qui suit a été commencé en février 2011 et terminé en juillet 2012. Il fut entièrement élaboré par des échanges écrits dont les réponses m'entraînaient à de multiples éventails de nouvelles questions. Il s'agissait au début d'un entretien sur le rapport de Nicolas Meeùs à l'analyse, le domaine d'enseignement et de recherche que nous avions en commun. Puis, petit à petit, ses réponses nous ont emmenés vers une sorte d'analyse de son parcours musicologique – analyse qui me semblait de plus en plus adaptée à une introduction à son livre de *Mélanges*. Lors d'un de nos derniers échanges à propos de cette ouverture, Nicolas Meeùs m'a bien précisé : « [Ce texte] fait une sorte de biographie que je n'aurais jamais voulu écrire en d'autres circonstances ».

2 En Belgique, la maîtrise s'appelait alors « Licence » : nous avons deux années de « Candidature », correspondant à l'ancien DEUG français, suivies de deux années de Licence, correspondant à la Licence et la Maîtrise françaises.

Federico Mompou, j'y avais été invité par les organisateurs à m'inscrire aussi au cours de composition qu'y faisait André Jolivet, qui avait trop peu d'étudiants. Nous y étions lui et moi les seuls francophones et, comme Jolivet connaissait encore moins l'espagnol que moi (ou plutôt, comme mes progrès avaient été plus rapides que les siens, grâce à une fréquentation assidue des tavernes avec mes condisciples), je suis devenu en quelque sorte son traducteur officieux. Son cours était essentiellement analytique. Nous nous sommes bien entendus aussi du point de vue de la composition et il m'a recommandé de chercher des interprètes pour l'œuvre que j'avais écrite sous sa direction : c'est à ce moment que je me suis rendu compte que je ne serais pas compositeur, parce que j'aurais ressenti comme une sorte d'impudeur de montrer ce travail. Bref, il me semble aujourd'hui que tant Henri Pousseur m'incitant à m'intéresser à l'écriture tonale qu'André Jolivet analysant ses propres œuvres et celles de ses élèves, ont contribué à conforter mon intérêt pour l'analyse (et, accessoirement, à me détourner de la composition).

10

Pour mon mémoire consacré à Federico Mompou³, j'avais imaginé un système de chiffrage un peu naïf sans doute, mais qui me paraît aujourd'hui non seulement caractéristique de ce qui m'intéressait déjà alors, mais annonçant en outre des positions que j'ai pu prendre depuis en analyse musicale. Mon mémoire comportait un volume séparé de près de 70 pages de ce chiffrage, précédées par une introduction méthodologique. L'exemple ci-dessous en présente un petit fragment, le début de la très belle mélodie catalane de Mompou, *Damunt de tu no més les flors*. Il n'existait à l'époque aucun logiciel de notation musicale accessible, puisqu'il n'existait pas non plus d'ordinateurs personnels. Il avait fallu que j'écrive ces 70 pages au moyen d'une encre spéciale, coulante et collante, sur des plaques photosensibles pour une reproduction par « stencil » (c'était à l'époque une sorte de ronéotypie perfectionnée, je pense). Tout était fait à la main, du tracé des portées au moyen d'une plume spéciale à cinq becs à celui des notes avec une plume de calligraphie à bout carré. Aucune correction n'était possible : toute plaque comportant des erreurs devait être détruite. J'y ai passé des centaines d'heures.

Le chiffrage était très inspiré des *Structural Functions of Harmony* de Schoenberg. La mélodie (ici, d'abord celle du prélude pianistique puis celle du chant) est notée sur la portée. L'indication $f = t$ indique que fa est la tonique mineure, conformément à la désignation des régions chez Schoenberg. Les chiffres romains donnent la basse fondamentale et les chiffres arabes, c'est la particularité de ce chiffrage, indiquent les intervalles, à compter de cette basse

3 Nicolas Meeùs, *Federico Mompou. Influences populaires et technique savante dans son œuvre*, Université catholique de Louvain, 1967.

b) *Damunt de tu només les flors*

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Damunt de tu només les flors' by Federico Mompou. The first staff is marked 'Moderato' and '[piano]'. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Below the staff, Roman numerals (I, II, V, VI) and figured bass notation (e.g., 11, 9, 7, 8, 8, 7, 3, 3s, 3) are used to indicate harmonic structure. The second staff is marked 'Aa' and 'Ab', and includes the instruction '[Chant]'. It continues the melodic line with similar harmonic annotations below it.

Fig. 1. Nicolas Meeùs, analyse harmonique de Federico Mompou, *Damunt de tu no més les flors*

fondamentale : les notes de l'accord sont représentées par des chiffres impairs (ou le chiffre 8), les chiffres pairs autres que 8 indiquent des notes étrangères. Les chiffres barrés signalent des notes qui manquent (les accords étant pensés en empilement de tierces) et la lettre *s* indique une note « substituée » (dans la terminologie de Schoenberg), c'est-à-dire altérée ; le contexte permet toujours de déterminer si l'altération est ascendante ou descendante. Des flèches mettent en évidence la préparation (flèches vers la gauche) et la résolution (flèches vers la droite) des dissonances et des mouvements obligés (notes sensibles). La seule chose que le chiffrage n'indique pas, c'est la basse réelle : il est impossible d'y distinguer les accords en position fondamentale des accords renversés.

Ma maîtrise obtenue, je suis entré au Conservatoire royal de Bruxelles pour y pousser plus loin mes études d'harmonie. Il n'y existait pas encore de cours d'analyse et on ne connaissait pratiquement pas le chiffrage en chiffres romains – que j'utilisais évidemment dans mes exercices, au grand étonnement de mes condisciples et de mes professeurs. D'autre part, parce que les cours d'écritures n'étaient pas accessibles sans un cours « principal » d'instrument, je me suis inscrit dans la classe de clavecin nouvellement créée, chez Charles Koenig. Ensuite, parce que j'ai trouvé du travail au Musée instrumental de Bruxelles, je me suis éloigné de l'analyse musicale pour de nombreuses années.

J'ai abandonné mon premier projet d'une thèse consacrée à l'harmonie de Debussy, dont il est resté quelque chose, cependant, au moment de ma soutenance : à l'Université de Louvain, la thèse écrite devait se doubler d'une thèse « orale », c'est-à-dire d'un énoncé exprimé en quelques lignes et qu'on se faisait fort de soutenir oralement. J'ai consacré cette thèse orale à l'« harmonie des médiantes chez Debussy », réminiscence de la thèse de doctorat que j'avais

imaginée avant de me lancer dans l'organologie, et qui a débouché aussi sur un de mes tous premiers articles musicologiques⁴. Mais ce goût pour l'analyse et la théorie musicales ne m'a jamais quitté.

Et votre travail au Musée Instrumental de Bruxelles ?

12 Ce travail, qui aura occupé plus de la moitié de ma carrière professionnelle, a été déterminant et m'a énormément appris. Je ne l'avais accepté d'abord que parce qu'il m'avait semblé nécessaire, dès ma maîtrise obtenue, de trouver un travail rémunéré. Mais René de Maeyer, qui venait de reprendre la direction du Musée instrumental, rayonnait d'un enthousiasme communicatif auquel je me suis rapidement laissé prendre. Il a progressivement réuni autour de lui une équipe assez remarquable de chercheurs, travaillant dans des conditions d'emploi scandaleuses (des contrats annuels qui n'étaient généralement pas renouvelés ni rémunérés avant l'automne), mais avec qui nous avons conçu et réalisé des projets – en particulier des expositions – qui à cette époque étaient véritablement pionnières : l'intérêt pour l'organologie ne faisait que naître et le Musée instrumental de Bruxelles y a joué un rôle déterminant.

C'était le moment de la grande redécouverte de la musique baroque. Le mot d'ordre, au début, était l'« authenticité », dont la recherche nous a mené à des excès dont nous avons toutes raisons aujourd'hui d'avoir honte. Je ne discuterai pas ici la question des interprétations prétendument « authentiques », je commenterai plutôt les aspects qui touchent plus directement à l'organologie elle-même. Comme j'ai travaillé surtout dans le domaine des instruments à clavier, il faut comprendre que c'est généralement de ceux-ci que je parle.

Un premier point est qu'il semblait indispensable de jouer sur les instruments anciens, restaurés à leur état d'origine. Cette illusion a été souvent destructrice, d'abord parce que plusieurs instruments qui avaient traversé les siècles tant bien que mal jusque-là ont été totalement épuisés par une utilisation excessive ; ensuite, en raison de programmes systématiques de restaurations, faites sans doute dans d'excellentes intentions, mais qui ont provoqué la perte d'informations historiques et techniques importantes. Parce que le Musée de Bruxelles où je travaillais manquait de moyens, nous avons partiellement échappé à cette rage ; mais il nous était pénible de nous entendre reprocher que, chez nous, les instruments anciens n'étaient plus que des « meubles ». Quoi qu'il en soit, lorsqu'on a commencé à se rendre compte qu'il valait sans doute

4 Nicolas Meeùs, « À propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'œuvre de Debussy », *Mélanges de musicologie*, 1 (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, 4), dir. Philippe Mercier et de Monique de Smet, Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1974, p. 27-36. Republié dans *Fascicules d'analyse musicale*, 4 (1991), p. 83-94.

mieux jouer des copies d'instruments anciens, plutôt que des originaux, on s'est aperçu que certains des instruments les plus intéressants pour la copie étaient ceux du Musée de Bruxelles, précisément parce qu'ils n'avaient pas été victimes de restaurations.

Il fallait que les copies elles-mêmes soient « authentiques », c'est-à-dire aussi exactes que possible. L'analyse des matériaux et la prise de mesures de haute précision sont devenus alors les mots d'ordre : avec le recul, les techniques d'investigation mises en œuvre à l'époque apparaissent quelque peu dérisoires. Le problème était souvent d'avoir à procéder à des examens et à des mesures d'instruments dont l'intérieur était inaccessible : c'était le cas par exemple des clavecins de facture italienne, qu'il est souvent impossible d'ouvrir, ou des flûtes à bec, dont la perce conique inversée rend les mesures intérieures particulièrement difficiles⁵. On mesurait les diamètres au moyen de pieds à coulisse et de vis micrométriques de précision, les épaisseurs au moyen de dispositifs à ultrasons (dont les modèles provenaient d'outils de mesure de l'épaisseur des peintures de carrosseries de voitures), on radiographiait, on stéréoradiographiait⁶, on utilisait les rayons infrarouges et ultraviolets, la spectrographie, et j'en passe ; bref, nous étions convaincus des vertus d'une science expérimentale inspirée non seulement des techniques d'examen des tableaux, mais aussi de techniques médicales. Tout cela m'a énormément intéressé, j'y ai participé avec plaisir ; mais ce n'était qu'un jeu...

De ces travaux sont sortis néanmoins des résultats plus concrets. Je pense en premier lieu aux travaux de deux chercheurs écossais, W. R. Thomas et J. J. K. Rhodes, sur la physique des cordes harmoniques⁷, qui ont été importants pour moi par ce qu'ils ont déterminé des recherches que j'ai faites par la suite. Sans entrer dans le détail de considérations techniques qui n'ont pas la place ici, ce que Thomas et Rhodes ont démontré, c'est notamment que la différence de taille entre deux clavecins peut se justifier par une différence du matériau des cordes, plutôt que par une différence de diapason. C'est notamment le cas des clavecins italiens du xvi^e siècle et du début du xvii^e, qui se répartissent grosso modo en deux tailles déterminées par la longueur des cordes, sans qu'on sache avec certitude s'il s'agit de deux diapasons ou de deux matériaux de cordes différents. Thomas et Rhodes ont montré en outre que si un clavecin a des

5 Plusieurs flûtes à bec ont été détruites par des tentatives de pénétrer dans la perce en enlevant le bloc qui ferme le tube du côté de l'embouchure : les déformations du bois qui s'ensuivent rendent pratiquement impossible de remettre le bloc en place.

6 La stéréoradiographie consiste en la prise de deux images légèrement décalées, permettant la vue en relief pour autant que chaque œil ne regarde que l'une des deux.

7 William R. Thomas & J. J. K. Rhodes, « The String Scales of Italian Keyboard Instruments », *The Galpin Society Journal*, 20 (1967), p. 48-62. Sur ces auteurs, voir <http://www.claviantica.com/Rhodes_and_Thomas.htm>.

cordes graves proportionnellement plus courtes que les cordes aiguës (comme c'est généralement le cas des clavecins du Nord, ou encore des pianos à queue modernes), c'est très probablement que les cordes graves n'étaient pas du même matériau que les cordes aiguës : celles-ci étaient en fer (ou plus tard en acier), les plus graves en laiton ou en cuivre. Tout ceci a permis des hypothèses nouvelles sur l'histoire des diapasons.

La question du diapason est devenu l'un des grands débats scientifiques de cette époque. Pour certains, il ne s'agissait que de retrouver « le diapason authentique », ce qui est absurde. Mais d'autres se sont rendus compte que les enjeux étaient plus complexes. Arthur Mendel est revenu sur une série d'articles qu'il avait publiés dans *The Musical Quarterly* en 1948⁸, portant notamment sur la question des transpositions. W. R. Thomas et J. J. K. Rhodes ont discuté le *Spiegel der Orgelmacher* d'Arnolt Schlick (1511)⁹, qui propose deux diapasons pour l'orgue, sans que l'on comprenne bien le rapport entre eux. Je me suis lancé dans ce débat, j'ai eu la chance d'en discuter tant avec Mendel qu'avec Thomas et Rhodes, j'ai approfondi la lecture du *Spiegel* de Schlick¹⁰ et je me suis intéressé à l'histoire du clavecin « transpositeur » des Ruckers (dont nous avons probablement le plus ancien exemplaire au Musée instrumental de Bruxelles), dont on ne comprenait pas non plus la raison d'être. Il s'agit d'un instrument à deux claviers décalés d'une quarte, comme ceci.

14

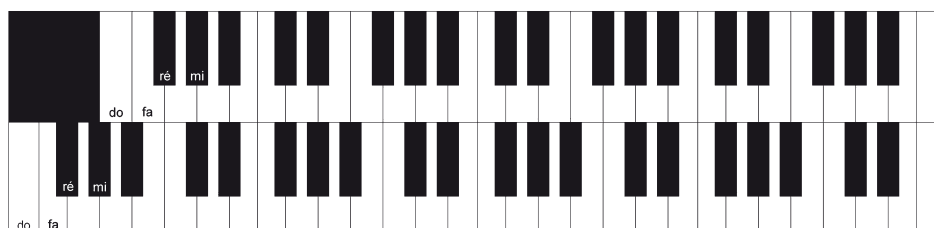


Fig. 2. Clavier d'un clavecin « transpositeur » des ateliers Ruckers

Chaque touche du clavier supérieur joue les mêmes cordes que la touche du clavier inférieur à laquelle elle se superpose. Comme on le voit au mieux aux dernières touches à droite, la touche *do*₅ du clavier supérieur joue les mêmes cordes (et les mêmes notes) que *fa*₅ du clavier inférieur, ce qui correspond à deux diapasons distants d'une quarte. La construction d'instruments de ce type

- 8 Arthur Mendel, « Pitch in the 16th and early 17th centuries », *The Musical Quarterly*, 34 (1948), p. 28-45, p. 199-221, p. 336-357 et p. 575-593.
- 9 William R. Thomas & J. J. K. Rhodes, « Schlick, Praetorius and the History of Organ-Pitch », *The Organ Yearbook*, 2 (1971), p. 58-76.
- 10 Nicolas Meeûs, « Some Hypotheses on the History of Organ-Pitch Before Schlick », *The Organ Yearbook*, 6 (1975), p. 42-52.

devait être complexe et coûteuse : il semble invraisemblable qu'ils n'aient eu pour fonction que de faciliter les transpositions à la quarte.

Je me suis efforcé, dans mes recherches, d'établir des liens entre ces différents problèmes : les deux diapasons de Schlick en 1511, les diapasons et les tailles possibles pour les clavecins italiens, les deux diapasons des clavecins des Ruckers¹¹ ; j'ai tenté en outre de rattacher cela à la pratique ancienne de la solmisation et à ce que Praetorius appelait les systèmes *naturale* (par bécarre) et *transpositum* (par bémol), aux pratiques de notation, en particulier les deux systèmes de clés, *chiavi naturali* et *chiavette*, et aux pratiques de transposition du début du XVII^e siècle¹². Dans tout ceci, mes travaux d'organologie se sont trouvés rejoindre des questions d'histoire de la théorie qui me fascinaient déjà. Je pense que ma position particulière, à l'interface entre l'organologie et la musicologie, m'a permis sinon d'apporter des réponses plus pertinentes, au moins de poser les questions d'une manière particulière. C'est ainsi par exemple que j'ai toujours jeté un regard critique (et pas entièrement convaincu) sur la théorie des types tonals de Harold Powers, lui-même disciple d'Arthur Mendel.

Dans l'image du clavier transpositeur ci-dessus, les premières touches de chacun des deux claviers sont disposées selon l'« octave courte », comme l'indiquent les noms de notes sur les touches. C'est à cette disposition que j'ai consacré ma thèse de doctorat¹³, qui visait à démontrer qu'il ne s'agissait pas au départ d'une disposition figée, mais bien d'un accord variable, d'une *scordatura*, adaptée chaque fois en fonction des besoins. Je montrais donc aussi que l'octave courte, contrairement à ce qu'on avait longtemps cru, est une disposition caractéristique des instruments à cordes, plus faciles à accorder (et à désaccorder), que de l'orgue ; à l'orgue, le pédalier pouvait rendre plus ou moins le même service que l'octave courte au clavecin. Je montrais enfin que l'octave courte n'était apparue qu'un peu plus tard qu'on l'avait pensé d'abord, vers le premier tiers du XVI^e siècle plutôt qu'au milieu du XV^e.

Mais l'enthousiasme pour le renouveau de la musique baroque, qui avait flambé d'abord dans l'après-1968, parce qu'il semblait ouvrir à une musique pour les amateurs, est retombé ou plutôt s'est transformé et professionnalisé dans les années 1980. Les grands problèmes organologiques paraissaient résolus, les réunions scientifiques se sont faites plus rares et mes réflexions sur le

11 Nicolas MeeÛs, « The Musical Purpose of Transposing Harpsichords », *Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers* (Actes du Colloque international, Halle, septembre 1996), *Schriften des Händels-Hauses in Halle*, 14 (1998), p. 63-72.

12 Nicolas MeeÛs, « Notations modales au XVI^e siècle », « *Recevez ce mien petit labeur* ». *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, dir. Mark Delaere et Pieter Bergé, Leuven, Leuven University Press, 2008, p. 179-194.

13 Nicolas MeeÛs, *La Naissance de l'octave courte et ses différentes formes au XVI^e siècle*, thèse de Doctorat, Université catholique de Louvain, 1971.

diapason et la transposition m'ont convaincu d'élargir mon champ de vision. En outre, la situation au Musée instrumental commençait de se dégrader. J'ai donc suivi avec attention la naissance de la revue *Analyse musicale* à Paris en 1985, la création de la Société française d'analyse musicale et les projets du Congrès européen d'analyse musicale de Colmar en 1989.

Pourquoi et comment Schenker ?

16 Mon intérêt pour Schenker est né par des détours surprenants. Nous avons formé en Belgique un petit groupe de discussion sur l'analyse musicale, appelé à devenir le noyau de la future Société belge d'analyse musicale. Célestin Deliège, professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Liège, y était fort actif ; il était l'un des seuls à l'époque, en Belgique ou en France, à connaître la théorie schenkérienne, dont il proposait une version un peu difficile dans ses *Fondements de la musique tonale*, publiés en 1984 avec le sous-titre *Une perspective postschenkérienne*¹⁴. En 1988, j'ai créé à Bruxelles les *Fascicules d'analyse musicale*, une petite revue trimestrielle produite par photocopie, qui se voulait une sorte de forum des spécialistes et des amateurs, sur le modèle du bulletin de la *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments (FoMRHI)*, auquel j'avais souvent contribué¹⁵. J'y proposais dans le premier numéro (janvier 1988) plusieurs approches analytiques de la Mazurka op. 7 n° 5 de Chopin¹⁶, pour mettre en évidence diverses méthodes : l'analyse « paradigmatique » de Nicolas Ruwet, une analyse de la structure mélodique et harmonique fondée sur des propositions de Curt Sachs et de Joseph Smits van Waesberghe, une étude des « fonctions structurelles » à la manière de Wallace Berry – et je terminais par quelques mots, assez sceptiques et plutôt naïfs, sur l'analyse schenkérienne que je ne connaissais encore pratiquement que par les *Fondements* de Deliège.

La Société belge d'analyse musicale a été créée en 1989. Célestin Deliège en a été le premier président. Nous avons organisé des réunions d'analyse, où il a été de plus en plus souvent question d'analyse schenkérienne ; mais je

14 Célestin Deliège, *Les Fondements de la musique tonale : une perspective analytique post-schenkérienne*, Paris, Lattès, 1984.

15 musiSorbonne est en quelque sorte une version moderne de ces projets, adaptée au développement de l'informatique. Il faut souligner que musiSorbonne a été créé à une époque où les « blogs » étaient inconnus et où les forums de discussion de ce type étaient encore rares. Je possédais un logiciel qui permettait l'envoi de courrier à des adresses multiples ; mais la version gratuite ne permettait l'envoi qu'à un maximum de 50 adresses. Lorsque nous avons approché ce nombre, il a fallu que je cherche un serveur pouvant nous héberger. Je me suis adressé au CINES, le Centre informatique national de l'enseignement supérieur, qui proposait le logiciel « Sympa » (Système de MultiPostage Automatique) et qui a accepté de servir notre liste.

16 Nicolas Meeüs, « Analyses de la mazurka op. 7 n° 5 de Chopin », *Fascicules d'analyse musicale*, 1 (1988), p. 13-22, reproduit plus tard comme « Question de méthode : la Mazurka op. 7 n° 5 de Chopin », *Analyse musicale*, 32 (1993), p. 58-63.

continuais à la juger, en tout cas au travers des exposés de Célestin Deliège, inutilement complexe, fumeuse, peu musicale. Au moment du premier Congrès européen d'analyse musicale, à Colmar en 1989, j'étais encore très anti-schenkérien. Cependant, il m'était difficile d'élever des objections contre l'analyse schenkérienne sans en acquérir d'abord une connaissance un tant soit peu plus approfondie. Ma première intention, en me lançant dans la lecture de *Der freie Satz*, avait été de trouver des armes contre Schenker et contre les discours abscons que l'on tenait en son nom. Mais cette défiance initiale n'a pas résisté longtemps : j'ai rapidement découvert tout autre chose que ce à quoi je m'attendais, une approche de la musique (et de son analyse) qui n'a cessé de me fasciner depuis.

Pierre Mardaga venait de lancer sa collection d'ouvrages de musicologie, dans laquelle il voulait inclure des traductions. J'y avais traduit *La Musique au Moyen Âge* de Hoppin¹⁷ et notre recherche d'autres ouvrages à traduire s'est portée ensuite assez rapidement sur l'analyse musicale, qui avait alors le vent en poupe. Parce que j'avais modifié mon point de vue sur Schenker, son *Freie Satz* s'est trouvé rapidement en tête de liste des traductions à faire¹⁸. Je sais que Célestin Deliège m'en a voulu, parce qu'il aurait aimé faire lui-même cette traduction, ou en faire un projet de la Société belge d'analyse musicale. Mais je pense que, si cela s'était produit, nous nous serions plus difficilement libérés du point de vue « postschenkérien » de ses *Fondements de la musique tonale*.

Pourquoi avoir traduit *L'Écriture libre* ?

C'est une question qu'Allen Cadwallader t'avait posée et elle m'avait interpellé moi aussi quand tu me l'avais rapportée : un autre texte de Schenker aurait-il été plus utile ou plus efficace ? À la réflexion, je ne le crois pas, je pense qu'il n'y avait pas d'autre possibilité. *Der freie Satz* est la formulation ultime de la théorie ; c'était à cette époque pratiquement le seul ouvrage de Schenker traduit en américain¹⁹ ; de plus, c'était celui dont parlait Célestin Deliège. Il eut été très difficile, sans une connaissance approfondie de la théorie schenkérienne, de choisir un texte dans *Der Tonwille* ou dans *Das Meisterwerk in der Musik*, puis de justifier un tel choix. D'ailleurs, si *Das Meisterwerk in der Musik* était accessible dans le fac-similé publié dès 1974²⁰, il n'en allait pas de même de *Der*

17 Richard H. Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, Liège, P. Mardaga, 1991, 2 vols.

18 Heinrich Schenker, *L'Écriture libre*, Liège, P. Mardaga, 1993.

19 Le seul autre ouvrage traduit en anglais était l'*Harmonielehre*, dont le contenu théorique est moins exceptionnel, notamment parce qu'il est de 30 ans plus ancien : l'original allemand est de 1906, l'édition par Oswald Jonas de la traduction d'Elisabeth Mann Borgese date de 1954. C'est d'ailleurs une traduction assez discutable, parce que l'ouvrage y est fortement abrégé.

20 Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, 3 vol., 1925, 1926, 1930 ; fac-similé en un vol., Hildesheim, Olms, 1974. Traduction anglaise sous la dir. de William Drabkin, 1998.

Tonwille qui n'a été republié en fac-similé qu'en 1990²¹. Même aujourd'hui, ces textes plus anciens doivent être lus sous l'éclairage de *L'Écriture libre*, qu'à leur tour ils peuvent éclairer. Mais après avoir lu et relu la quasi-totalité des écrits de Schenker, je ne vois pas quel autre texte aurait pu être utilisé pour un premier accès à sa théorie.

Peut-être aurais-je pu traduire *Structural Hearing*, de Felix Salzer²² ; mais cet ouvrage était relativement critiqué il y a vingt ans, parce qu'il ne correspondait pas à l'idée qu'on se faisait de l'« orthodoxie » schenkérienne. Pour ma part, je n'ai jamais été partisan de cette orthodoxie, notamment parce que je la crois étrangère à la pensée de Schenker lui-même. J'avais bien aimé *Structural Hearing*, qui m'a beaucoup aidé dans mes premiers pas schenkériens. Mais d'un autre côté, c'est Schenker lui-même qui m'intéresse. Je reconnais volontiers les qualités pédagogiques exceptionnelles de l'ouvrage de Salzer et de son enseignement à Mannes College. Mais la traduction de *L'Écriture libre*, en 1993, ne visait pas tant à la mise en place d'une pédagogie qu'à faire connaître Heinrich Schenker.

18

Au moment où j'ai traduit *L'Écriture libre*, je ne pensais absolument pas que je pourrais un jour donner un cours d'analyse schenkérienne, qui n'avait aucune place possible dans mon projet de carrière au Musée Instrumental. Mon intérêt portait essentiellement sur la théorie en tant que telle et, pour faire connaître la théorie schenkérienne, *L'Écriture libre* était le seul choix possible pour une première lecture. Mais il est vrai qu'il faut lire aussi tout le reste des écrits de Schenker. Nos collègues américains s'en sont bien rendus compte et aujourd'hui, tous les textes publiés de Schenker sont disponibles en anglais. Nous, par contre, en français, nous n'avons pas beaucoup avancé sur ce point²³.

Pourquoi avez-vous décidé de travailler sur Schenker en Sorbonne ?

Cette décision n'a pas vraiment été prise par moi. C'est Serge Gut qui m'a un jour suggéré de me porter candidat en Sorbonne, au moment où il allait prendre sa retraite ; je n'y aurais jamais pensé par moi-même. C'était certainement parce qu'il voulait que notre UFR engage un analyste. Je ne pouvais pas être considéré comme un schenkérien, à cette époque (ce devait être en 1990 ou 1991), mais j'avais contribué à la fondation de la Société belge d'analyse musicale et à sa participation au Congrès de Colmar, j'avais publié dans la revue *Analyse*

21 Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, 10 vol., 1921-1924 ; fac-similé en un vol., Hildesheim, Olms, 1990. Traduction anglaise sous la dir. de William Drabkin, 2004.

22 Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York, Boni, 1952 ; Dover, 1962.

23 Il faut signaler cependant les traductions publiées sur notre site schenkérien, <<http://nicolas.meeus.free.fr/analyses.html>>.

musicale dès 1988 et j'en avais rejoint l'équipe éditoriale en 1990. Entre l'appel téléphonique de Serge Gut et le moment de mon engagement en Sorbonne, plusieurs années se sont écoulées (il m'a fallu quelque temps pour comprendre les procédures françaises de recrutement) et ma traduction de Schenker avait été publiée.

Une fois nommé pour faire de l'analyse musicale, il était normal que je propose un cours sur Schenker. Serge Gut, qui avait pris sa retraite dans l'intervalle, n'était certainement pas opposé à l'analyse schenkérienne, qu'il connaissait assez bien. Jacques Chailley, encore très présent dans cette UFR qu'il avait fondée, était plus réticent ; je suis parvenu à le convaincre que je n'étais pas inconditionnel de Schenker, et nous avons fini par nous entendre.

Il faut considérer aussi qu'à mon arrivée en Sorbonne, je ne connaissais que très mal le système éducatif français – notamment les principes d'enseignement de l'analyse – et que j'ai voulu d'abord tenter de le comprendre, avant d'envisager d'y porter des modifications. Jean-Pierre Bartoli et moi avons mis en place le programme des cours de « théorie et évolution du langage », qui s'efforcent de maintenir l'étude du langage musical, notamment par l'analyse, au contact étroit avec l'évolution historique. Nous tenions en effet à éviter autant que possible la séparation entre les approches historique et analytique qui caractérise trop souvent la musicologie. Ce n'est qu'une fois ce cadre général en place que j'ai envisagé d'y ajouter l'analyse schenkérienne, sous forme d'un cours optionnel de Licence 3^e année, que j'ai commencé en 2000.

Pourquoi n'avoir pas inscrit dès le départ l'analyse schenkérienne dans le cadre des cours de « théorie et évolution du langage » ? La première raison est certainement qu'à mes débuts en Sorbonne, j'étais encore très débutant en analyse schenkérienne et incapable d'en faire un cours. Mais en y réfléchissant aujourd'hui, je me rends compte qu'il y a peut-être une autre raison, à savoir que l'analyse schenkérienne est par nature fondamentalement synchronique et qu'elle s'inscrirait donc un peu difficilement dans un programme volontairement conçu pour être diachronique. Les cours que Jean-Pierre Bartoli avait imaginés visaient à mettre en évidence les caractéristiques stylistiques de chacune des périodes étudiées – la question du style, ou des styles, était l'un des grands débats de cette époque, dans la musicologie en général et dans notre équipe en particulier. Je ne veux pas dire que l'analyse schenkérienne n'est pas en mesure de différencier des styles ; au contraire, elle peut être particulièrement efficace sur ce point. Mais son point de vue synchronique vise d'abord à mettre en place une description générale du langage tonal ; les différences stylistiques n'apparaissent qu'ensuite, comme des différences d'application du modèle général.

Vous m'avez souvent dit que votre rêve d'enseigner à l'Université a dû attendre près de quinze années avant de se réaliser. De quelle manière l'entrée à la Sorbonne et l'enseignement universitaire ont-ils changé votre carrière de musicologue ?

20

Il me faut revenir un peu en arrière. Il avait été convenu, immédiatement après ma soutenance de thèse, que je deviendrais l'assistant de mon directeur de thèse, Joseph Robijns, et que j'enseignerais à l'Université de Louvain. Cela ne s'est pas fait, pour des raisons de jalousies internes que je ne soupçonnais pas et que je n'ai connues que bien plus tard. J'ai par contre assez rapidement été nommé professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Liège, grâce à l'appui de José Quitin, à qui j'y ai succédé. J'ai obtenu en 1978 d'être muté au Conservatoire de Bruxelles, où j'ai enseigné jusqu'en 1989. Je suis devenu en 1980 professeur d'histoire de la musique à la Chapelle musicale Reine Élisabeth de Belgique et j'ai obtenu en 1981 une première charge de cours à l'Université de Louvain. Bref, si mon idéal d'enseigner à l'Université s'est fait attendre, j'ai par contre été enseignant sans interruption depuis la soutenance de ma thèse jusqu'en 1989 où, en raison de la législation belge concernant les cumuls de rémunérations, je n'ai plus pu conserver que mes charges de cours universitaires.

Lorsque je suis devenu en 1990 directeur intérimaire du Musée instrumental, j'ai pensé que ma carrière était désormais toute tracée et qu'elle ne subirait plus de changement important : je continuerais à travailler dans ce Musée, tout en assurant quelques charges de cours universitaires. Il n'existait de toute manière aucun espoir de nomination plus importante à l'Université de Louvain, où la fonction de chargé de cours était à la fois plus ou moins précaire et permanente. La proposition de Serge Gut de lui succéder en Sorbonne m'a donc pris par surprise, notamment parce qu'elle rouvrait pour moi un vieux rêve, celui d'une carrière universitaire. Mais ma qualification aux fonctions de professeur a rapidement été refusée (je n'avais rien compris à ce qu'il fallait faire pour l'obtenir), je n'ai pas obtenu le poste et tout cela, une fois de plus, m'a semblé n'avoir été qu'un rêve. Serge Gut m'avait proposé cependant de présenter en Sorbonne une Habilitation à diriger des recherches : j'ai pensé que celle-ci pourrait m'être utile pour ma carrière à Bruxelles et j'ai donc poursuivi ce projet; j'ai obtenu l'habilitation en 1993²⁴, puis quelques heures d'enseignement en Sorbonne, dans un statut de PAST²⁵, en septembre 1994.

Entre-temps, la situation au Musée Instrumental s'était rapidement dégradée: la direction du Musée, que je n'assurais toujours qu'à titre intérimaire, était

²⁴ Avec un mémoire intitulé *Vecteurs harmoniques. Essai d'une définition opératoire de la tonalité*, 1993.

²⁵ « Professionnel Associé en Service Temporaire ». Il s'agit d'un statut réservé à des personnes engagées dans une profession musicale autre que l'enseignement ; je l'ai obtenu au titre de ma profession au Musée instrumental.

devenue un enjeu politique et, pour certains, un enjeu de pouvoir. Cela, pour moi, n'était pas en soi un problème important : je ne tenais pas particulièrement à assumer cette charge très administrative. Lorsque, contre l'avis de la commission scientifique chargée du recrutement, le poste a été attribué à quelqu'un d'autre, je ne m'en suis pas préoccupé outre mesure. Je pensais pouvoir poursuivre mes recherches et assurer mes quelques heures d'enseignement. Mais c'était sans compter les jalousies : la nouvelle direction du Musée instrumental m'a rapidement interdit mes cours du samedi en Sorbonne et d'autres brimades ont suivi. Un nouveau poste a été déclaré vacant en Sorbonne, je m'y suis porté candidat et je l'ai obtenu.

Être nommé en Sorbonne m'est donc apparu en premier lieu comme un véritable sauvetage : j'ai échappé à une situation infernale à Bruxelles, que mes anciens collègues ont malheureusement continué à subir durant de nombreuses années et dont ils supportent encore aujourd'hui les conséquences. Mais cette nomination a aussi été pour moi un nouveau départ, d'autant plus intéressant qu'il était inattendu. J'ai pu renouer avec mes préoccupations anciennes et notamment me consacrer à nouveau à l'analyse musicale. Mon passage au Musée Instrumental m'est apparu en quelque sorte comme une longue parenthèse – mais le fait est qu'à Paris aussi, je me suis toujours senti étranger, de sorte que ma carrière n'est au fond qu'une succession de parenthèses. Quoiqu'il en soit, je me suis lancé avec enthousiasme dans cette nouvelle profession, mais je me suis rapidement rendu compte que mon expérience en organologie (ainsi qu'en la gestion de cette institution relativement complexe qu'était le Musée instrumental) représentait une richesse considérable. Au total, mon enseignement en Sorbonne a enrichi et complété ma carrière, mais je ne regrette aucune partie de celle-ci, parce qu'aucune n'a été inutile.

Je voudrais revenir sur la question précédente. Je savais que vous n'êtes pas devenu enseignant en ayant intégré le corps enseignant de la Sorbonne. Mais c'est probablement en Sorbonne que la direction de mémoires et de thèses a pris une part importante de vos journées. J'ai toujours l'impression que la direction de mémoires est la meilleure manière de faire de la recherche (du moins en musicologie, où il est encore très facile d'être isolé). De quelle manière cette nouvelle activité a-t-elle eu une influence sur votre propre carrière de chercheur ? Est-ce vrai que la direction de thèses vous a poussé à travailler sur des sujets que vous n'auriez pas abordé sans vos étudiants ? Lesquels ?

Je n'ai pas le sentiment que la direction de mémoires ou de thèses soit une manière de faire de la recherche ; au contraire, ce travail m'a souvent tenu éloigné de mes propres recherches. Mais j'ai aimé le faire et j'ai aimé entretenir avec mes étudiants des liens étroits, dont ils avaient sans doute besoin. J'avais déjà dirigé plusieurs thèses à l'Université de Louvain, qui n'ont d'ailleurs généralement

été achevées et soutenues que plusieurs années après mon entrée en Sorbonne. Les travaux de mes étudiants y avaient porté sur des questions de théorie et d'analyse et sur des répertoires des XVI^e et XVII^e siècles²⁶. Ce qui a été nouveau en Sorbonne, c'est la très grande diversité des travaux que j'ai été amené à y diriger.

À mon entrée en Sorbonne, il n'y avait pas encore de professeur d'ethnomusicologie, de sorte que j'ai été amené à prendre en charge quelques travaux dans cette discipline, en premier lieu le DEA de Monika Stern²⁷. J'avais été très effrayé par les projets de voyage de Monika au Vanuatu, à l'autre bout du monde ; mais tout s'est bien passé, elle a depuis soutenu sa thèse sous la direction de François Picard, qui avait été nommé dans l'intervalle, et est aujourd'hui une des grandes spécialistes du Vanuatu. C'est elle qui a donné son nom au logiciel *Monika*²⁸, parce qu'elle avait publié ce genre de statistiques dans sa thèse. Plusieurs étudiants tunisiens et libanais m'ont demandé de diriger leurs travaux, notamment parce qu'ils ne désiraient pas étudier leur propre musique sous l'angle de l'ethnomusicologie – ce qui est absolument légitime. Parce que je ne connaissais pas du tout cette musique, je n'ai pu les aider que du point de vue de l'analyse ou de la théorie. Mais je me réjouis de constater que, malgré cela, ils ont été excellents ; ils m'ont d'ailleurs beaucoup appris : ce sont Amine Beyhom (2003), Nabil Saied (2008), Anas Ghrab (2009), Khadija El-Afrit (2011), Chahrazed Helal (2012)²⁹ et, bientôt, Amer El-Didi, Hend Zouari et son frère Zied Zouari. Grâce à eux, j'ai un peu mieux compris ce qu'était la modalité.

Plusieurs de mes étudiants ont approfondi la théorie des vecteurs harmoniques que j'avais présentée notamment dans mon mémoire d'habilitation. C'est le cas en particulier de Bertrand Desbordes (2001), mon premier doctorant

26 Julio-Miguel García Llovera, *De organo vetere hispanico: zur Frühgeschichte der Orgel in Spanien*, 1987 ; Anne-Emmanuelle Ceulemans, *Une approche mélodique, rythmique et harmonique de la polyphonie vers 1500. Les Kyrie de Josquin des Prez*, 1996 ; Paloma Otaola, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, 1998 ; Léa Ligia Soares, *Les motets de Diogo Dias Melgás (1638-1700) : une approche analytique de la polyphonie portugaise au XVII^e siècle*, 2000.

27 Monika Stern, *Sowahavin, la danse des femmes de l'île de Pentecôte (Vanuatu)*, 1998.

28 Le logiciel est disponible à l'adresse <<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article213>>. C'est la version d'origine, en Visual Basic pour Excel. D'autres versions ont été développées depuis, mais celle-ci garde ma préférence.

29 Amine Beyhom, *Systématique modale*, 2003 ; Mohamed Nabil Saied, *La Musique instrumentale de Mohamed Sa'ada dans les tbu' tunisiens : Approche analytique*, 2008 ; Anas Ghrab, *Commentaire anonyme du Kitab al-adwar : édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l'œuvre de Safi al-Din al-Urmawi*, 2009 ; Khadija El-Afrit, *L'Étude de deux tbu' tunisiens : le nua et le mhaiyar sika. Approche analytique*, 2011 ; Chahrazed Abouda Helal, *La Création musicale entre tradition et modernité : approche analytique du répertoire de Mohammed 'Abd al-Wahhab*, 2012. J'ajouterai à cette liste Leila Habachi, dont je n'ai pas dirigé la thèse (*Les Styles vocaux dans l'interprétation du muwashshah arabo-andalou de Tunis*, 2007) mais avec qui j'ai beaucoup travaillé.

en Sorbonne, suivi notamment par Claire Meyer (2009)³⁰ et, bientôt, par Christophe Guillotel-Nothmann³¹. Je demeure moi-même un peu méfiant à l'égard de cette théorie des vecteurs harmoniques qui, par comparaison avec Schenker, me semble accorder une importance excessive à l'harmonie, qu'en outre elle ne parvient pas à hiérarchiser. Mais leurs travaux apportent des résultats non négligeables à l'étude de la tonalité et à l'identification de caractéristiques stylistiques.

D'autres étudiants encore m'ont entraîné dans des voies auxquelles je n'étais pas toujours bien préparé, Marc Rigaudière sur l'idée de cohérence dans les théories germaniques, Florence Doé de Maindreville sur le quatuor à cordes en France, Xavier Charles sur la consonance de la tierce mineure, Eduardo Bruni sur les systèmes de hauteurs, Dominique Dejean sur le chef d'orchestre Constantin Bugeanu, Anetta Janiaczyk sur Karol Szymanowski, Aidan O'Donnell sur l'*alfabeto* au début du XVII^e siècle, Hugues Seress sur Béla Bartók – et toi-même, Luciane, sur Sigismund Neukomm³². Et il ne m'est pas possible de citer ici les mémoires de DEA ou de Master que j'ai pu diriger.

Tout cela fait un ensemble qu'on peut juger riche par sa diversité, mais dont je me demande s'il n'est pas un peu disparate. Le modèle de recherche que nous imposent nos autorités de tutelle est celui des laboratoires de sciences exactes, où les chercheurs se groupent autour d'un projet commun auquel chacun d'eux apporte sa petite contribution ; mais ce n'est évidemment pas de cette manière que les choses fonctionnent en sciences humaines. Pour mes doctorants, l'élément commun n'aura été que très ténu : disons, au mieux, une certaine approche de l'analyse musicale. Et j'ai le sentiment que mon rôle, dans tout cela, a été bien moins de faire entrer mes étudiants dans un cadre préétabli

30 Bertrand Desbordes, *Le Langage harmonique des récitatifs simples mozartiens : une approche par les vecteurs harmoniques*, 2001 ; Claire Meyer, *Les Sacri concertus (1630-31) de Léonard Hodemont (c.1580-1636)*, 2009.

31 Depuis la rédaction de cet entretien, Christophe Guillotel-Nothmann a soutenu sa thèse : *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques. Le rôle des dissonances dans la cristallisation de la syntaxe harmonique tonale, c. 1530-1775*, 2013.

32 Marc Rigaudière, *L'Idée de cohérence de l'œuvre musicale dans les écrits théoriques germaniques du XIX^e siècle*, 2002 ; Florence Doé de Maindreville, *Les Quatuors à cordes français joués à la Société nationale de musique entre 1887 et 1910*, 2004 ; Xavier Charles, *Nombres premiers, analyse des hauteurs de la musique tonale, sensation de justesse. Autour de l'hypothèse « 19 » pour l'accord parfait mineur*, 2004 ; Eduardo Bruni, *Recherches sur la modalité dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, 2005 ; Dominique Dejean, *L'Œuvre analytique de Constantin Bugeanu. Une analyse formelle synoptique au service de l'exécution musicale*, 2006 ; Luciane Beduschi, *Sigismund Neukomm (1778-1858). Sa vie, son œuvre, ses canons égnimatiques*, 2008 ; Anetta Janiaczyk, *Le Roi Roger de Karol Szymanowski – chef d'œuvre de diversité unifiée*, 2011 ; Aidan O'Donnell, *Le rôle de l'alfabeto dans le développement de la pensée harmonique en Italie, 1600-1650*, 2011 ; Hugues Seress, *La Musique « folklorique » pour piano (1907-1920) de Béla Bartók. Emprunt symbolique, matériau combinatoire*, 2012.

que de m'adapter moi-même aux particularités de leurs travaux. Peut-être aurais-je mieux fait de me concentrer sur mes propres recherches, notamment sur l'analyse schenkérienne, et de former autour de moi une équipe participant à ce projet. Mais je ne crois pas que ce soit là le modèle qui convient à nos disciplines. Il m'est apparu plus important d'aider chacun de mes doctorants à développer ses propres recherches – et sa propre personnalité. C'est en tout cas ce que j'ai aimé faire.

Vous dites que l'entrée en Sorbonne vous a permis de renouer avec vos préoccupations anciennes, notamment l'analyse musicale. Il m'est difficile de séparer vos cours, de les isoler. Pour moi, ils forment un tout. Comment voyez-vous cela ? Est-ce que le cadre de l'Université française a changé votre enseignement par rapport à l'enseignement que vous aviez pratiqué au conservatoire en Belgique – notamment du fait qu'en France le Conservatoire, c'est le Conservatoire et l'Université, c'est l'Université. Quels cours vous avez pu offrir en Sorbonne que vous n'auriez pas pu enseigner au conservatoire en Belgique ?

24

La distinction entre le Conservatoire et l'Université, en Belgique, est semblable à celle qui existe en France. L'enseignement dans les Conservatoires royaux est considéré comme de l'enseignement supérieur, pour lequel un doctorat universitaire est normalement requis mais, pour les cours qui ne sont pas enseignés à l'Université, il suffit d'une « notoriété » (les textes ne disent pas de qui il faut être connu... peut-être du ministre chargé des nominations ?). Puisqu'il existe des diplômes universitaires en musicologie, on peut considérer que le cours d'histoire de la musique doit être réservé à un musicologue ; mais cette règle fait l'objet d'après contestations. José Quitin, en tout cas, tenait à ce que son successeur au Conservatoire royal de Liège soit un universitaire : c'est ce qui m'a permis d'y être nommé. J'ai obtenu plus tard une mutation quasi-automatique au Conservatoire royal de Bruxelles.

J'avais en principe à couvrir toute l'histoire de la musique en une cinquantaine d'heures. Je n'y suis jamais arrivé : mon cours s'achevait à une date plus ou moins avancée du XIX^e siècle ou, les meilleures années, au tout début du XX^e. J'en avais éliminé toute considération biographique et je faisais, pour les parties modernes en tout cas, une histoire des genres plutôt que des compositeurs. Nous écoutions nombre d'enregistrements (tout au début, il y a quarante ans, les enregistrements du répertoire ancien n'étaient pas si nombreux) et lisions pas mal de partitions. Pour la musique la plus ancienne, j'utilisais le premier volume de l'*Historical Anthology of Music*, de Davison et Apel³³. J'avais trouvé en

33 Archibald T. Davison et Willi Apel, *Historical Anthology of Music*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2 vol., 1946 et 1949. Cet ouvrage semble tombé aujourd'hui dans le domaine public ; en tout cas, il est disponible sur Internet à l'adresse <<http://archive.org/details/historicalantholo1davirich>> et <<http://archive.org/details/historicalantholo2davirich>>.

outre un enregistrement de tous les exemples musicaux de ce premier volume, dont je possédais une copie sur cassette audio. C'était un matériel exceptionnel : il est rare, pour ces périodes anciennes, de trouver à la fois la partition et l'enregistrement. Mais ma cassette, avec le temps, est devenue inaudible et, de toute manière, les lecteurs de cassettes n'existent plus ; je n'ai malheureusement plus jamais retrouvé cet enregistrement.

Il serait excessif de dire que mon cours d'histoire était un cours d'analyse, mais il s'agissait vraiment d'un cours d'histoire *de la musique*, et pas du tout un cours d'histoire des musiciens comme c'est trop souvent le cas. Pour les parties anciennes en particulier, il consistait essentiellement en la lecture, l'audition et le commentaire des exemples de Davison et Apel. Les cours d'analyse musicale ont dû être créés dans les Conservatoires royaux peu de temps après mes débuts en histoire de la musique. Ils ont bien entendu été réservés à des enseignants compositeurs, puisque le modèle était celui du CNSMDP où Messiaen enseignait encore. Ces cours, par conséquent, ont été conçus d'abord sans véritable méthode. Un collègue professeur d'analyse s'était plaint à moi, un soir, de la difficulté de construire ce cours « pour lequel il n'existe aucune littérature » ; j'en étais abasourdi ! Je ne connaissais pas encore Schenker, mais il me semblait que la littérature, malgré tout, était abondante. Il faut ajouter que mon cours d'histoire de la musique, l'un des rares cours obligatoires pour tous les étudiants du Conservatoire (une génération entière des musiciens belges y ont défilé), était aussi pour cette raison un lieu de débat sur l'institution et sur les cours qui s'y faisaient. J'ai donc recueilli un certain nombre de doléances concernant l'analyse musicale et il nous est arrivé de rechercher des alternatives aux analyses faites au cours en question.

Quoi qu'il en soit, en Sorbonne, il n'a jamais été question que je fasse aucun cours d'histoire. Je ne l'ai pas cherché non plus, parce que j'étais conscient de n'être pas historien au sens strict du terme. Mais mon cours de théorie modale, l'un des premiers que j'ai fait, puis mes cours d'analyse de la musique ancienne, ont été directement inspirés de mes cours de Conservatoire. Ce que j'ai pu développer, à l'Université, c'est une réflexion théorique sur ces questions. En outre, mes étudiants arabes m'ont incité à étendre ma réflexion vers la modalité du maqam, que je ne connaissais pas du tout. J'en suis venu à concevoir un cours de DEA, puis de Master 2, « Systèmes, modalités, tonalité », dont tu as suivi quelques-unes des premières versions, qui puisait dans mes travaux sur les tempéraments au Musée Instrumental, mes cours d'histoire de la musique ancienne au Conservatoire, mes directions de recherche sur la musique arabe, certains de mes cours à l'Université de Louvain et mes lectures des théories de Powers.

Ce qui m'a frappé le plus, à Paris, c'est l'incroyable activité de l'environnement intellectuel dans lequel on baigne. Les séminaires « Musique et Style » en particulier, imaginés par Danièle Pistone, nourris par la présence active et enrichissante de Georges Molinié, m'ont mené eux aussi dans des réflexions auxquelles je n'étais pas préparé, mais qui m'ont énormément intéressées : la sémiotique musicale m'est apparue un complément nécessaire à la réflexion théorique. Avec le recul, je me rends compte qu'alors qu'à mes débuts en musicologie, et pendant mes années au Musée Instrumental, je méprisais les réflexions abstraites, qui me semblaient inutilement détachées de la réalité musicale, mon arrivée en Sorbonne a modifié mon point de vue et m'a permis une réflexion plus abstraite – j'imagine que c'est aussi un effet de l'âge.

26 Mon arrivée en Sorbonne m'a donc permis sans doute de renouer plus fortement avec des préoccupations anciennes, mais je crois qu'elle m'a permis surtout un saut qualitatif dans mes réflexions, qui se sont faites plus abstraites, plus théoriques. C'est une rencontre de circonstances : j'ai quitté le monde très concret de l'organologie pour me trouver plongé dans le foisonnement intellectuel parisien. Je n'ose imaginer ce qui se serait passé si ces choses s'étaient succédées dans l'autre sens : j'aurais été plongé trop tôt dans la pensée abstraite que j'ai connue en Sorbonne, trop tard dans la réflexion concrète de mes années au Musée Instrumental. Bref, je ne puis me défaire de l'idée que j'ai eu énormément de chance.

Mais, dans tout cela, je n'ai jamais vraiment été spécialiste. Je n'ai pas pu définir ce qui pourrait être mon domaine particulier de recherche. Parmi les vrais spécialistes de ces domaines, je me sens amateur dans tous les domaines que j'ai abordés : l'organologie, les systèmes et les tempéraments, le maqam, la modalité monodique médiévale, la modalité polyphonique de la Renaissance, la sémiotique musicale, la théorie de la tonalité, les vecteurs harmoniques, l'analyse schenkérienne, etc. etc. Je m'en console en pensant que, n'étant spécialiste en rien, j'ai pu nouer des liens et créer des ponts entre ces différents domaines et que, peut-être, c'est en cela, en ce point de vue synthétique, que consiste mon apport particulier.

Quoi qu'il en soit, je ressens le besoin de concentrer mes travaux. C'est toi notamment, Luciane, qui m'y a incité, par ton intérêt pour l'analyse schenkérienne. C'est à cela que je voudrais me consacrer maintenant. Je voudrais terminer notre projet commun d'un manuel d'analyse schenkérienne et rédiger un ouvrage que j'ai en projet sur l'évolution des concepts dans la pensée de Schenker. Bref, j'ai plein de projets pour l'avenir.

Si vous aviez le pouvoir magique de faire de vos désirs réalité, que souhaiteriez-vous comme avenir pour la musicologie ? Je me souviens de votre premier cours de Méthodologie à l'amphi Quinet. Vous nous aviez dit : « Ce cours n'aura pas d'examen pour deux raisons. (1) Je n'aime pas corriger les examens. (2) On peut dire qu'on vit en moyenne 80 années. Si vous êtes là mais que vous n'êtes pas très sûrs de ce que vous voulez faire, je vous conseille de vous poser sérieusement la question. La vie est trop courte pour qu'on perde du temps en faisant ce qu'on n'aime pas faire ». Un jour, Henri Pousseur vous a conseillé d'étudier l'harmonie afin de devenir compositeur. (Je suis peut-être mal placée pour vous poser la question, car je connais vos conseils par cœur.) Mais, si vous devriez les résumer, quels conseils donneriez-vous à des apprentis musicologues ?

Luciane, il n'est pas utile de répéter ici les bêtises que j'ai pu dire au cours... Le message que j'ai voulu faire passer, cependant, c'est qu'il me semble qu'à un moment donné les étudiants doivent cesser de se donner comme objectif de réussir des examens (il y a trop de moyens, bons ou moins bons, pour y arriver), qu'ils doivent se préparer à la vie réelle et, plus précisément, à leur vie professionnelle. Réussir ou rater un examen, cela n'a rien à voir avec réussir ou rater sa vie. Je suis très inquiet aujourd'hui pour la musicologie et pour les musicologues, parce que la conjoncture nous est absolument défavorable. Le système français tend, me semble-t-il, à favoriser parmi eux les plus « normaux », les meilleurs élèves. À leur âge, si j'avais été jugé selon ces mêmes critères, personne ne m'aurait accordé la moindre chance (je n'aurais d'ailleurs jamais réussi les tests que nous faisons passer à nos futurs étudiants de première année). Je crois pour ma part que ceux qui ont les meilleures chances de réussir, ce sont les plus motivés : ce ne sont pas nécessairement les mêmes. Je reconnais qu'il est difficile de les identifier et que les examens et les tests demeurent sans doute un moyen appréciable. Mais en fin de compte, ce n'est pas cela qui compte. Tu le sais bien toi-même, Luciane : ta thèse t'a valu des appréciations exceptionnelles, en particulier ce fameux prix Richelieu. Mais ce n'est pas cela qui t'a permis d'arriver où tu es maintenant : si tu es aujourd'hui professeur aux États-Unis, ce ne sont pas tes diplômes qui te l'ont valu, ni surtout ta « normalité » par rapport à un système français, mais bien les qualités personnelles que tu es parvenue à faire valoir dans les entretiens auxquels tu as été invitée là-bas. C'est complexe, parce qu'on ne t'aurait probablement pas invitée sans tes diplômes ; mais en fin de compte, ce ne sont pas eux, ou en tout cas pas eux seuls, qui ont emporté la décision.

Mon idée est qu'on ne peut pas être bon dans ce qu'on n'aime pas faire. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut faire que ce qu'on aime – parce qu'on peut se tromper sur ce sujet – mais qu'il faut aimer ce qu'on fait. Ce qui rend possible d'aimer ce qu'on fait, ce n'est certainement pas quelque heureux hasard ; c'est une décision qu'il faut prendre, c'est un labeur quotidien, qui fait découvrir dans

chaque chose ce qu'elle a de bon et qui aide à surmonter les découragements.
Je n'ai sans doute pas toujours pu faire ce que j'aurais choisi, mais je me suis
toujours efforcé d'aimer ce que je faisais.