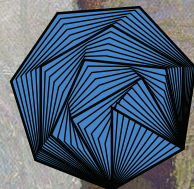


Les **Cahiers**
de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 18 – NUMÉRO 2 – 2017

À la croisée des chemins



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

À la croisée des chemins

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial: « À la croisée des chemins »	7
Jean Boivin	
Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du xvii ^e siècle	11
Claudia Schweitzer	
Le départ du premier contingent des zouaves en 1868: Un moment marquant de la vie musicale	21
québécoise au 19 ^e siècle	
Paul Cadrin	
Design sonore ou musical, problématisation provisoire: Réflexions sur le projet <i>Subway Symphony</i>	31
de James Murphy	
Frank Pecquet	
La fricassée: Aspects d'un genre original	39
Vita Kim	
Découper l'histoire: Sur la périodisation de la vie et de l'œuvre de Joseph Haydn	59
Sarah-Ann Larouche	
Rāga et imagination: Phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie	67
Jonathan Voyer	

Comptes rendus	77
Résumés	83
Abstracts	85
Les auteurs	87

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
 Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 Case postale 8888, succursale Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 1440, rue Saint-Denis, local F-4485
 Montréal (Québec) H2X 3J8
 Téléphone : 514-987-3000, poste 4075
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

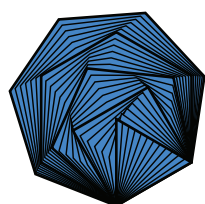
Société québécoise de recherche en musique, 2017
 Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
 Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
 ISSN 1929-7394 (En ligne)
 ISBN 978-2-924803-18-9 (Imprimé)
 ISBN 978-2-924803-17-2 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Automne 2017, Copyright 2019
 Tous droits réservés pour tous les pays.

Les **Cahiers**
de la Société québécoise de
recherche en musique
VOLUME 18 – NUMÉRO 2 – 2017

À la croisée des chemins



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006 : Réminiscences
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-crédation
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music
- Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie
- Vol. 13, n^{os} 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement
- Vol. 14, n^o 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique
- Vol. 14, n^o 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)
- Vol. 15, n^o 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international
- Vol. 15, n^o 2, automne 2014 : Le style et l'idée : De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique
- Vol. 16, n^{os} 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques
- Vol. 17, n^o 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21^e siècle : L'apport des sciences et des technologies
- Vol. 17, n^o 2, automne 2016 : S'affirmer, s'exprimer, s'engager
- Vol. 18, n^o 1, printemps 2017 : Regard sur la relève : Nouvelles avenues en recherche

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 18 – NUMÉRO 2 – 2017

RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Julie Mireault

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Jérôme Blais (Université Dalhousie)

Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)

Paul Cadrin (Université Laval)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Fabrice Marandola (Université McGill)

Christopher Moore (Université d'Ottawa)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

RELECTEURS EXTERNES

Mireille Barrière (chercheuse indépendante)
Jean Boivin (Université de Sherbrooke)
Gérald Côté (Université de Sherbrooke)
Catherine Deutsch (Université Paris-Sorbonne)
Georges Dimitrov (Université Concordia)
Guy Laperrière (Université de Sherbrooke)
Caroline Traube (Université de Montréal)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Marie-Hélène Breault
Nathalie Courchesne, intérim

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Bruno Deschênes

ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE

Illustrations libres de droit.
Arrière-fond de la couverture: Shutterstock.com.

DISPONIBLE

érudit

Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation

www.erudit.org

Éditorial

Jean Boivin
(Université de Sherbrooke)

Chères lectrices et chers lecteurs,
Cet éditorial qui ouvre cette nouvelle livraison des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sort un peu du cadre habituel. En plus de présenter brièvement son contenu, il me permet de faire le point sur la situation dans laquelle se trouve l'équipe de direction des *Cahiers* et les membres du conseil d'administration de la SQRM. Situation très préoccupante, puisque la subvention du Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC), qui a permis à la revue de se développer (et de simplement continuer à paraître, soyons francs) depuis quatre ans¹, cette subvention ne nous a pas été accordée à nouveau au printemps dernier. La compétition était très forte, le jury ayant recommandé que presque toutes les revues ayant présenté un dossier soient financées à nouveau. Mais les budgets alloués étant limités, seulement 12 revues ont dans les faits reçu un financement. Nous nous sommes classés en 14^e position. Les bonnes notes obtenues nous permettent heureusement de poursuivre notre entente avec le consortium Érudit, qui assure la diffusion numérique de la revue, ce qui est appréciable. Mais les fonds vont rapidement venir à manquer ; dans le courant de la prochaine année académique, sans doute, si aucune solution n'est trouvée d'ici là.

Certes, la revue accuse toujours un retard de presque deux ans dans la production, ce qui a certainement entaché notre dossier. Malgré tous nos efforts, nous ne sommes pas encore parvenus à grignoter de façon significative cet écart qui fait que le présent numéro, achevé au début de l'automne 2019, porte officiellement le millésime 2017. Je dois assumer la responsabilité de cet état de fait, quoique j'aie hérité moi-même d'un net retard lorsque j'ai accepté à l'automne 2013 de prendre la direction de la revue, une transition ayant inévitablement été nécessaire. Il faut bien préciser que les délais sont aussi dus à un réel souci de maintenir, voire d'accentuer, la qualité de ce que nous publions. Et je dois remercier ici chaleureusement tous les membres dévoués

du comité scientifique de la revue, passé et présent, qui se partagent l'évaluation de chaque article reçu, les rédactrices ou rédacteurs invités, de même que spécialistes externes de la discipline concernée, choisis avec soin, dès lors qu'un article est jugé assez solide pour leur être soumis. Telles sont les normes de la publication scientifique, auxquelles la rédactrice qui me précédait, Claudine Caron, était particulièrement attachée. C'est dire que chaque article est soigneusement évalué et que, sauf très rares exceptions, les autrices et auteurs sont appelés à réviser, à compléter et/ou à bonifier leurs textes. Ce processus demande du temps et plusieurs aller-retours entre les chercheuses et chercheurs et la direction de la revue. L'occasion est toute indiquée de rendre ici hommage à la rigueur et au perfectionnisme de l'actuelle secrétaire de rédaction (depuis l'hiver 2015), Julie Mireault, mon réel bras droit (qui succédait à Louis Brouillette), sans laquelle les textes, mis en page ensuite avec patience et imagination par le graphiste Bruno Deschênes, n'atteindraient pas les normes élevées que nous nous sommes fixées. Avons-nous placé la barre trop haute? C'est possible. Mais nous sommes extrêmement fiers du résultat. Et les auteurs/autrices — certains peu expérimentés, d'autres nettement plus aguerris — nous sont généralement reconnaissants pour le professionnalisme dont notre équipe fait preuve. Je signale à ce propos qu'une part substantielle du mandat des *Cahiers de la SQRM* consiste à encourager les étudiantes et étudiants en musique à publier et de les aider à progresser sur le plan de la rigueur scientifique et de la maîtrise rédactionnelle. Or, et ce point doit être souligné, tout ce travail s'appuie essentiellement sur le bénévolat (y compris lorsque de timides salaires sont versés) et s'accomplit en surcroît d'autres tâches, puisque la majorité des membres du comité scientifique et des évaluateurs externes enseignent à temps plein dans une institution réputée.

¹ La toute première subvention dont a pu bénéficier la revue nous a été accordée au printemps 2015, pour deux ans, par le FRQSC, dans le programme de « Soutien aux revues scientifiques ». Un renouvellement, à nouveau pour deux ans, a été obtenu au printemps 2017. Nous en épuisons en ce moment les fonds.

Vous aurez compris que ce préambule vise à vous informer que nous nous trouvons dans une cruelle incertitude en ce qui concerne l'avenir des *Cahiers de la SQRM*, une revue québécoise existant sous cette forme depuis 1997 (le premier numéro, le vol. 1, n^{os} 1-2, a été publié en décembre de cette année-là) et qui prenait la relève des *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec* (ARMuQ) (1983-1996). L'association éponyme a été fondée en 1980 (lire un historique de cette association, vue de l'intérieur, par Louise Bail dans le vol. 8, n^o 2 des *Cahiers*). De nombreux chercheurs maintenant bien établis ont fait paraître dans les livraisons successives des *Cahiers* le résultat de leurs recherches. La liste des abonnés actuels à la revue inclut la grande majorité des établissements d'enseignement supérieur et des bibliothèques du Québec et du Canada, et de nombreux autres à l'étranger, notamment en France, mais aussi en Espagne, en Italie, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. C'est dire que la disparition de cette revue créerait un vide important dans le milieu musical, et pas seulement dans l'historiographie québécoise. La diffusion sur la plateforme Érudit assure aux textes parus depuis décembre 2008 (vol. 10, n^o 1) une large diffusion et on nous lit dans plusieurs pays. L'occasion est donc bonne de remercier le FRQSC et le consortium Érudit pour leur soutien passé, qui a permis un tel développement des *Cahiers de la SQRM* et de notre lectorat.

Les difficultés présentes surviennent paradoxalement à un moment où nous avons plusieurs projets à l'agenda, et que le retard dans la production aurait pu vraisemblablement se résorber en un an ou deux. Voilà pourquoi **j'en appelle à votre soutien** : seuls des dons (adressés à la SQRM, avec une mention qu'ils sont expressément destinés aux *Cahiers*) permettront à la revue de survivre et à la présente équipe d'assurer une souple transition vers la suite des choses. Car voilà déjà six ans pleins que j'assume les fonctions de rédacteur en chef, et aussi plusieurs années que Julie Mireault est ma fidèle et dévouée acolyte. Nous devons tous deux bientôt laisser la place à la relève, que nous souhaitons aussi enthousiaste que nous l'avons été. Nous comptons sur vous. N'hésitez pas à communiquer avec la Société québécoise de recherche en musique pour exprimer concrètement votre soutien (info@sqrm.qc.ca).

Mais pour l'heure, place à la joie de publier dans ce **volume 18 n^o 2** des *Cahiers de la SQRM* six nouveaux articles, dont la moitié sont signés par de jeunes chercheurs, ainsi que deux recensions d'ouvrages mettant en valeur le dynamisme du milieu universitaire québécois, également proposées par des chercheurs de la relève. Les recherches qui ont nourri ces textes se situent à l'intersection de la musique et de sphères voisines : urbanisme, art public, histoire religieuse, théâtre, littérature, philosophie orientale et histoire sociale. D'où le titre donné à cette livraison : « **À**

la croisée des chemins ». **Claudia Schweitzer** nous propose d'abord une incursion dans la tragédie lyrique du 17^e siècle, et plus particulièrement du rôle qu'y tiennent les scènes de songe chez Lully (*Atys*, *Armide*) et Desmarets (*Circé*). Cette recherche met en valeur la démarche des librettistes tout comme les compositeurs, de même que des traditions bien établies sur les plans littéraire, dramatique et musical. Le musicologue québécois **Paul Cadrin** nous fait ensuite partager son intérêt pour un événement musical insolite : un concert de musique religieuse présenté à l'occasion du départ de Montréal, en 1868, du premier régiment des zouaves pontificaux, ces volontaires appelés à prêter main-forte au pape Pie IX et à l'État pontifical, qu'on disait menacé par les partisans de l'unité italienne. L'examen de la préparation et de la réception de ce concert solennel, comparable à ce que l'on pouvait présenter dans les grandes églises de France à la même époque, donne lieu à une incursion dans un territoire peu familier de l'histoire de la musique de la seconde moitié du 19^e siècle, histoire à laquelle on s'intéresse trop peu. Le compositeur et musicologue **Frank Pecquet**, en s'appuyant sur un projet d'œuvre sonore interactive de l'artiste James Murphy dans le métro de New York, s'attarde pour sa part aux notions relativement nouvelles que sont le design sonore et l'écologie sonore urbaine, tout en réfléchissant aux implications philosophiques que soulève l'intégration de technologies avancées à ce type de projet où l'utilisateur prend une part active à la création d'un écosystème sonore.

Les lecteurs et lectrices découvriront ensuite un genre méconnu de la chanson polyphonique du xvi^e siècle franco-flamand, la fricassée, savoureux mélange de mélodies et de textes poétiques empruntés à d'autres chansons et visant à faire rire, notamment par le caractère coquin, voire érotique, du nouveau mets qui résulte de cette combinaison d'ingrédients. Et **Vita Kim** de proposer un lien entre cette forme développée et burlesque du quolibet avec la longue tradition du carnaval, toujours bien présente à la Renaissance. **Sarah-Ann Larouche** s'interroge quant à elle sur les critères ayant prévalu lorsque différents spécialistes ont divisé en périodes l'œuvre de Joseph Haydn. À quel moment la « jeunesse » d'un compositeur prend-elle fin ? Et que l'« apprentissage » cède le pas à la « maturité » ? Un questionnement fort pertinent que l'on pourrait appliquer à bien d'autres corpus. Enfin, **Jonathan Voyer** partage avec nous sa passion pour la musique classique de l'Inde. Son expérience concrète de musicien auprès d'un maître le conduit, après un exposé de quelques notions théoriques, à un examen des processus menant à la représentation interne d'une mélodie au cours de l'apprentissage, en lien avec la philosophie du shivaïsme du Cachemire, nous introduisant à l'intrigante notion de « mélodie intérieure ».

Deux comptes rendus complètent ce numéro. **Ruben Vernazza** a lu avec attention l'étude érudite de Steven

Huebner consacrée à l'œuvre lyrique de Giuseppe Verdi (*Les opéras de Verdi : Éléments d'un langage musico-dramatique*). Enfin, **Olga Garbuz** dresse un compte rendu éclairant de l'intéressante correspondance échangée par notre compatriote Maxime McKinley et le réputé compositeur français Pascal Dusapin (*Imaginer la composition musicale : Correspondance et entretiens, 2010-2016*). Ces deux textes donnent certainement l'envie de plonger plus avant dans ces deux ouvrages récents. Ce numéro, que nous souhaitons aussi éclairant que passionnant, est le fruit de patients efforts, autant de la part de ceux qui les signent que de ceux qui les ont édités.

Bonne lecture et surtout, longue vie aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* !

Jean Boivin

Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du XVII^e siècle

Claudia Schweitzer
(Université Paul Valéry, Montpellier 3)

Dans une série d'articles consacrés au compositeur baroque Henri Desmarests et parus en 1883 dans le journal *Le Ménestrel*, la musicologue française Michel Brenet¹ explique que

dans la partition de *Circé* nous distinguerons la scène [...] du sommeil d'Ulysse (sc. II du troisième acte) pour laquelle Desmarests s'inspira évidemment du sommeil de Renaud, dans l'*Armide* de Lully. Il put compléter et faire ressortir davantage le charme de cette peinture musicale, par le contraste des *Songes funestes*, succédant aux *Songes heureux* (Brenet 1883, 314).

L'évolution attestée par Brenet concerne la peinture musicale du songe, inséré dans la tragédie musicale. À titre de comparaison, l'auteur établit un lien entre l'œuvre de Desmarests et celle de son aîné, Jean-Baptiste Lully. En effet, depuis le début du XVII^e siècle, le songe peut être regardé comme une véritable forme littéraire avec des cadres déterminés, basés sur une spatialité (un autre monde) et une temporalité (en dehors du temps réel et conscient) singulières. Puis, à la fin du XVII^e siècle, il constitue également un élément apprécié dans les œuvres dramatiques musicales. L'idée de réfléchir sur la peinture musicale du songe semble alors justifiée et intéressante.

Jouant sur le poétique comme sur le pathétique, le songe suscite généralement un moment privilégié dans le récit. L'abandon de la temporalité linéaire en faveur du moment intermédiaire, représenté par le rêve, offre d'une part la possibilité d'une prolepse, c'est-à-dire d'une perspective sur ce qui attendra le songeur. D'autre part, il donne au personnage l'occasion de s'interroger sur ses objectifs et sur les moyens d'y parvenir. Le songe peut alors jouer un rôle très important sur le plan du déroulement de l'intrigue.

La peinture musicale qui lui est consacrée constitue un point essentiel pour le compositeur d'une tragédie lyrique. Pourtant, comme le montre la citation de Brenet, elle peut prendre différentes formes.

Mon corpus d'étude se compose des deux songes mentionnés par Brenet, celui de Renaud dans l'*Armide* (Lully 1686), et celui d'Ulysse dans *Circé* (Desmarests 1694), complétés par celui d'Atys (Lully 1676). L'ajout d'Atys se justifie par deux faits. D'abord, à part *Armide*, *Atys* est la seule tragédie en musique dans laquelle Lully met véritablement en scène un songe et non seulement une scène de sommeil. Le deuxième argument est historique : Le Cerf de la Viéville (1704, 59) aborde justement, dans son éloge de Lully, les deux songes du compositeur et le « sommeil de Circé », très probablement donc l'œuvre de Desmarests³.

Cette étude se distingue des travaux effectués sur la représentation et les mises en scène dans la tragédie musicale (par exemple Broglin 2003 ; Grosperin 2003 ; ou Naudeix 2004) en ce qu'elle s'appuie notamment sur les sources littéraires choisies par les librettistes/compositeurs, qu'elle lie avec des analyses musicales et des réflexions sur des mises en scène concrètes. La raison en est simple : évidemment, le librettiste a dû prévoir la présence de la musique et de la mise en scène de son œuvre (Naudeix 2006). Dans ce sens, le livret tout seul n'est qu'une « matière poétique inachevée » (Escande 2013).

La comparaison des trois songes du corpus montre que les différences peuvent être expliquées par le recours des librettistes et des compositeurs soit à une matrice littéraire ancienne, créant la place pour la mise en scène d'une sorte d'illusion à laquelle participe le spectateur, soit aux caractéristiques du genre de la pastorale musicale. En effet,

¹ Michel Brenet (1858-1918), de son vrai nom Marie Bobillier, est une des premières musicologues françaises. Elle a consacré un important travail à la musique ancienne, de plus en plus en vogue à son époque. On pense, pour ne donner que deux exemples en France, à l'exposition universelle de 1889 à Paris où l'on présente d'anciens instruments (et des innovations inspirées par eux) et aux interprètes comme Wanda Landowska (1879-1959), personnage important dans la renaissance du clavecin et de la musique qui lui est destinée.

² « Rien n'est au-dessus du sommeil d'Atys & des Sourdisines d'Armide. Vous ne parlez point du sommeil de Circé, dit Mr. Le Comte du B... On ne se souvient pas de tout, Monsieur ; mais je vous remercie de citer pour moi celui-là, qui ne doit pas être oublié » (Le Cerf de la Viéville 1704, 59).

³ C'est au moins la seule référence que j'ai trouvée sur le sujet du couple formé par Circé et Ulysse.

la source à laquelle ils puisent pour la mise en scène du songe — la pastorale dramatique, une matrice littéraire grecque ou ses réécritures romaines ou plus tardives — leur fournit différents moyens d'expression.

Après une brève description des songes dans les œuvres du corpus étudié, suivie par celle de leur rôle et de leur mise en scène⁴, je propose dans cet article de réfléchir sur les aspects de la dramaturgie et de la théâtralité qui les caractérisent. J'aborderai enfin le rôle du schème antique ou renaissant déterminant chacun des songes.

Le rôle des trois songes dans *Atys*, *Armide* et *Circé*

Dans l'ordre chronologique, la tragédie lyrique *Atys* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), sur un livret de Philippe Quinault (1635-1688), est la première œuvre du corpus. Elle a été créée en 1676 pour le divertissement de Louis XIV et de sa Cour. Elle présente un sujet que l'on trouve dans le quatrième livre des *Fastes* d'Ovide où le rêve est déjà associé au songe, à la prémonition et à la révélation d'événements autrement cachés. Quinault respecte le déroulement de l'histoire comme elle est racontée chez Ovide, mais il l'étoffe largement, créant par exemple un couple supplémentaire, notamment pour dramatiser l'action: *Atys*, héros phrygien ayant renoncé à l'amour, tombe amoureux de *Sangaride*, destinée à épouser le roi *Célénus*. La déesse *Cybèle* pour sa part dévoile dans un rêve son amour à *Atys*. Jalouse de *Sangaride*, elle incite le héros à tuer sa bien-aimée. Lorsque *Atys* retrouve la raison, il veut se suicider, mais *Cybèle*, pour éviter ce sort, le transforme en pin.

Le songe se situe au centre du divertissement du troisième acte. Au début de l'acte, on voit le personnage principal un peu inquiet, puis il s'endort et le théâtre change pour montrer l'ancre et les Dieux du Sommeil. Le songe se déroule en trois étapes: la première peint le sommeil et le repos. Il montre les Dieux du Sommeil, *Morphée*, *Phobétor* et *Phantase*, ainsi qu'une scène figurative, notamment avec des petits ruisseaux dont le doux bruit murmurant ensommeille le personnage. Ce *topos* revient à Ovide («*Métamorphose XI*», 592-649). Chez Quinault et Lully, il se traduit notamment par un grand silence et une ambiance léthargique, moyens effectivement aptes à peindre l'état d'un songeur. Dans un deuxième temps, *Atys*, endormi sur le fond d'une musique lancinante et répétitive, se voit transporté dans un autre lieu où il apprend par la voix des Songes agréables l'amour que *Cybèle* éprouve pour lui. Dans un dernier temps pourtant, comme une prémonition de la catastrophe finale, les Songes funestes lui imposent de répondre à cet amour.

L'état d'abandon du dormeur, et la douceur de cette situation que chante et dessine la musique, sont les conditions indispensables pour que le songe puisse se développer. Le rêve constitue le pivot de l'intrigue, le nœud dramatique de la tragédie. Ce moment se caractérise par une ambiance extraordinaire qui enchante et transporte non seulement le personnage, mais aussi l'auditeur ou le spectateur.

Armide, dernière tragédie lyrique née de la collaboration de Lully et de Quinault, fut représentée pour la première fois en 1686 au théâtre du Palais-Royal à Paris. L'œuvre raconte l'histoire de l'amour porté par la magicienne *Armide*, nièce du roi syrien *Hidraot*, au chevalier chrétien *Renaud* qui, sort fatal, appartient à l'armée des croisés. Si, au cours de l'opéra, elle ensorcelle *Renaud*, le chevalier chrétien arrivera pour sa part à se libérer du sortilège et à s'enfuir, laissant *Armide* désespérée. Le sujet se réfère cette fois à un épisode (le chant XIV) de la *Jérusalem délivrée* (1581), roman sur la première croisade de l'auteur italien *Le Tasse* (1544-1595). D'un récit secondaire, Quinault développe un drame particulier, avec une héroïne «en quelque manière coupable» (Naudeix 2006) d'être tombée amoureuse et d'agir contre son devoir. L'histoire amoureuse est considérablement travaillée et colorée, de sorte que la croisade ne joue plus qu'un rôle secondaire.

Le deuxième acte de la tragédie lyrique s'ouvre sur l'opposition entre, d'une part, *Hidraot* et *Armide* (le premier cherche un moyen pour se venger de *Renaud* pour avoir libéré ses camarades de leur captivité) et, d'autre part, *Renaud* (endormi au bord d'une rivière, entouré de naïades, de bergers et de démons déguisés en nymphes). Dans son rêve, les naïades et le chœur promettent à *Renaud* un avenir calme, plein de tendresse et d'amour et ils le prient de ne pas hésiter de jouir de ce bonheur.

Dans la scène suivante, le spectateur voit *Armide* s'approcher de *Renaud*, un dard à la main et décidée à tuer l'ennemi. Elle tombe pourtant tout d'un coup amoureuse de *Renaud*. Suit le long et célèbre monologue d'*Armide* dans lequel elle exprime son tourment intérieur, évoquant selon la chronologie des événements d'abord sa rage, puis son hésitation et enfin son amour naissant qui la fait renoncer à la vengeance. Le songe constitue l'événement qui change profondément le sort des personnages. Lully et Quinault jouent sur l'onirisme, exprimé par exemple dès le début par l'utilisation des sourdines par les instruments à archet⁵ qui accompagnent la voix de *Renaud* dans un rythme berçant et avec une mélodie douce et apaisante (voir l'Exemple 1⁶).

⁴ Nous précisons que le terme ne renvoie ici pas au rôle du «metteur en scène» moderne, mais au travail des auteurs du livret et du compositeur pour «montrer» le songe.

⁵ Voir la citation de *Le Cerf* de *Viéville* en note de bas de page 2.

⁶ Tous les exemples musicaux sont tirés du site *IMSLP Petrucci Music Library* (<https://imslp.org>, consulté le 24 mars 2019).

Exemple 1 : J.-B. Lully, *Armide*, acte II, scène 3, mes. 1-6.

ARMIDE, TRAGÉDIE.
SCÈNE III.
Il faut jouer cecy avec des sourdines. RENAUD seul.
PRELUDE.
Flûtes.
RENAUD.
BASSE-CONTINUE.

Il règne une ambiance ambiguë qui caractérise d'ailleurs le spectacle entier.

Circé de Henri Desmarets (1662-1741) — musicien à la Cour de Louis XIV comme Lully — repose sur un livret de Louise-Geneviève de Saintonge (1650-1718). Datant de 1694, l'opéra traite de la magicienne Circé qui tombe amoureuse d'Ulysse, alors que celui-ci est sur le chemin du retour vers sa patrie. Le sujet se trouve chez Homère (*Odyssée*, chant X), source primaire à laquelle recourt la librettiste, malgré une longue tradition littéraire fondée sur la version postérieure d'Ovide. Le pouvoir magique de Circé, belle déesse dotée d'une voix humaine séduisante, fille du Soleil et de l'Océanie, lui permet d'opérer des métamorphoses. Elle utilise sa beauté et son pouvoir magique, d'une part pour charmer Ulysse et, d'autre part, pour transformer les autres Grecs en monstres — tout cela dans le but de retenir Ulysse près d'elle.

Comme dans *Atys*, la scène du songe occupe une position centrale dans l'opéra. Elle se distingue par son ambiance calme et statique. L'instrumentation — deux flûtes, violons et basse continue — crée une sonorité douce et tendre, un peu éloignée du monde réel, évoquant l'onirisme. Desmarets vise à hypnotiser le spectateur par différents moyens musicaux. On peut citer les rythmes doux et réguliers, soutenus par des notes liées (les liaisons sont indiquées dans la partition) et de faibles développements mélodiques : la mélodie se démarque par une préférence remarquable pour les mouvements chromatiques (voir l'Exemple 2).

S'y ajoutent de nombreuses répétitions. Pour ne donner qu'un exemple : la basse implique toutes les quatre mesures une modulation de la tonique à la dominante, car elle repose sur un motif répété de quatre notes diatoniques

Exemple 2 : H. Desmarets, *Circé*, acte III, scène 3, mes. 1-6, flûtes et violons.

ACTE III. SCÈNE III.
SCÈNE III.
ULISSE endormy, PHÆBETOR, PHANTASE,
Un Songe agreable, Troupe de Songes funestes.
Flûtes.
Flûtes.
Avec des Sourdines.
PRELUDE POUR LE SOMMEIL.
Il faut couper le Son de la Noite.
BASSE-CONTINUE.

descendantes, un modèle de chaconne ou de passacaille (voir l'Exemple 3). Desmarets crée ainsi un mouvement harmonique et rythmique extrêmement calme et équilibré.

La deuxième partie du sommeil d'Ulysse se voit cependant troublée par un petit moment d'inquiétude dans lequel le Dieu Phantasos, sur une musique plus mouvementée, évoque les « secrettes allarmes » des amoureux. Cela ne représente toutefois que l'introduction d'un véritable spectacle noir : les Songes funestes s'imposent et demandent impérativement à Ulysse de partir.

Somme toute, le récit met en place un jeu psychologique bien rendu par la musique. Certes, après son réveil, le héros identifie le cauchemar pour ce qu'il est. Pourtant, préparé par l'observation du spectacle, il peut se lancer dans un discours argumentatif, soutenu par un autre personnage dans l'état de veille. Effectivement, après le songe, le héros se voit transformé. L'amant relativement insouciant qui montre des réactions tout à fait humaines (bien qu'il soit entre les mains d'une magicienne et sous ses charmes ensorcelants) se transforme en un héros, à nouveau en possession de ses forces. Le songe éloigne donc le personnage du monde

Exemple 3 : H. Desmarets, *Circé*, acte III, scène 3, mes. 1-6, basse.

Il faut couper le Son de la Noite.
BASSE-CONTINUE.

réel et le spectateur est invité à assister à son voyage. Par conséquent, il glisse encore plus loin dans l'enchantement lyrique de l'œuvre musicale.

La mise en scène des songes

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, le songe est devenu une partie sérieuse et très appréciée des tragédies lyriques ; il peut prendre une place importante, même parfois centrale, dans la structure qui organise sa trame. Manifestation commandée généralement par une divinité, le rêve sert à montrer ce qui va à l'encontre de la vraisemblance. Comme le remarque Kintzler,

il est presque impossible que le merveilleux soit absolument et totalement anecdotique sur la scène lyrique puisqu'on doit partir du principe que le spectateur s'y attend, étant donnée la nature des personnages. On s'attend à ce que Circé se livre à des enchantements comme on s'attend à ce que Renaud, personnage légendaire, s'exprime autrement qu'un homme ordinaire, par le chant, et que sa suite évolue en dansant (1991, 231).

À ce type de « merveilleux faible », le songe, créant un lieu à part, peut substituer un « merveilleux fort », de nature poétique, qui ne choque pas dans cet horizon d'attente du spectateur (Kintzler 1991, 231). Comme le note Gropstein (2003), le songe forme un élément statique dans l'intrigue, destiné à enchanter et à mener le spectateur dans un autre monde. Ce faisant, il peut jouer un rôle important dans ce que Duron désigne comme « un jeu théâtral, très neuf à l'époque pour la musique » (2007, 63). L'auteur l'explique par l'alternance de « différentes formes du plaisir : la délectation du retour, la surprise, l'étonnement, la découverte, la redécouverte, mais aussi le leurre » et il cite au titre d'exemple le « long et si beau "Sommeil" d'Atys » (2007, 63). Le songe est donc généralement élaboré et placé avec beaucoup de soin dans le déroulement pour produire un maximum d'effets.

On observe pourtant que l'introduction du songe se fait de manière très différente dans les œuvres considérées. Saintonge et Desmarets placent immédiatement le spectateur au milieu de la scène, car « le théâtre », c'est-à-dire le rideau, s'ouvre pour le « Prélude [sic] pour le sommeil » sur un nouveau décor, mettant de cette façon en avant le lieu particulier dans lequel se déroule le songe. Quinault et Lully, au contraire, préparent leurs songes par une sorte de coup de fatigue du personnage et un glissement musical dans un autre registre. Personnages et spectateurs sont hypnotisés et transportés ensemble dans l'empire des rêves. Le lien entre les différentes parties du songe est cependant moins souligné dans *Atys*, où la nouvelle scène commence par un prélude instrumental qui implique un changement de rythme, de tonalité et d'instrumentation par rapport au récit qui le précède. On passe d'une mesure

à 3 temps à une mesure à 2 temps, de *si* bémol majeur à *sol* mineur et d'une voix soliste accompagnée par le continuo à l'orchestre complet.

Renaud, pour sa part, glisse littéralement dans le sommeil pendant l'introduction instrumentale, liée étroitement à ce qui suit, car la partition indique expressément que la quatrième scène devrait commencer « sur la dernière notte [sic] » de la pièce instrumentale qui clôt la troisième. Mesure, tonalité et instrumentation restent inchangés : le songe y est tissé dans la texture même.

Le sommeil de Renaud fait partie d'une longue séquence à suspense mettant en scène, à part les protagonistes Armide et Renaud, une nymphe ainsi que des bergers et bergères « héroïques ». Au milieu de ce passage se situe un moment de tension (l'irruption d'Armide) qui est encadré par la magie de la scène. Musicalement, cette ambiance s'exprime par un changement subtil entre les tonalités de *sol* majeur et de *sol* mineur, une texture souvent homophone et l'utilisation d'airs et de formes de danse simples (voir l'Exemple 4). En effet, si la deuxième moitié de la scène, le monologue d'Armide, présente un conflit psychologique, son objectif reste l'enchantement du personnage.

Exemple 4 : J.-B. Lully, *Armide*, acte II, scène 4, « Petit air d'une nymphe », mes. 1-6, exemple pour la structure homophone.

SCENE IV.
Une Nymphe des Eaux. Troupe de Bergers & Bergeres heroïques.
LA NYMPHE.
Au temps heureux ou l'on se fait plaisir Qu'il est doux d'aimer tendrement ! Pour-

BASS-CONTINUO

Les autres œuvres montrent également une bipartition, mais elles s'ouvrent sur le Songe agréable et se terminent sur des images destinées à susciter l'épouvante. Il semble toutefois que, généralement, Lully met l'accent sur l'enchantement, puisque, si la dernière partie du songe dans *Atys* est menaçante, elle est toutefois très courte et fonctionne comme une chimère : l'apparition des Songes funestes n'a pas été préparée. Tout change : on passe d'une mesure de 3 noires (3) à une mesure de 4 noires (C), de *sol* mineur à *si* bémol majeur, de la forme d'un air à celle d'un

récit, et enfin la voix, d'abord accompagnée par l'orchestre, se trouve ensuite seule avec le continuo. Suit l'entrée en scène des Songes funestes, encore une fois accompagnée d'un changement de mètre (♣) et d'instrumentation (retour de l'orchestre), et finalement le chant du chœur des Songes funestes, passant à une mesure de 3/2 et une structure complètement homophone qui soulignent la gravité du message. Les changements sont extrêmement rapides et, en quelques secondes, les fantômes disparaissent. Il ne reste que le souvenir d'un cauchemar.

Circé, en revanche, met en avant la part vouée à l'horreur et à l'avertissement. Là où Quinault et Lully tendent à effacer les « tensions affectives et morales » (Grosperin 2003, 189) par le glissement, à la fois scénique et musical, du songeur dans le sommeil et ensuite dans le rêve, Saintonge et Desmarests les provoquent intentionnellement pour faire agir le héros. Les voix qui chantent sensiblement plus haut et une mélodie qui utilise des intervalles plus larges appellent le héros à la catharsis. Mais à quoi servent concrètement les images fascinantes et alarmantes dans les différentes œuvres ?

Après son réveil, Atys, épouvanté par les images, est bientôt confronté à la voix de Cybèle qui lui rappelle la puissance des rêves. La scène du songe réactive des rites antiques et festifs décrits chez Ovide. Il s'agit d'un grand divertissement inséré dans la trame narrative, montrant *l'autre monde*. Les images influenceront certes sur la décision du personnage : en faisant miroiter des visions négatives, les Songes funestes déterminent un tournant dans la vie d'Atys. Cependant, le rêve reste un spectacle, limité à un cadre bien précis et éloigné de la réalité humaine. Les différents airs de danse donnent notamment l'occasion de présenter tout le luxe associé à l'opéra de l'Ancien Régime. Ils emportent le spectateur et soulignent l'éloignement du monde du songe par un élément statique au niveau de l'action dramatique⁷. Aussi Renaud, l'autre protagoniste de Quinault et Lully, est-il enlevé, avec Armide, par les Zéphirs et éloigné du spectacle présenté sur la scène. Enchanté, il quitte le lieu où le spectateur de la tragédie lyrique, peu de temps auparavant, a assisté au grand monologue d'Armide, départ qui illustre son conflit intérieur. Le songe ne change finalement pas l'état initial des deux protagonistes masculins, Atys et Renaud ; il le renforce plutôt. À l'opposé, chez Saintonge et Desmarests, le héros, Ulysse, est horrifié après son réveil ; cependant il commence rapidement à tirer des conclusions. Le personnage gagne en consistance et en complexité. Il devient un acteur actif, prenant son sort en main. Le songe a sur lui un effet salutaire, même s'il le qualifie tout de suite de chimère, tout comme le fait le héros de Quinault et Lully dans *Atys*.

On peut distinguer un traitement spécifique du songe chez Quinault et Lully, différent de celui employé par Saintonge et Desmarests. Et pourtant, malgré les apparences, *Armide* se rapproche de *Circé* par un détail important : durant le sommeil de Renaud, le spectateur assiste d'abord à une scène onirique, puis à une action primordiale pour le déroulement du drame, soit le changement d'attitude d'Armide. Finalement, c'est elle qui se trouve psychologiquement transformée par le songeur. De ce fait, le songe a un effet comparable à celui qu'ont conçu Saintonge et Desmarests. Dans les trois œuvres considérées, d'*Atys* à *Circé*, en passant par *Armide*, le songe inséré dans la tragédie lyrique joue donc un rôle de plus en plus important dans la caractérisation psychologique des personnages. Ce fait est d'autant plus important que contrairement à ce qui peut être accompli au théâtre, à cause d'un texte beaucoup plus court, « l'opéra ne pouvait se permettre les développements psychologiques où s'illustre la tragédie parlée contemporaine » (Naudeix 2006, 151). Le songe fait partie de cet « enseignement incarné dans la splendeur des formes esthétiques et musicales » que constitue, d'après Broglin (2003, 174) la tragédie lyrique.

Dramaturgie et théâtralité

Les songes installent un espace particulier situé dans le monde du sommeil, du rêve, rendu sensible au spectateur par la présence même du songeur. Les observations sur le paramètre temporel, installé par le songe, sont similaires. Pendant le sommeil du personnage, le temps du récit principal et celui du récit enchâssé, vécu par le dormeur, se rapprochent, tout en restant strictement séparés et distincts. Contrairement à ce qui survient dans *Armide*, les tragédies lyriques *Atys* et *Circé* mettent véritablement en scène un rêve et présentent par conséquent une similitude évidente.

Sur un autre plan, pourtant, le songe d'*Atys* se distingue des deux autres. Ici, l'histoire se déroule devant les yeux du spectateur qui devient en conséquence un voyeur, intégré dans les événements malgré sa position à l'extérieur de la représentation. Son regard est fixé sur le tableau vivant présenté devant ses yeux et il a la possibilité de réfléchir sur les images que la scène lui offre. Le songe dynamise ainsi fortement la suspension propre au divertissement dans lequel il est inséré. Mais le spectateur n'est pas le seul à observer les protagonistes que sont Ulysse et Renaud. Si l'on ne tient pas compte des personnages mythiques qui entourent les dormeurs, on peut mentionner, dans *Circé*, Eolie qui se cache sur la scène et à laquelle Ulysse va révéler son rêve. Dans *Armide*, plusieurs autres personnages sont aussi présents et même intégrés dans le spectacle (ou bien dans le récit), prenant un rôle soit d'acteur, soit d'interlocuteur.

⁷ Sur le rôle du songe comme point de basculement dans *Atys*, voir Grosperin (2003, 195).

L'ordre d'affinité des trois œuvres retenues se présente alors comme suit :

Atys — Circé — Armide.

De gauche à droite, on note un accroissement de l'activité des autres personnages sur scène. On passe d'un songeur solitaire à des interlocuteurs, prêts à discuter avec le songeur sur son expérience. Le songe devient un événement partagé.

Par ailleurs, les dormeurs dans *Atys* et dans *Circé* se voient entourés de troupes de Songes (agréables et funestes) et de trois figures majeures de la mythologie associées au rêve : les frères Morphée, Phobétor et Phantasos. Pourtant, la fonction de ces personnages dans les différentes œuvres doit être bien distinguée. Contrairement à *Circé*, les danseurs qui personnifient les Songes chez Lully assistent au grand spectacle sans prendre la parole. Quant à Ulysse, il est entouré de Songes qui s'expriment et qui s'adressent même à lui de façon active et directe. La même opposition se trouve au niveau des chœurs constitués par les personnages sur la scène. Le chœur fait office de véritable instrument de commentaire et de réflexion chez Saintonge et Desmarets : il installe ainsi une référence au théâtre antique⁸. Quinault et Lully le laissent également participer, mais sans interpréter véritablement l'action en cours. Dans *Armide*, le chœur intervient deux fois dans la quatrième scène : lui est confié une ritournelle⁹, constituant une sorte de commentaire général comparable à la première interaction du chœur dans *Circé*. Dans *Atys*, le chœur n'intervient qu'à la fin : il redouble simplement la menace, sans apporter de nouveau matériau. Si l'on veut classer cette fois le rôle du chœur, on peut établir une autre progression des trois œuvres musicales :

Circé — Armide — Atys.

De gauche à droite, on note un accroissement du caractère représentatif du chœur, tandis que sa fonction de commentaire et son rôle dramatique s'affaiblissent.

Notons encore une autre parenté entre les deux premières œuvres de ce classement. *Armide* montre de fait un procédé musical qui annonce *Circé* : la scène du songe est liée par des procédés musicaux, soit par une transition tonale (les différentes pièces n'alternent qu'entre *sol* majeur et *sol* mineur), soit par un regroupement des airs et des danses instrumentales. La scène du sommeil de Renaud est d'une symétrie parfaite : après l'introduction, une section en *sol*

mineur en mesure composée (6/4) est encadrée par deux parties en *sol* majeur dans une métrique binaire simple (2). La musique assure ainsi une grande unité à toute l'action et installe une sorte d'aller-retour. Desmarets va encore plus loin. Chez lui, la musique joue non seulement un rôle important lors des transitions et des glissements d'un état à l'autre, mais elle soutient aussi concrètement la progression dramatique et renforce le développement psychologique des personnages. Toutes ces observations confirment le constat de Kintzler que « la fonction du rêve dans la tragédie est [...] plus psychologique que symbolique, magique ou spectaculaire. La pastorale, au contraire, a pour objet le rêveur lui-même » (1991, 174).

On voit que le lien entre *Armide* et *Circé* mis en valeur par Brenet est bien perceptible, tant au niveau de la forme littéraire que musicale. Les parallèles entre *Circé* et *Atys* se situent notamment au niveau de la dramaturgie. Dans cette optique, un bref regard sur la biographie croisée des deux compositeurs est révélateur.

Desmarets et Lully : des rivaux ?

De toute évidence, Desmarets connaissait Lully, lequel occupait, depuis 1680, le poste d'« ordinaire de la musique » du Roi. À cette époque, Desmarets est lui-même « page de la musique du Roi » (Fétis 1866) et, selon Wood (2001), il assiste à des représentations d'œuvres dirigées par Lully. La musique italienne fascine le jeune compositeur français, et il envisage un voyage dans ce pays. Titon du Tillet relate l'histoire comme suit :

amoureux de son art, et rempli du désir de perfectionner ses talents, Desmarets voulait [...] se rendre in Italie, où il comptait se remettre à l'école de quelque maître célèbre ; déjà il avait obtenu l'assentiment du Roi : mais il avait compté sans Lully (cité dans Brenet 1883, 306).

Lully s'oppose à ce voyage qui n'aura donc pas lieu¹⁰.

Quelques années plus tard, Desmarets sera une deuxième fois déçu par Lully. Cette fois, c'est Fétis¹¹ qui nous raconte l'événement en question. Selon lui, Desmarets « concourut, en 1683, pour l'une des quatre places de maître de la chapelle du roi ; mais Louis XIV le trouva trop jeune et lui donna une position pour le dédommager » (Fétis 1866, 5). On imagine facilement une certaine amertume du jeune compositeur face aux réactions du grand Lully. Le bref commentaire de Marpurg (1756, 240) sur le destin de Desmarets à la Cour va

⁸ Voir Bertrand et collab. sur le chœur et l'acteur dans la tragédie grecque : « il l'entourait, le soutenait, l'interrogeait, il participait sans agir, il glosait l'action » (1996, 21).

⁹ Voici le texte de la ritournelle : « Ah ! quelle erreur ! quelle folie ! / De ne pas jouir de la vie ! / C'est aux Jeux, c'est aux Amours / Qu'il faut donner les beaux jours ».

¹⁰ L'histoire est reprise par Girardon (1954), Anthony (1980), Schneider (2016) et Wood (2001).

¹¹ Voir aussi Wood 2001 et Schneider 2016. Par ailleurs, pour Sébastien de Brossard, Desmarets « était un génie tout propre à remplacer le fameux Lully, les opéras de *Circé*, d'*Iphigénie*, etc. en sont une preuve plus que suffisante » (cité dans Schneider 2016).

dans ce sens : il constate qu'il n'avait tout simplement pas de protecteur...

Quoi qu'il en soit, ses six tragédies en musique (*Circé* est la deuxième) ont été composées entre 1693 et 1698, donc sensiblement après la mort de Lully en 1687. *Circé* montre que Desmarets a trouvé un vrai modèle dans l'œuvre du Florentin pour dynamiser le mythe antique par le songe : il se sert de la puissance hypnotisante de la musique, tout en activant l'aspect explicatif du songe.

Le rôle de l'héritage littéraire et musical

Dans les trois œuvres commentées ici, le songeur est toujours le personnage principal masculin. Conformément à la tradition de la pastorale dramatique française, très en vogue notamment dans la première moitié du XVII^e siècle et qui contient très souvent des scènes d'illusion (Kintzler 1991, 173), la scène dans *Armide* est peuplée de troupes de bergers et de bergères héroïques, dans un décor idyllique. Le genre se caractérise certes par la présence d'intrigues amoureuses et l'accent est mis sur des éléments magiques, mais il joue notamment sur l'idylle (au sens premier du terme) : les motifs printaniers, le chant des oiseaux et les beautés de la nature y sont omniprésents. D'après Kintzler, dès la naissance du genre de la tragédie lyrique avec *Cadmus et Hermione* de Quinault et Lully en 1673, un grand nombre d'éléments de la pastorale est repris. On peut mentionner à titre d'exemple le caractère galant de l'intrigue (comme les scènes en tête à tête entre les couples), la plainte et, point important ici, la scène du sommeil (Kintzler 1991, 177). Mais, contrairement à la pastorale qui utilise un procédé diégétique en montrant sur scène un dormeur et en relatant ensuite le contenu de son rêve, la tragédie lyrique présente le songe comme une sorte d'illusion à laquelle participe le spectateur : il s'agit donc d'un procédé mimétique. On passe du récit à une véritable « mise en scène », dans le sens expliqué plus haut ou, autrement dit, de la diégèse¹² à la mimèsis¹³.

Ainsi, dans *Armide*, ce sont les bergers qui deviennent les acteurs de l'enchantement de Renaud durant son sommeil. Le protagoniste peut simplement s'allonger en pleine nature dans un décor bucolique typique de la pastorale, au bord d'une rivière, entouré d'oiseaux et de fleurs. Dans *Atys* et dans *Circé*, la création d'une scène de rêve est nécessaire. À ces fins, Lully et Desmarets se servent de l'ancre du sommeil qui permet, d'une part, d'insérer logiquement dans le livret les personnages des différents songes qui apparaissent selon le *topos* introduit par Ovide (« Métamorphose XI », 592-649,

voir plus haut) et, d'autre part, de dramatiser les images oniriques.

Dans *Atys*, Quinault et Lully installent de manière subtile une inquiétude qui s'oppose profondément à l'ambiance paisible du sommeil, mise en avant dans *Armide*. Cette inquiétude prend son point de départ dans un texte composé dans des mètres de plus en plus irréguliers (et dans lequel d'ailleurs les vers ne sont régularisés qu'à l'entrée des Songes funestes). Musicalement, la tonalité utilisée, *sol* mineur, est, d'après Charpentier, associée à un caractère sérieux et magnifique, celle de *si* bémol majeur à un caractère magnifique et joyeux¹⁴ (1690, s. p.). Comme le rythme du texte, l'attribution des tonalités semble en quelque sorte étrange (et joue donc sur l'ambiguïté), car les Songes agréables s'expriment en *sol* mineur, et les Songes funestes ensuite en *si* bémol majeur (voir les Exemples 5 et 6).

Exemple 5 : J.-B. Lully, *Atys*, acte III, scène 4, « Entrée des Songes agréables », mes. 1-11.



Exemple 6 : J.-B. Lully, *Atys*, acte III, scène 4, « Entrée des Songes funestes », mes. 1-6.



¹² Il s'agit de l'univers spatio-temporel dans lequel se déroule l'histoire.

¹³ Voir Schaeffer 1995.

¹⁴ La caractérisation des tonalités change, parfois profondément, d'un auteur à l'autre. Nous avons choisi ici Charpentier, car sa description correspond au cadre temporel et spatial de nos œuvres.

L'ambivalence créée par les propos des songes est ainsi fortement soutenue. Le recours aux *topos* ovidien ajoute largement à la fascination de la scène et au transfert du personnage — comme du spectateur — dans l'autre monde, c'est-à-dire, dans l'imaginaire. Contrairement à ce qui a cours généralement dans la pastorale, le rituel autour de l'ancre du sommeil joue un rôle actif, dans le sens qu'il crée un lieu et une temporalité à part. Ce n'est qu'ici que l'in vraisemblable (car surnaturel) devient important dans la trame dramatique sans que le spectateur en soit gêné.

En ce qui concerne *Circé*, on peut pousser l'interprétation plus loin encore. Par la mise en scène du rêve, l'intrigue se resserre. Dans un lieu à part, le songe montre certes l'in vraisemblable, c'est-à-dire l'inconvenant par rapport à la définition de l'intrigue classique. Autrement dit, il garantit l'équilibre du « vraisemblable » et du « merveilleux »¹⁵. Mais il met également à nu la vanité humaine et les valeurs sociales. À l'instar de ce que proposent certains poètes de la Renaissance, l'intrigue se voit alors intégrée dans le monde actuel. On observe ce procédé par exemple dans *Les Regrets* de Du Bellay (1558) ou dans *Les Amours* de Ronsard (1552) : les auteurs s'y servent volontairement du fond mythique des récits ovidiens, mais travaillent aussi sur l'opposition de deux mondes, l'imaginaire et le réel¹⁶.

En tant qu'élément déclencheur, le songe se révèle comme point central de l'intrigue de Saintonge et Desmarets. Pour tirer le héros des charmes ensorcelants de Circé, la raison et l'honneur interviennent. L'insertion du songe fournit ici une explication logique et raisonnable pour la suite des événements. Un rappel de l'ordre « réel » du monde (qu'il soit réaliste ou mensonger) fait basculer le déroulement de l'intrigue. On quitte le tableau figé des narrations inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide pour leur substituer un aspect moralisateur, mettant en jeu l'honneur et la maîtrise des passions : le livret de Saintonge se réfère d'ailleurs à la première source homérique, et non à la tradition ovidienne du même sujet.

Sur ce plan, la tragédie lyrique *Circé* se rapproche d'*Armide* : le dialogue intérieur de la première des deux œuvres rappelle le fameux monologue du personnage principal féminin dans *Armide*.

Le recours à la version plus sobre d'Homère entraîne effectivement dans *Circé* la possibilité d'une psychologisation plus profonde des personnages, entre autres par le moyen du songe. Non seulement le comportement du personnage change-t-il, l'état extraordinaire créé par le songe permet au spectateur de découvrir une autre facette du personnage.

En outre, une abondante présence d'intertexte, de figures de style et d'allégorisation, crée un lien intense entre les poètes de la Renaissance (Ronsard notamment), *Circé* et *Armide*. La scène du songe et son message font effectivement partie d'une dimension beaucoup plus dense qui concerne toute l'œuvre. Dans son étude sur les images de la séduction féminine dans *Atys*, Vickermann-Ribémont (2009) relève par exemple un important jeu sémantique sur le mot flèche, créant un lien entre les contextes guerrier (la flèche d'un arc) et amoureux (la flèche de Cupidon) : l'intertexte est un procédé important dans l'écriture. En comparaison avec les deux autres œuvres, le songe joue donc un rôle très différent dans *Armide*. Et c'est pour cette raison qu'il peut déjà être situé dans le deuxième acte. Grosperin remarque à cet égard :

[D]ans *Armide*, [...] Quinault a pu d'ailleurs s'employer à superposer l'onirisme et le drame, et donc à diffuser le régime ambigu du songe sur l'ensemble d'un spectacle qui orchestre le triomphe esthétique de l'illusion des sens et de l'imagination en même temps que sa ruine morale (2003, 202-203).

Le songe n'y prend pas la place d'un pivot condensant la trame dramatique, comme c'est le cas dans les deux autres tragédies musicales. Néanmoins, il joue un important rôle grâce au fait qu'il imprègne l'ensemble d'une atmosphère onirique. En quelque sorte, le songe usurpe l'œuvre dans son intégralité. La fin de *Circé* se caractérise par un effet comparable : tout d'un coup, le monde théâtral disparaît.

La recherche confirme ainsi une filiation entre les œuvres de Lully et de Desmarets. La parenté entre *Armide* et *Circé*, établie par Brenet, concerne la densité de l'action au niveau du matériau et de sa mise en œuvre. Le songe focalise ces éléments et constitue par conséquent un moment décisif dans l'intrigue. *Atys* et *Circé* se ressemblent sur un autre plan : ces deux œuvres reprennent explicitement une

¹⁵ Voir aussi Pabst 1956, 154.

¹⁶ Du Bellay évoque Circé dans *Les Regrets*, parmi les sonnets qui font allusion au voyage de retour de la magicienne, de l'Italie vers la France. Circé qui, selon une tradition antique habitait au Monte Circeo, en Italie, fait pour Du Bellay partie des aventures et de la fascination de ce pays. Il se compare donc lui-même à Ulysse, le héros admiré, dans le fameux sonnet cxxx des *Regrets* : « Et je pensais aussi ce que pensait Ulysse [...] » (1558, 31). Comme le remarque Maréchaux, « les figures de la mythologie deviennent chez [Du Bellay] des emblèmes qu'il double parfois d'une interprétation comme il est d'usage dans le commentaire », établissant dans ce cas précis une « équivalence entre Circé et le vice » (1994, 283). Il s'agit donc d'un procédé de mise en abyme du vécu de l'auteur (Du Bellay) dans celui du personnage (Ulysse). Le sonnet LXV des *Amours* de Ronsard (1552) reprend un décor mythique de l'amour, mais il exprime également la fascination de cet autre monde en évoquant en quatorze vers seulement, un maximum d'objets magiques (le « vin empoisonné » de la déesse ; « Moly par Mercure ordonné » ; la « bague de Roger », des objets pour l'enchantement) ainsi que l'enchantement de la magicienne. Le monde mythique s'oppose alors à « ma raison » aveuglée dans « ma faute » (vers 14). Un changement du temps verbal (entre le passé simple, éloigné dans le temps, et le présent) souligne l'existence distincte de deux mondes.

source plus ancienne. De cette source, les librettistes/compositeurs reprennent toutefois un matériau différent. La version d'Homère, plus « neutre » et « ouverte », permet une concentration du propos sur les questionnements humains. Le sujet entier peut être enrichi et étoffé au niveau de la caractérisation psychologique des personnages. Le songe joue un rôle remarquable dans ce processus.

Conclusion

À l'issue des réflexions menées, on constate que dans les tragédies lyriques, les songes puisent à des sources qui représentent des traditions littéraires différentes : l'Antiquité mythique selon la tradition d'Homère ou d'Ovide, ou encore les œuvres des auteurs de la Renaissance. Grâce à ces différentes sources, le librettiste d'une tragédie lyrique dispose de moyens d'expression très variés. Ce ne sera pourtant qu'au xvii^e siècle que le songe entrera dans le récit des tragédies et tragi-comédies.

Au cours des siècles, le texte d'Ovide est l'objet de nombreuses traductions et réinterprétations dans lesquelles on assiste notamment au figement de certains détails. Les œuvres qui utilisent un texte dans la tradition ovidienne sont riches en allusions et images mythologiques qui jouent des rôles décisifs dans l'histoire (*Atys*).

Au théâtre, lieu privilégié de l'illusion dramatique, l'astuce de « l'âme en vacances » pendant le songe donne à l'auteur la possibilité de montrer un personnage, sans les contraintes conventionnelles et situationnelles. C'est ce qui arrive à Ulysse dans la tragi-comédie *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé* de Claude Boyer (1648), œuvre dans laquelle le motif du sommeil et du rêve intègre le récit antique. Dans la dédicace (*l'Epistre*), l'auteur se réfère directement au « *Prince des Poètes* », à Homère, chez qui l'on ne trouve pourtant aucune trace de songe. Toutefois, en expliquant la raison des changements qu'il effectue par rapport à la source antique, en l'occurrence le rapprochement entre le Prince de Conty, auquel le livre est dédié, et le prince antique Homère, Boyer établit une filiation concrète entre les deux œuvres. Dans l'ensemble, les œuvres qui se réfèrent à la matrice homérique, comme *L'Ulysse* de Boyer, témoignent d'une nouvelle manière d'étoffer l'épopée antique. La rationalisation qui en découle se remarque fortement dans la tragédie lyrique *Circé*. La particularité du songe d'Ulysse chez Saintonge et Desmarets se manifeste justement dans son inscription dans cette tradition littéraire reposant sur Homère, mais aussi dans son appartenance à ce genre musical.

D'un point de vue général, on trouve des particularités qui reposent sur l'insertion d'un songe dans une intrigue musicale, et notamment dans celle de la pastorale dramatique. Plus cet élément est développé, moins le songe contribue au corps

dramatique de l'œuvre. Il joue alors sur l'allégorie, comme c'est le cas dans *Armide*. La tragédie musicale offre aux compositeurs un certain cadre qui semble fixé pour le songe au plus tard depuis *Atys*, et qui permet à Lully de jouer dans *Armide* sur les éléments allégoriques et leur mise en valeur.

Ce mariage explique peut-être une observation déjà faite par Lionel de la Laurencie il y a 100 ans. Il note que le sommeil d'Ulysse « s'inspire évidemment du sommeil de Renaud dans l'*Armide* de Lully ; mais Desmarets possède une énergie concentrée, une vigueur soutenue, que n'a pas toujours le Florentin » (Laurentie 1929, 1368). Il semble que la remarque de Brenet, reprise par Laurencie, à l'effet que Saintonge et Desmarets se soient inspirés du songe d'*Armide* (Brenet 1883, 314 ; cité dans Laurentie 1929, 1368), pourrait être nuancée sur ce point¹⁷.

Si cet article comprend une réflexion littéraire, il repose toutefois notamment sur une étude pluridisciplinaire du songe dans trois tragédies en musique. L'étude se fonde sur l'examen de leurs livrets et de la mise en musique des songes. Même si cela semble être une évidence, on ne peut pas assez souligner le constat de Françoise Escande : « l'étude d'un livret de tragédie lyrique ne saurait donc en définitive être isolée de celle de la musique » (2013, 28). Évidemment, la remarque est vraie aussi dans l'autre sens.

Sur le plan musical, l'analyse des trois songes dans les œuvres de Lully et de Desmarets confirme et affine les propos de Wood qui relevait les éléments suivants pour montrer comment le travail de Desmarets se distingue de celui de son modèle Lully : le développement orchestral du récitatif accompagné, l'utilisation de rythmes obsessionnels, un goût prononcé pour les registres graves, et l'innovation que représente l'insertion d'oracles et d'esprits dans la tragédie lyrique (Wood 2001).

Au regard de ces faits, le traitement du songe chez Saintonge et Desmarets s'intègre dans un développement plus général qui concerne l'ensemble de l'opéra français. Dans la deuxième moitié du xviii^e siècle, Marmontel proposera une réécriture de Quinault dans le but d'adapter le modèle de l'opéra italien à la tragédie lyrique française ; on passe alors d'une « dramaturgie de situations » à une « peinture de caractères » (Dratwicki 2007, 128). Avec *Circé*, on est encore loin de ces changements profonds. L'aspect psychologique ajouté dans les œuvres de tradition homérique (comme le présente justement *Circé*) l'annonce pourtant.

¹⁷ Il est d'ailleurs curieux que Brenet mentionne les Songes affreux (c'est-à-dire funestes) et agréables sans mentionner l'œuvre *Atys* (1883, 314).

RÉFÉRENCES

- ANTHONY, James R. (1980). «Desmarets Henry», dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Londres, Macmillan.
- BERTRAND, Dominique et Jean-Louis HAQUETTE (1996). *Le Théâtre*, Rosny, Bréal.
- BOYER, Claude (1650). *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé : Tragicomédie*, Paris, Quinet.
- BRENET, Michel (1883). «Un compositeur oublié du XVII^e siècle: Henri Desmarets (1662-1741)», *Le Ménestrel*, p. 305-307, 313-315, 321-323 et 329-331.
- BROGLIN, Étienne (2003). «L'opéra des Dieux», *Histoire, économie et société*, n° 2, p. 153-175.
- CHARPENTIER, Marc Antoine (1690). *Règles de composition*, Paris.
- DESMARETS, Henry (1694). *Circé*, Paris, Ballard.
- DRATWICKI, Benoît (2007). «Traditions et modernités à l'Académie royale de Musique: L'exemple de la tragédie lyrique enquinaudée», dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Mardaga, Wavre, p. 113-138.
- DU BELLAY, Joachim (1558). *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Paris, Morel.
- DURON, Jean (2007). «Cette musique charmante du siècle des héros», dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Mardaga, Wavres, p. 51-78.
- ESCANDE, Françoise (2013). «À propos du livret d'opéra: La tragédie lyrique comme objet d'étude pluridisciplinaire, l'exemple de *Callirhoé* de Roy et Destouches», *Littératures*, n° 67, p. 189-203.
- FÉTIS, François-Joseph (1866-1868). «Henri Desmarets», *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 3, Paris, Firmin-Didot, p. 4-5.
- GIRARDON, Renée (1954). «Desmarets», dans Friedrich Blume (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 3, Kassel, Bâle, Bärenreiter.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe (2003). «Le songe et le moment: Sur la dramaturgie du songeur dans la tragédie lyrique», dans Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Grosperrin (dir.), *Songes et songeurs (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Laval, Presses de l'Université Laval, p. 187-203.
- HOMÈRE (1996). *Odyssée*, Paris, Le livre de poche. Traduction par Victor Bérard.
- KINTZLER, Catherine (1991). *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve.
- LAURENCIE, Lionel de la (1929). *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 2, Paris, Delgrave.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Louis (1704). *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, Foppens.
- NAUDEIX, Laura (2004). *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion.
- NAUDEIX, Laura (2006). «Stratégies narratives dans les livrets de tragédies en musique: Hypothèse des "univers imaginaires de référence"», *Biblio*, vol. 17, n° 168, p. 149-159.
- LULLY, Jean-Baptiste (1676). *Atys*, Paris, Ballard.
- LULLY, Jean-Baptiste (1686). *Armide*, Paris, Ballard.
- MARÉCHAUX, Pierre (1994). «Le masque d'Ovide: Figures de l'imaginaire élégiaque dans les *Regrets* et dans les *Poemata de Du Bellay*», dans Yvonne Bellenger (dir.), *Du Bellay et ses sonnets romains*, Paris, Champion, p. 271-296.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm (1756). *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, vol. 2, Berlin, Lange, p. 237-241.
- OVIDE (1992). *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard. Traduction par Jean-Pierre Néraudau.
- PABST (1956). «Funktionen des Traumes in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 66, p. 154-174.
- RONCARD, Pierre de (1981). *Les Amours*, Paris, Garnier-Flammarion. Édité par Marc Bensimon et James L. Martin.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). «Temps, mode et voix dans le récit», dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- SCHNEIDER, Herbert (2016). «Desmarets, Henry», dans Laurenz Lütteken (dir.), *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50820>, consulté le 24 juin 2019.
- VICKERMANN-RIBÉMONT, Gabriele (2009). «Nouvelles images de la séduction féminine: *Armide* de Quinault et ses reprises en peinture», *Littératures classiques*, n° 2, p. 205-225.
- WOOD, Caroline (2001). «Desmarets, Henry», dans Stanley Sadie et John Tyrell (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, Oxford, Oxford University Press.

Le départ du premier contingent des zouaves en 1868 : Un moment marquant de la vie musicale québécoise au 19^e siècle¹

Paul Cadrin (professeur titulaire retraité de l'Université Laval)

Il ne viendrait pas spontanément à l'esprit de la personne qui s'intéresse à la vie musicale du Québec au 19^e siècle de considérer que les zouaves pontificaux aient pu y jouer un rôle quelconque. Tout au plus penserait-on à leur participation à un défilé au son de la fanfare locale. Il est d'autant plus surprenant de découvrir que le départ de Montréal du premier régiment de zouaves, le 18 février 1868, a été l'occasion d'une importante célébration religieuse où la musique jouait un rôle de premier plan. L'appréciation dithyrambique qu'en ont faite les témoins traduit bien l'importance qu'on lui attribuait à l'époque. Voici, entre autres, celle de l'abbé Louis-Edmond Moreau (1834-1895) (RPCQ 2013a), aumônier du premier détachement des zouaves :

Mais jamais, non jamais fête aussi grandiose, aussi enthousiaste, aussi touchante, ni aussi sublime que celle du 18 Février 1868 n'avait été vue en Canada, et il sera peut-être difficile de jamais la surpasser : musique, poésie, chant, éloquence sacrée se donnèrent rendez-vous pour donner à cette démonstration religieuse un cachet d'immortalité (Moreau 1871, 72²).

Trois comptes rendus détaillés de cette célébration nous sont parvenus : un article paru le lendemain dans *La Minerve*, sous la plume du jeune journaliste et étudiant en droit Alphonse Bellemare (1868³) ; un article paru anonymement le même jour en anglais dans *The Gazette* (Gazette 1868⁴) ; et, trois ans plus tard, le livre de l'abbé Moreau que nous avons déjà cité. L'analyse de ces descriptions à la lumière de l'histoire nous permettra de jauger la place que cette célébration occupe tant dans la vie religieuse que dans

celle de la musique. Tout en apportant les nuances qui s'imposent aux évaluations hyperboliques comme celle de l'abbé Moreau, nous pourrions alors comprendre en quoi cet événement a été significatif dans l'histoire musicale du Québec au 19^e siècle.

L'historien René Hardy a publié, en 1980, un ouvrage incontournable pour tout chercheur qui s'intéresse à l'épopée des zouaves canadiens-français (Hardy 1980⁵). Peu d'auteurs se sont penchés sur la question depuis. Le titre d'un colloque tenu à Rome les 7 et 8 juin 2013, à l'initiative de la Délégation générale du Québec, apparaît bien justifié : *L'histoire méconnue des zouaves pontificaux du Québec au secours de Rome*. Les actes de ce colloque ont été publiés sous la direction de Jean-Philippe Warren (Warren 2014), volume pour lequel René Hardy (qui ne participait pas au colloque) a rédigé une préface qui n'apporte rien de nouveau. Dans son allocution de bienvenue, la déléguée du Québec à Rome, Amalia Daniela Renosto, employait une image forte pour caractériser la signification du mouvement des zouaves :

[Si] l'épisode peut sembler mineur et qu'aujourd'hui seuls quelques monuments, plaques commémoratives et indices toponymiques rappellent cette page de l'histoire québécoise, il en cristallise pourtant des éléments essentiels : un historien qui ne connaîtrait du Québec que cette aventure, serait en mesure de déduire et de comprendre plusieurs aspects de la société d'alors. Car l'enrôlement des zouaves québécois est un instantané du Québec de l'époque (Renosto 2014, XII).

¹ Je tiens à remercier M. Guy Laperrière, spécialiste de l'histoire religieuse du 19^e siècle, dont les précieux conseils ont permis d'enrichir cet article. Mes remerciements s'adressent également aux évaluateurs anonymes qui ont scruté cet article avec la plus grande minutie. J'assume cependant l'entière responsabilité des carences qu'on pourrait y noter.

² Il faut souligner que ce livre ne comporte pas de nom d'auteur, mais toutes les sources consultées (y compris le catalogue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec [BANQ]) donnent l'abbé Louis-Edmond Moreau, aumônier des zouaves pontificaux, comme auteur, sans mentionner la source de cette attribution, ni utiliser les artifices typographiques qui indiqueraient qu'il s'agit d'une attribution hypothétique.

³ On apprend dans *l'Écho du Cabinet de lecture paroissial de Montréal* de décembre 1872 le décès récent de ce jeune auteur, étudiant en droit. Cette notice nécrologique en fait le plus grand éloge (<http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2271904?docsearchtext=Bellemare,%20Alphonse>, consulté le 30 août 2018).

⁴ C'est la seule source à laquelle ait eu accès Marraro (1944).

⁵ Hardy traite de la fête du 18 février 1868 aux pages 191-195.

Cet instantané du Québec, la fête du 18 février en tire un gros plan saisissant, comme nous allons le voir. Après nous être penchés sur les origines de ce mouvement, nous examinerons en détail le programme et le déroulement de la fête pour en comprendre toute la portée tant musicale que sociale⁶.

Les zouaves

Il n'est pas question ici de refaire l'histoire de la lutte du pape Pie IX pour protéger les États pontificaux contre le *Risorgimento* italien et du rôle que le mouvement des zouaves y a joué. On peut consulter à ce sujet les ouvrages reconnus, notamment celui de René Hardy déjà cité en ce qui concerne la participation des Canadiens français. Nous nous contenterons ici de relever les éléments qui nous semblent nécessaires pour comprendre l'importance de la fête du 18 février 1868.

Le nom «zouave» est emprunté à l'arabe maghrébin, où il désignait une confédération de tribus kabyles. Ces tribus avaient fourni des fantassins d'infanterie légère aux forces françaises stationnées en Algérie et des unités de ce type s'étaient illustrées dans la campagne d'Italie (1859). Quand, à partir de 1860, des volontaires étrangers se sont joints aux troupes françaises, le vicomte Louis de Becdelièvre leur imposa l'habillement des troupes maghrébines, qu'il considérait comme bien adapté à la chaleur romaine. Le choix du nom s'imposait avec celui du costume.

Répondant à l'appel du pape Pie IX, les bataillons des zouaves pontificaux voulaient défendre les États pontificaux contre le mouvement qui visait l'unification complète de l'Italie sous la coupe des rois de Savoie. Dans un premier temps, ces fantassins provenaient de France, de Belgique et des Pays-Bas, mais leurs effectifs se sont bientôt grossis de miliciens d'autres pays. Parmi ceux-ci ont brillé ceux qui se présentaient comme Canadiens et qui étaient, à de rares exceptions près, de jeunes catholiques canadiens-français originaires des diocèses du Québec, incluant celui d'Ottawa dont la juridiction s'étendait sur l'Outaouais québécois.

Que l'appel de Pie IX ait connu un succès particulièrement retentissant au Canada français, il faut l'attribuer à une intense campagne menée dans l'opinion publique depuis près de 40 ans en faveur de l'ultramontanisme, cette vision du monde catholique qui exaltait les pouvoirs du souverain pontife tant dans l'ordre temporel que spirituel.

Entre 1820 et 1870, cette doctrine emprunta des voies diverses pour pénétrer la conscience du clergé, des étudiants des collèges classiques et des institutions

d'enseignement primaire, des lecteurs de journaux, bref des fidèles et de ceux qui avaient la charge de leur éducation religieuse (Hardy 1980, 27).

Comme l'a bien démontré Hardy, le zèle des ultramontains n'était pas motivé que par leur dévouement à l'égard du souverain pontife. Depuis les débuts du siècle, le Canada français subissait les contrecoups de la Révolution française et des mouvements révolutionnaires qui s'en inspiraient. D'une part, on avait vu apparaître une bourgeoisie animée par les idées républicaines, libérales et laïques, qui s'est regroupée autour de l'Institut Canadien. D'autre part, les catholiques avaient été horrifiés par le sort que la Révolution avait réservé au clergé et aux communautés religieuses, de même que par la spoliation des biens de l'Église. Dans l'esprit des évêques, la population catholique devait faire front commun pour freiner la marche des idées libérales au Canada. Les affrontements entre les *Rouges*, comme on les appelait, et le clergé étaient incessants. Dans cette perspective, le *Risorgimento* italien apparaissait comme rien moins que la montée de la barbarie révolutionnaire :

Oui barbares; quel autre nom donner à ceux qui ont pillé, saccagé les églises de Monte-Rotondo? qui, à Bagnorea, ont brisé les ciboires, les calices, les patennes, déchiré les corporaux, foulé aux pieds le pain des Anges, indignement souillé les tabernacles en y jetant des ordures, etc., etc. (Moreau 1871, 28-29).

Ainsi, la protection des États pontificaux ne faisait qu'un avec la défense de l'ordre social au Canada. Dans leurs mandements, leurs écrits et leurs discours, les autorités ecclésiastiques fusionnaient sans hésiter doctrine ultramontaine et patriotisme canadien. Avec toute l'énergie qui le distinguait, M^{gr} Ignace Bourget (1799-1885), évêque de Montréal de 1840 à 1876 (Sylvain 1982), s'est fait le défenseur de cette cause.

Les témoins

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'événement musicoreligieux du 18 février a été soigneusement rapporté dans les moindres détails par Alph[onse] Bellemare (?-1871), dans *La Minerve* du 19 février (Bellemare 1868). Cette description a été reprise et enrichie à la fin de la même année par Joseph Édouard Lefebvre De Bellefeuille (1840-1926) (RPCQ 2013b), membre du comité organisateur, dans son ouvrage intitulé *Le Canada et les zouaves pontificaux* (De Bellefeuille 1868). L'étroite parenté entre cette description et celle de Bellemare en trahit l'inspiration! Le même jour que paraissait l'article de Bellemare, *The Gazette* publiait anonymement, en anglais, un compte rendu

⁶ Un ouvrage plus récent enrichit substantiellement l'étude du phénomène des zouaves, particulièrement des principes qui l'animaient et de ses survivances de part et d'autre de l'Atlantique: Bruno Dumons et Jean-Philippe Warren (dir.) (2015). *Les zouaves pontificaux en France, en Belgique et au Québec: La mise en récit d'une expérience historique transnationale (XIX^e-XX^e siècles)*, Bruxelles, Peter Lang.

analogue, à quelques détails près, au récit de Bellemare (*The Gazette* 1868).

Alors que Bellemare décrit minutieusement le déroulement de la fête, De Bellefeuille élargit son propos à l'historique des préparatifs depuis leurs débuts. Chez l'un comme chez l'autre, la présentation du programme musical comprend non seulement le répertoire interprété, mais également la liste complète des instrumentistes, des solistes et des choristes participants, et même toutes les paroles des deux chants en français (les autres étant en latin).

L'organisation

L'organisation de la fête a été confiée à un comité présidé par Adélarde Joseph Boucher (1835-1912) (Poirier 1998), une figure de proue du monde musical montréalais à l'époque. C'est lui qui allait diriger la majeure partie du programme musical, l'abbé Lazare-Arsène Barbarin (1812-1875⁷) prenant la relève au moment de la bénédiction du Très-Saint-Sacrement. En plus de Boucher, le comité était formé de François-Xavier-Anselme Trudel (1838-1890) (Eid 1982), de De Bellefeuille, l'auteur du compte rendu, et d'Alphonse Desjardins (1841-1912⁸) (Linteau 1998), tous trois avocats et journalistes. Ces artisans étaient profondément acquis à la cause ultramontaine et très proches de l'évêque de Montréal. D'après Hardy, leur engagement répondait d'ailleurs à un objectif tacite de M^{gr} Bourget: «Sans l'afficher publiquement, pour mieux faire ressortir le caractère laïque de son entreprise, il appela des collaborateurs de grande réputation pour faire partie du comité d'organisation...» (Hardy 2014, xvii). La promotion du mouvement des zouaves pontificaux s'inscrivait tout naturellement dans les visées politico-religieuses qu'ils cultivaient tous.

L'événement a eu lieu à l'église Notre-Dame de Montréal, sans doute la seule enceinte qui pouvait accueillir une foule aussi imposante — De Bellefeuille parle d'au moins 15 000 personnes. La décoration du vaisseau, qui avait pris pas moins de trois semaines, était l'œuvre des Dames de l'Hôpital général de Montréal. Le foisonnement d'ornements faits de matières inflammables à proximité d'une multitude de becs de gaz avait suscité les inquiétudes des compagnies d'assurance qui avaient jugé nécessaire d'inspecter les installations. De Bellefeuille consacre une page complète à la description de la décoration, allant de

l'autel, qui avait été surélevé⁹, aux banderoles descendant de la voue, aux bannières et festons accrochés à tous les piliers de l'église et, surtout, à l'imposante pyramide installée au croisement des allées, au sommet de laquelle se trouvait le drapeau qui allait être solennellement remis aux zouaves. La cérémonie comportait un important programme musical en deux parties, séparées par une allocution de M^{gr} Louis-François Laffèche (1818–1898) (Voisine 1990), suivie de la bénédiction et de la remise du drapeau par M^{gr} Bourget, et, enfin, de la bénédiction du Très-Saint-Sacrement.

Les acteurs et le déroulement

Dès son ouverture à 18 heures, l'église ne tarde pas à se remplir d'un «torrent de peuple qui semblait ne devoir jamais se tarir» (De Bellefeuille 1868). À 19 heures, les aspirants zouaves, au nombre d'environ 135, se forment en procession à l'Institut canadien-français à courte distance de l'église, précédés par le corps de musique des Chasseurs canadiens, qui joue les *Refrains d'Italie*¹⁰. Les 23 instrumentistes qui composent les Chasseurs sont dirigés par Guillaume Hardy (?-1879¹¹). À l'arrivée du cortège dans la nef, l'orchestre et l'orgue entonnent la *Grande Marche du Sacre* tirée de l'opéra *Le Prophète* (1849) de Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

À ce moment, le clergé fait son entrée. Bellemare parle de «plus de 400 Prêtres de toutes les parties de la province» (Bellemare 1868). Plus circonspect, Moreau en compte moitié moins :

Immédiatement après la rentrée de nos jeunes volontaires, déboucha par la porte latérale du côté de l'épître, et non sans beaucoup de peine, le long défilé du clergé: plus de deux cents prêtres de tous les diocèses de la Province suivis de M^{gr}. de Montréal et de M^{gr}. d'Anthédon, depuis évêque des Trois-Rivières, montèrent au sanctuaire (Moreau 1871, 77).

Curieusement, Moreau semble oublier la présence des évêques de Québec et Trois-Rivières, présence qui est mentionnée dans l'article de la *Gazette*. La participation de prêtres «de toutes les parties de la province» s'explique par le fait qu'ils ont voulu accompagner à leur départ les jeunes volontaires issus de leurs paroisses et de leurs collèges. En effet, les 136 membres de ce premier contingent proviennent de 69 localités différentes, allant d'Ottawa à l'ouest, à

⁷ Lazare-Arsène Barbarin, prêtre sulpicien, maître de chapelle et professeur, issu de la célèbre famille italienne Barberini, descendant de la famille du pape Urbain VIII, devient le premier maître de chapelle officiel à l'église Notre-Dame de Montréal (1854-1861, 1866-1874) (Plouffe 2007).

⁸ Il ne faut pas confondre avec le fondateur des caisses populaires cet Alphonse Desjardins qui deviendra un acteur important de la scène municipale de Maisonneuve. La rue Desjardins, dans ce qui est devenu un quartier de Montréal, en perpétue le souvenir.

⁹ À cette époque, la décoration de l'église n'était pas celle que nous lui connaissons. Œuvre de l'architecte Victor Bourgeau, celle-ci a été réalisée à partir de 1870. Une photo du chœur tel qu'il était vers 1860 permet de comprendre qu'on ait pu surélever l'autel. (Basilique Notre-Dame 2018).

¹⁰ Mes recherches à propos de ces *Refrains d'Italie* sont restées infructueuses.

¹¹ Guillaume Hardy, fondateur et directeur de la Musique ou «Bande Hardy», père d'Edmond (1854-1943), célèbre chef de musique, éditeur, professeur et commerçant (mentionné dans Potvin 2007a).

Kamouraska à l'est. Bellemare écrit que ces prêtres étaient là «[...] pour confirmer par leur présence l'approbation de ce mouvement national».

Moreau souligne la présence des «membres de l'Association St. Jean-Baptiste, et des Présidents et Vice-Présidents des Sociétés religieuses, industrielles, littéraires et autres, qui avaient été invités à assister à la démonstration» (De Bellefeuille 1868, 58). Cependant les autorités civiles, tant municipales, provinciales que nationales, brillent par leur absence, ainsi que les autorités militaires. Il faut sans doute l'attribuer au fait que l'entreprise des zouaves était soupçonnée d'enfreindre une loi votée en 1865, infraction que leur présence aurait en quelque sorte cautionnée :

L'engagement de nombreux Canadiens dans la guerre de Sécession avait incité les législateurs à prendre des dispositions pour éviter d'éventuels conflits diplomatiques. Ils avaient voté, en 1865, une loi [...] dont la clause 7 prévoyait une amende et une peine d'emprisonnement pour quiconque incitait des Canadiens à s'engager dans une expédition militaire contre «un État étranger avec lequel sa Majesté est en paix» (Hardy 1980, 100).

Sa Majesté étant officiellement en paix avec l'Italie, il fallait éviter que le recrutement des zouaves donne prise à une contestation judiciaire au nom de cette loi. Avant son adoption, plusieurs magistrats et députés avaient manifesté leur appui au mouvement.

Les 28 instrumentistes de l'orchestre forment un ensemble qui, bien que modeste, est bien équilibré: 7 violons I, 5 violons II, 2 altos, 2 violoncelles, 3 contrebasses, 2 flûtes, hautbois, clarinette, basson, 2 cornets, trombone, ophicléide, et orgue (je reviendrai plus loin sur cet instrument). Le nombre de contrebasses s'explique par le fait que deux des instrumentistes se partagent la direction. L'abbé Barbarin tient une partie de violoncelle dans la première partie du programme, dirigée par A. J. Boucher, alors qu'il devient «conducteur» pendant la bénédiction du Très-Saint-Sacrement qui termine la célébration. Boucher se joint alors aux contrebasses. En plus des quatre solistes, les effectifs vocaux consistent en 79 femmes et 77 hommes. Tant Bellemare, De Bellefeuille que Moreau parlent d'un total de près de 300 musiciens. S'il faut en croire la liste dressée par le second (De Bellefeuille 1868, 60-62), il s'agit plutôt d'un peu plus de 200.

De Bellefeuille insiste sur le fait que la participation de tous ces musiciens se fait bénévolement (De Bellefeuille 1868, 62). À cet égard, Bellemare est plus circonspect: «Tous les membres des Chasseurs Canadiens, les amateurs, chantres et la plupart des membres de l'orchestre ont bien voulu donner

gratuitement leurs services pour cette démonstration» (je souligne). Ce témoignage nuancé m'apparaît plus fiable que l'affirmation à l'emporte-pièce de De Bellefeuille. L'exception évoquée par Bellemare s'explique peut-être par la présence de musiciens qui ne sont pas catholiques. La liste des membres de l'orchestre fait état de plusieurs noms à consonance anglo-saxonne, dans tous les pupitres. Faut-il comprendre que, pour s'assurer d'avoir un orchestre formé des meilleurs éléments, on n'a pas hésité à recruter des protestants en leur offrant un cachet, alors que les musiciens catholiques devaient jouer bénévolement? Ça m'apparaît vraisemblable.

L'orgue «aux sons graves et majestueux» (Bellemare) est tenu par son titulaire, Jean-Baptiste Labelle (1825-1898) (Girard 2007), qui occupa ce poste de 1849 à 1891. L'instrument qui résonne alors dans les voûtes de l'église Notre-Dame est l'œuvre du facteur Samuel-Russell Warren (1809-1882). Alors qu'il avait d'abord été conçu comme un orgue monumental de 89 jeux sur 4 claviers et pédalier, le très modeste instrument à deux claviers de 18 jeux trahissait l'insuffisance des ressources de la paroisse (Raudsepp 2006). Quand, en 1885, elle sera en mesure de se doter d'un orgue qui convienne au vaisseau, c'est aux frères Casavant que le contrat incombera. L'article de Raudsepp trace les grandes lignes de la controverse autour de l'orgue inachevé de Warren.

Le programme

Après l'interprétation de la *Grande Marche* de Meyerbeer, le programme s'est poursuivi comme suit (chaque élément en sera étudié plus loin).

1. *Veni Creator* de Louis Lambillotte (1797-1855) (Young 1910) — Chœur avec accompagnement d'orchestre;
2. Ouverture de *l'Italiana in Algeri* (1813) de Gioachino Rossini (1792-1868) — Orgue et orchestre;
3. *Le Pape-Roi ou l'Univers catholique* de Gustave Smith (1826-1896) (Kallmann 1990) — Chœur avec soli et duo, accompagnement d'orchestre.

À ce moment, la musique laisse place au discours de M^{gr} Lafèche, après quoi :

4. Ouverture de *Tancredi* (1813) de Rossini — Orgue et orchestre;
5. *Hymne à Pie IX* de Rossini — Chœur avec accompagnement d'orchestre¹².

Pendant la bénédiction du drapeau présenté aux Zouaves :

¹² Aux paroles de l'*Hymne à Pie IX*, De Bellefeuille ajoute cinq couplets en hommage à M^{gr} Bourget. La métrique identique et le nombre de couplets permettent de croire que cet hommage à l'évêque de Montréal a été chanté sur la musique de Rossini, mais l'auteur ne le précise pas.

6. *Sanctus et Benedictus*, de Rollé (voir plus bas) — Chœur avec accompagnement d'orchestre ;
7. *Marche de Mentana*, de Tassali¹³ — Bande des Chasseurs canadiens.

En remettant le drapeau au capitaine Joseph Taillefer du diocèse de Montréal, commandant des Zouaves, M^{gr} Bourget prononce une brève allocution.

Pendant la Bénédiction du Très-Saint-Sacrement :

8. *Tu es Petrus*, de Pierre Desvignes (1764-1827) (Centre de musique baroque de Versailles 2018) — Chœur avec accompagnement d'orchestre ;
9. *Ave Maria*, d'Oscar Martel (1848-1924) (Girard 2002) — Soli et chœur avec accompagnement d'orchestre (ce morceau fut dirigé par l'auteur) ;
10. *Tantum ergo en ut mineur*, de Lambillotte — Chœur avec accompagnement d'orchestre ;
11. *Laudate Dominum du 5^e ton* (plain-chant) — Chœur et orgue ;
12. *Grande Marche de la Victoire*, de Vico¹⁴ — Bande des Chasseurs.

Le répertoire

Dans ce répertoire, Meyerbeer et Rossini n'ont pas besoin de présentation, mais l'hymne au souverain pontife de ce dernier peut surprendre. C'est une adaptation du «Chœur des bardes» de l'opéra *La dame du lac* de 1819. Le compositeur vieillissant ne se sentait plus la force d'écrire une œuvre nouvelle, mais voulait quand même rendre hommage à un pape qu'il voyait comme celui qui pouvait apporter la paix à l'Italie. À la demande d'un mécène, ce chœur deviendra le premier mouvement d'une cantate à la gloire de Pie IX, cantate formée d'une mosaïque d'extraits de plusieurs opéras auxquels un librettiste, travaillant en étroite collaboration avec le compositeur, a appliqué des paroles appropriées (Fairtile 2001).

Louis Lambillotte a déjà été bien connu au Québec en raison des nombreux cantiques de sa main que nos chorales paroissiales chantaient. On a même vu apparaître, à la fin du 19^e siècle, des sociétés musicales d'amateurs qui se sont appelées «Union Lambillotte¹⁵». Aux dires de l'auteur de sa notice biographique dans la *Catholic Encyclopedia*, ce compositeur prolifique semble avoir été conscient de la qualité inégale de sa production :

His powers of composition were necessarily checked by the limited ability of his performers, his orchestra, like his chorus, being entirely recruited from the ranks of the students; nevertheless his facility and his fluency were such that he provided new music for almost every occasion [...] Late in life Lambillotte regretted having published those written improvisations without taking time to revise them (Young 1910).

Il est difficile de savoir si la réputation de Lambillotte a souffert davantage des banalités qu'on trouve dans son œuvre que de la piètre qualité de l'interprétation de celles parmi ses pièces qui auraient mérité mieux pour être appréciées. Le *Veni Creator* et le *Tantum ergo* se retrouvent sans doute dans la *Première collection de douze saluts pour les grandes fêtes de l'année, avec orgue et orchestre, en douze livraisons* (1841-1844). En effet, parmi les nombreuses collections similaires publiées par Lambillotte, c'est la seule qui fait mention d'un accompagnement d'orchestre (Mathieu de Monter 1871, 281¹⁶).

Dans le cas du *Sanctus et Benedictus*, le Rollé qui en serait l'auteur pourrait être le compositeur allemand Johann Heinrich Rolle (1716-1785), contemporain et compatriote de la famille Bach. Aucune œuvre connue de ce compositeur ne porte ce titre, mais il n'était pas rare, à l'époque, d'adapter des paroles qui conviennent au culte sur une musique préexistante.

La Bibliothèque nationale de France contient une soixantaine de manuscrits et de partitions publiées signées Pierre Desvignes. Malheureusement, le *Tu es Petrus* n'y apparaît pas. Au sujet d'une messe publiée par le Centre de musique baroque de Versailles, on dit que

les effets fourmillent entre les ornements, les forte-piano, les pianissimo et les fortissimo [*sic*], les ruptures de rythmes et les modulations continuelles. Le compositeur [est] d'une rare précision pour l'expressivité du phrasé [...] L'œuvre est vraiment étonnante, partagée entre le conservatisme de l'effectif et la modernité de l'écriture (Centre de musique baroque de Versailles, s. d.).

Le *Tu es Petrus* était-il de la même eau? Tant que cette partition ne sera pas retrouvée, il est impossible d'en juger.

Les œuvres de Smith et Martel

Les œuvres d'Oscar Martel et de Gustave Smith suscitent la plus grande curiosité. Oscar Martel, qui vient tout juste d'avoir 20 ans, ira bientôt parfaire sa formation de violoniste en Belgique. Il poursuivra une brillante carrière

¹³ Mes recherches à propos de ce compositeur sont restées infructueuses.

¹⁴ Mes recherches à propos de ce compositeur sont restées infructueuses.

¹⁵ Voir Provencher 2014.

¹⁶ Cet auteur annonce un catalogue complet des œuvres du compositeur en appendice au volume, mais comme seuls les titres des collections sont donnés, il est impossible d'en connaître le contenu.

internationale qui le mènera de Paris à Chicago, où il décrochera un poste prestigieux. Toutes les œuvres qu'on connaît de lui sont écrites pour son instrument, à l'exception de cet *Ave Maria*, qui est introuvable et peut-être disparu à jamais.

Au moment où se tiennent ces festivités montréalaises, Smith est installé à la Nouvelle-Orléans. Il cherche à fuir cette ville décimée par le choléra et supplie l'évêque d'Ottawa de l'engager comme organiste. Il quittera donc la Nouvelle-Orléans quelques semaines plus tard pour aller terminer sa vie sur les bords de la rivière des Outaouais (Thompson 2007, 12). *Le Pape-Roi ou l'Univers catholique* a été publié dans une version pour voix solo et accompagnement de piano¹⁷. Kallmann mentionne au passage que Smith s'est converti au catholicisme vers 1857, ce qui rend cet hommage au souverain pontife d'autant plus significatif.

Portraits de quelques musiciens de l'orchestre

Parmi les interprètes dont les noms apparaissent tant dans la liste de Bellemare que dans celle de De Bellefeuille, il est intéressant de se pencher sur ceux qui, en plus de Boucher, Barbarin, Martel, Hardy et Labelle, ont laissé une trace dans l'histoire. Aux premiers violons, il faut signaler la présence d'Arthur Lavigne (1845-1925) (Potvin 2002), deuxième chaise. Peu de temps après le départ des zouaves, il est allé s'établir à Québec, où il a ouvert un commerce de musique, appuyé en cela par son ami A. J. Boucher, qui, lui, avait déjà pignon sur rue à Montréal. L'un comme l'autre ne se contentera pas de cette activité commerciale. Ils seront d'importants animateurs de la vie musicale, en tant qu'éditeurs, chefs d'orchestre, instrumentistes et professeurs.

Dans la même section des violons se trouvait Frederic Herbert Torrington (1836-1917) (Morey 1998). Arrivé de Grande-Bretagne depuis une dizaine d'années, ce polyinstrumentiste a mené une remarquable carrière à Montréal d'abord, puis aux États-Unis et, enfin, à Toronto surtout, où son rayonnement prolongé a profondément marqué les institutions musicales.

Parmi les Chasseurs canadiens, on trouve Charles Lavallée (1850-1924) (Potvin 2007b). Moins célèbre que son frère Calixa, il n'en mènera pas moins une carrière soutenue en tant que joueur de cuivres, chef de fanfares et commerçant en musique.

Dans la liste de De Bellefeuille, le nom le plus étonnant est celui de Salomon Mazurette (1847-1910) (Potvin 2007c), qui apparaît parmi les voix d'hommes. Ce Mazurette a

surtout été connu comme pianiste virtuose et compositeur de musique pour son instrument. Formé au Canada, puis en France, il terminera sa carrière dans l'enseignement à Détroit et à Windsor. La liste de ses œuvres publiées compte 275 numéros d'opus. Que son nom apparaisse ici est étonnant parce que, selon son biographe Gilles Potvin, Mazurette était en France à cette époque et ne devait revenir au Canada que deux ans plus tard. Le compositeur fournit peut-être un indice d'explication à cette incongruité dans la préface de son œuvre *Home, Sweet Home, with Variations Introducing Waves in a Storm*, opus 17, sa composition la plus célèbre. On peut y lire : «During the month of August, 1870, the author was on one of his return voyages from France to America...» (Mazurette 1874). L'emploi du pluriel laisse clairement entendre que, à l'époque, Mazurette avait déjà franchi l'Atlantique à plus d'une occasion. Ces allers et retours n'ont peut-être pas été documentés et ont ainsi échappé à l'attention du biographe.

Le cas du hautboïste Signor Baricelli est pour le moins attristant. Un entrefilet dans *The Montreal Daily Witness* du 16 juin 1868 annonce qu'on a repêché le corps de ce musicien, qui s'était jeté dans le fleuve à partir du quai Molson quelques semaines auparavant (Neill 2015). L'auteur déplore la disparition d'un interprète dont le superbe jeu était très apprécié des Montréalais. Il avait également dirigé la fanfare du 60^e régiment de carabiniers.

D'autres célébrations

Au 19^e siècle, les Canadiens sont friands de célébrations solennelles dont certaines atteignent une envergure remarquable. Leur déroulement suit habituellement une formule éprouvée. Une marche d'ouverture par un corps de musiciens militaires accompagne l'entrée des dignitaires. Elle est suivie d'une alternance d'allocutions de circonstance avec des pièces musicales impliquant solistes, chœur, orchestre et orgue, s'il y a lieu. Si la cérémonie se déroule à l'église, on y ajoute une bénédiction du Très Saint Sacrement. Enfin, une seconde marche souligne le départ des dignitaires.

C'est ainsi que se déroule la célébration du 23 août 1869 qui, tout en marquant le départ du cinquième détachement, est l'occasion de remettre des décorations pontificales à Olivier Berthelet et Édouard Lefebvre de Bellefeuille. *La Minerve* (Anonyme 1869) consacre de longues colonnes à cet événement, surtout pour en reproduire les allocutions. Les pièces qui composent le programme musical sont énumérées, mais sans reproduire les paroles des chants. Il n'y a pas non plus la liste complète des interprètes, qui

¹⁷ L'œuvre aurait été composée au plus tard en 1864, puisque la page de titre présente Smith comme professeur au Pensionnat du Sacré-Cœur et organiste de l'église St-Patrick, deux fonctions qu'il abandonnera alors pour s'exiler aux États-Unis.

sont dirigés par A. J. Boucher, comme c'était le cas pour le compte rendu de la fête du 18 février 1868. Les Carabiniers Mont-Royal fournissent la fanfare de circonstance. Comme la fête se déroule dans la salle académique du Collège Sainte-Marie, et non dans une église, il n'y a pas de salut du Très Saint Sacrement. Présidée par trois évêques accompagnés de 200 prêtres, l'assistance est évaluée à environ 2000 personnes.

Le programme musical fait entendre quelques reprises d'œuvres entendues l'année précédente: la *Marche* de Meyerbeer, le *Pape Roi* de Smith, l'ouverture de l'*Italienne à Alger* et l'*Hymne à Pie IX* de Rossini. De ce même compositeur, on interprète le «Cum Sancto Spiritu» de la *Petite Messe solennelle*, dont on souligne que c'est la première canadienne¹⁸. Le *Caprice héroïque* de Hauser¹⁹ est interprété au violon par Arthur Lavigne, accompagné au piano par A. J. Boucher. L'orchestre ajoute un *Quadrille opératique* d'Alban²⁰.

Le retour des zouaves a été l'occasion de nombreuses célébrations dans les localités dont les volontaires étaient originaires. À Montréal, c'est une église Notre-Dame bondée qui accueille les premiers fantassins qui rentrent au pays, mais on ne sait pas grand-chose du déroulement de la fête:

La population catholique canadienne, en venant saluer le retour de ses enfants, avec le même enthousiasme et avec plus de joie encore qu'elle avait salué leur départ, prouva qu'elle était contente d'eux. Encore cette fois, les murs de Notre-Dame sont trop resserrés; plusieurs milliers ne peuvent entrer, tant la foule est grande et compacte à l'intérieur (Moreau 1871, 318-319).

Alphonse Bellemare compose un poème mis en musique par l'organiste de Notre-Dame, Jean-Baptiste Labelle. Intitulée *La Croisade canadienne*, cette «cantate» est créée au St. Patrick's Hall le 22 avril 1870²¹ (Lefebvre 2009, 161).

Mises à part ces célébrations organisées à l'occasion du départ ou du retour des zouaves, la ville de Montréal n'a pas manqué de rassemblements importants soulignés par des programmes musicaux d'envergure. Par exemple, au mois d'août 1860, l'inauguration du pont Victoria et du *Crystal Palace* par le prince de Galles est l'occasion d'un important concert où 250 musiciens participent à la création d'une cantate composée pour la circonstance par Charles Wugk Sabatier (Lefebvre 2009, 146).

Conclusion

Tant sur le plan de son programme musical que sur ceux de l'ampleur des effectifs mis en œuvre et de la taille de l'auditoire, la célébration du 18 février 1868 se distingue donc nettement d'autres occasions similaires à l'époque. L'enthousiasme des témoins contemporains n'était pas sans fondement. Déjà remarquable par le soin qu'on a mis à sa préparation et par le nombre d'interprètes qui y ont contribué, cette célébration est unique par l'importance de la foule qui y a assisté. À propos d'aucun autre événement musical ou religieux ne fait-on état d'un pareil rassemblement à l'intérieur. Il est unique par le fait que cette foule compte des représentants ecclésiastiques et des fidèles venus de tous les diocèses du Québec — y compris du diocèse d'Ottawa. Sa signification déborde donc les limites de la société montréalaise. Comme on ne manque jamais une occasion de souligner les connotations patriotiques de l'engagement des zouaves, il apparaît évident que l'ombre du nationalisme politique planait sur ce qui s'affichait comme un événement strictement religieux. Le caractère canadien-français de la fête mérite d'être souligné: les catholiques de langue anglaise, irlandais en particulier, n'y jouent aucun rôle significatif.

Mises à part les deux œuvres des compositeurs canadiens, ce programme aurait très bien pu être présenté dans une grande cathédrale de France. Les œuvres de Lambillotte, Rossini, Rolle et Desvignes, de même que le plainchant harmonisé, démontrent clairement que la musique d'inspiration religieuse pratiquée à Montréal au milieu du 19^e siècle n'avait rien à envier à celle pratiquée dans les plus grandes églises de la mère patrie. Par ailleurs, la présence d'une importante fanfare et d'un orchestre complet témoigne de l'abondance et de la qualité de la formation instrumentale, sans oublier l'apport de la communauté de langue anglaise à cette floraison.

Tous ces facteurs ont convergé pour permettre la présentation de la fête du 18 février 1868. S'il est exact de dire que l'événement est essentiellement religieux, il n'est pas moins vrai qu'il trace un gros plan saisissant de la vie musicale religieuse dans la société québécoise dans la deuxième moitié du 19^e siècle.

¹⁸ Il faut souligner l'originalité de cette interprétation. L'œuvre a été publiée à Paris un peu avant le 1^{er} mai 1869, donc moins de quatre mois avant cette première à Montréal (IMSLP Petrucci Music Library s. d.).

¹⁹ Cet Hauser pourrait être le compositeur hongrois Miska Hauser (1822-1887) ou le compositeur suisse Moritz H. Hauser (1826-1857), qui ont tous deux signé plusieurs œuvres pour le violon. Ce titre n'apparaît au catalogue ni de l'un, ni de l'autre.

²⁰ Sans doute Alban Neveu (dates introuvables), auteur d'un grand nombre de quadrilles et de compositions du genre. Cependant, dans la liste de la Bibliothèque nationale de France, aucune ne porte ce titre (BnF 2019).

²¹ Sous le titre *Le retour du Zouave: Romance*, cette œuvre sera publiée en 1886. On peut se demander pourquoi Labelle a attendu plus de 15 ans avant de publier ce qui est essentiellement une pièce de circonstance.

RÉFÉRENCES

- ANONYME (1869). «Magnifique démonstration en faveur des zouaves pontificaux», *La Minerve*, vol. XLI, n° 202, 24 août, p. 2-3. Accessible en ligne: <http://numerique.banq.ca/patrimoine/details/52327/309319?docref=FaBIRu0bkWsEuQN7jJa3BQ>, consulté le 16 juin 2019.
- Basilique Notre-Dame (2018). «Les origines du décor – La Basilique Notre-Dame», <https://www.basiliquenotredame.ca/fr/les-origines-du-decor-de-la-basilique>, consulté le 17 août 2018.
- Bibliothèque nationale de France (2019). «Alban Neveu», https://data.bnf.fr/fr/16402734/alban_neveu/, consulté le 16 juin 2019.
- BELLEMARE, Alph[onse] (1868). Article sans titre. *La Minerve*, vol. XL, n° 137, 19 février, p. 2. Signé Alph[onse] Bellemare. Accessible en ligne: <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/300041>, consulté le 7 août 2018.
- Centre de musique baroque de Versailles (s. d.). «Messe à 4 parties, Pierre Desvignes», http://editions.cmbv.fr/achat/produit_details.php?catid=1&id=143, consulté le 28 août 2018.
- Centre de musique baroque de Versailles (2018). «Desvignes, Pierre Louis Augustin (1764–1827)», <http://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-prosopographiques/MUSEFREM-Base-de-donnees-prosopographique-des-musiciens-d-Eglise-en-1790/Notices/DESVIGNES-Pierre-Louis-Augustin>, consulté le 20 février 2019.
- Culture et communications Québec (2013a). «Moreau, Louis-Edmond», *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*. <http://patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=15077&type=pge>, consulté le 14 août 2018.
- Culture et communications Québec (2013b). «Lefebvre de Bellefeuille, Joseph-Édouard», *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, <http://patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=19185&type=pge>, consulté le 7 août 2018.
- DE BELLEFEUILLE, J[oseph] Éd[ouard] Lef[ebvre] (1868). *Le Canada et les zouaves pontificaux. Mémoires sur l'origine, l'enrôlement et l'expédition du contingent canadien à Rome, pendant l'année 1868*, Montréal, Typographie du journal *Le Nouveau Monde*, p. 56–115. Compilés par ordre du Comité canadien des zouaves pontificaux par E. Lef. De Bellefeuille, membre du comité. Accessible en ligne: <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2022377>, consulté le 12 juin 2017.
- DROLET, Gustave A. (1893). *Zouaviana — étape de vingt-cinq ans 1868-1893: Lettres de Rome, Souvenirs de Voyages, Études, Été*, Montréal, Eusèbe Sénécal et fils. Par Gustave A. Drolet, ancien zouave pontifical, commandeur de l'Ordre militaire de Saint-Grégoire-le-Grand, chevalier de la Légion d'honneur.
- EID, Nadia F. (1982). «Trudel, François Xavier Anselme», *Dictionnaire biographique du Canada*, http://www.biographi.ca/fr/bio/trudel_francois_xavier_anselme_11F.html, consulté le 14 août 2018.
- FAIRTILE, Linda B. (2001). «Review—*Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono. Poesia di Giovanni Marchetti. Prima esecuzione: Roma – Aula Massima del Palazzo Senatorio sul Campidoglio le sera del 1° gennaio 1847 by Gioachino Rossini and Mauro Bucarelli*», *Notes, Second Series*, vol. 58, n° 1, septembre, p. 170–172. Accessible en ligne: <https://www.jstor.org/stable/900906>, consulté le 31 août 2018.
- GIRARD, Charles (2002). «Martel, Oscar», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/martel-oscar/>, consulté le 16 août 2018.
- GIRARD, Charles (2007). «Labelle, Jean-Baptiste», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/labelle-jean-baptiste/>, consulté le 17 août 2018.
- HARDY, René (1980). *Les zouaves: Une stratégie du clergé québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Boréal Express.
- HARDY, René (2014). «Préface», dans Jean-Philippe Warren (dir.), *Les soldats du Pape: Les zouaves canadiens entre l'Europe et l'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- IMSLP Petrucci Music Library (s. d.). «Petite messe solennelle (Rossini, Gioacchino)», https://imslp.org/wiki/Petite_messe_solennelle_%28Rossini,_Gioacchino%29, consulté le 16 juin 2019.
- KALLMANN, Helmut (1990). «Smith, Gustave», http://www.biographi.ca/fr/bio/smith_charles_gustave_12F.html, consulté le 14 août 2018.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse et Jean-Pierre PINSON (dir.) (2009). *Chronologie musicale du Québec 1535-2004*, Québec, Septentrion.
- LINTEAU, Paul-André (1998). «Desjardins, Alphonse», *Dictionnaire biographique du Canada*, http://www.biographi.ca/fr/bio/desjardins_alphonse_1841_1912_14F.html, consulté le 14 août 2018.
- MARRARO, Howard R. (1944). «Canadian and American Zouaves in the Papal Army, 1868-1879», *Rapport de la Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, p. 83–102. Accessible en ligne: <http://www.cchahistory.ca/journal/CCHA1944-45/Marraro.pdf>, consulté le 7 août 2018.

- MATHIEU DE MONTER, Émile (1871). *Louis Lambillotte et ses frères*, Paris, R. Ruffet. Portrait par Jacott. Accessible en ligne : <https://archive.org/details/louislambillotte00math>, consulté le 28 août 2018.
- MAZURETTE, Salomon (1874). *Home Sweet Home, with Variations Introducing Waves in a Storm*, opus 17, Boston, Oliver Ditson & Co. Accessible en ligne : <https://archive.org/details/ims1p-sweet-home-op17-mazurette-salomon>, consulté le 21 février 2019.
- MOREAU, Louis-Edmond (1871). *Nos croisés, ou, Histoire anecdotique de l'expédition des volontaires canadiens à Rome pour la défense de l'Église*, Montréal, Fabre & Gravel. Accessible en ligne : <http://eco.canadiana.ca.res.banq.qc.ca/view/oocihm.08687/3?r=0&s=1>, consulté le 27 août 2018.
- MOREY, Carl (1998). «Torrington, Frederick Herbert», http://www.biographi.ca/fr/bio/torrington_frederick_herbert_14F.html, consulté le 20 février 2019.
- NEIL, Brennan (2015). «Molson Wharf Suicide Cleared Up», *Dispatches from Dorchester*, <https://dispatches-from-dorchester.ghost.io/molson-wharf-suicide-cleared-up/>, consulté le 31 août 2018.
- PLOUFFE, Hélène (2007). «Barbarin, Lazare-Arsène», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/barbarin-lazare-arsene>, consulté le 18 février 2019.
- POIRIER, Lucien (1998). «Boucher, Adélar Joseph», *Dictionnaire biographique du Canada*, http://www.biographi.ca/fr/bio/boucher_adelard_joseph_14F.html, consulté le 14 août 2018.
- POTVIN, Gilles (2002). «Lavigne, Arthur», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/lavigne-arthur/>, consulté le 31 août 2018.
- POTVIN, Gilles (2007a). «Hardy, Edmond», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/hardy-edmond/>, consulté le 25 août 2018.
- POTVIN, Gilles (2007b). «Lavallée, Charles», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/lavallee-charles>, consulté le 20 février 2019.
- POTVIN, Gilles (2007c). «Mazurette, Salomon», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mazurette-salomon>, consulté le 20 février 2019.
- PROVENCHER, Jean (2014). «Chant et musique de fanfare pour une population de condition modeste», *Les quatre saisons*, <https://jeanprovencher.com/2014/01/06/chant-et-musique-de-fanfare-pour-une-population-de-conditions-modestes/>, consulté le 18 février 2019.
- RAUDSEPP, Karl J. (2006). «Warren, Samuel Russell», *L'encyclopédie canadienne*, <https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/warren-samuel-russell/>, consulté le 14 août 2018.
- RENOSTO, Amalia Daniela (2014). «Allocution de la déléguée du Québec à Rome, madame Amalia Daniela Renosto», dans Jean-Philippe Warren (dir.), *Les soldats du Pape : Les zouaves canadiens entre l'Europe et l'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- SYLVAIN, Philippe (1982). «Bourget, Ignace», *Dictionnaire biographique du Canada*, http://www.biographi.ca/fr/bio/bourget_ignace_11F.html, consulté le 14 août 2018.

Design sonore ou musical, problématisation provisoire : Réflexions sur le projet *Subway Symphony* de James Murphy

Frank Pecquet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

James Murphy, leader de LCD Sound System, groupe de musique au croisement de la *dance music* et du post-punk, travaille depuis plusieurs années sur le projet *Subway Symphony*. À la rencontre du design et de la musique, le projet *Subway Symphony* peut être considéré comme un archétype de design sonore urbain dont l'objet est ici l'amélioration des sons du métro — plus spécialement les sons émis par les composteurs numériques en guise de validation de passage des usagers (Rhodes 2015¹). Ce que nous avons l'habitude de considérer comme une cacophonie — le pénible brouhaha d'une station de métro — peut être promu au rang de symphonie ! Tel serait l'objectif de ce projet-type de design sonore. Le son, élément central de la présente réflexion, débouche sur une référence musicale et non des moindres : la symphonie. Précisons d'emblée que nous qualifions ici comme design toute intervention, réalisée par un artiste ou non, en vue de l'optimisation perceptive formelle d'un bien ou service dont le designer ou l'équipe de design ne sont pas, généralement, les décideurs, le choix final parmi les propositions ou solutions n'étant donc pas réalisé par lui ou elle (logique extrinsèque). Le design se présente alors comme une *prestation* plus ou moins créative et non comme la réalisation d'une *œuvre* artistique autonome et ayant sa logique en elle-même (logique intrinsèque). Dans certains cas d'objets ou de services utilitaires, la logique concurrentielle peut conduire à mettre très fortement en avant l'intervention et la personnalité du designer ou de l'équipe, lorsqu'il s'agit d'une agence à forte notoriété, qui reste toutefois *au service* d'un projet technique ou simplement

marketing. Dans tous les cas, le design peut aboutir à une innovation de rupture² que l'on pourra légitimement qualifier de création, les artistes ne pouvant plus, comme à l'époque romantique, revendiquer pour eux seuls ce terme et la posture qu'il implique. C'est typiquement le cas de cette intervention de James Murphy, par ailleurs artiste reconnu³, mais qui met ici son art au service d'un projet, en l'occurrence urbain et non directement commercial, le métro new-yorkais étant géré par une autorité publique.

Ce projet de design sonore s'inscrit dans la révolution digitale actuelle qui touche plus largement la production audionumérique avec des innovations technologiques pensées comme cas de « design sonore » au quotidien. Sur le plan anthropologique, les relations sonores de l'homme avec son milieu évoluent et l'usage des sons dans l'environnement contemporain se développe très sensiblement : les espaces sont sonorisés⁴, les machines chantent et conversent. Autant de manifestations sonores que l'on peut expérimenter en design et qui nécessitent réflexion. Dans cette « écosonorisation du quotidien », le son nous raconte tout autant qu'il se raconte.

Conjointement aux innovations technologiques qu'elle implique, *Subway Symphony* a donné lieu à des recherches en psychoacoustique sur l'écoute en milieu sonore urbain pour la production de sons conformes aux normes de santé publique et qui ont des implications esthétiques⁵. Ce projet de sonorisation de l'espace public a également une

¹ Voir Murphy (s. d.). Le projet de James Murphy révèle entre autres que cette dimension artistique de la musique n'est pas seulement celle du « bercement » de l'écoute passive ou « schizophonique » (Schäfer 2010, 141), mais aussi celle du pouvoir émotionnel des sons et de leur diffusion contrôlée. Sa démarche, encore en phase d'expérimentation (le projet définitif devrait être livré en 2021), semble s'appuyer notamment sur le fait, *peut-être non encore admis par certains*, mais si souvent évoqué, que tous les sons (y compris les bruits) ont un potentiel musical. Il s'agit d'un point de vue « cagien » revisité par le design, John Cage (1912-1992) étant bien l'un des initiateurs de la musique expérimentale (Nyman 2005).

² Expression qui fait communément référence aux innovations technologiques responsables d'un changement d'usage et de comportement des consommateurs (d'un bien ou d'un service), par exemple la carte à puce.

³ Après des études universitaires en littérature anglaise, James Murphy (né en 1970) opte pour la musique. En tant que musicien et/ou spécialiste du son, il a exercé dans différents domaines — ingénieur du son, DJ, compositeur de musique de film, *performer*, producteur (DFA records), designer sonore.

⁴ Ils sont dans l'absolu tendanciellement « sonorisables ».

⁵ Il n'est pas dans l'intention de l'auteur de ce texte de relier l'aspect créatif choisi par Murphy avec sa production musicale à proprement parler. Si les deux univers, musique et design sonore, se rejoignent, les motivations de Murphy créateur musical ne sont pas celles de Murphy créateur sonore.

dimension sociale issue de la dynamique participative des utilisateurs à la production sonore.

Au sein de cette bi-(multi)-polarité perceptive, il y a débat sur la perception des sons de validation du signal (généralisé par le composteur numérique) et ceux que l'interprétation musicale en fait ou peut en faire. Comment s'articule l'information entre son-signal et musique dans le système perceptif des auditeurs ou usagers ?

Pour tirer parti des relations acoustiques dans l'espace social, le design sonore doit savoir intégrer la réalité psychoacoustique des individus et susciter chez eux des effets positifs. Des questions se posent quant à l'attention portée sur la multiplicité des sons et la pertinence des informations émises en relation à l'écoute. Comment gérer, classer, ordonner ces sons qui balisent notre quotidien (taxonomie sonore) ? Comment optimiser les relations entre les informations sonores (écologie sonore) ?

Le projet de James Murphy

Dans l'exemple de *Subway Symphony*, le son est conçu comme un service d'identification et, en tant que fonction sonore du design, est qualifié ici d'«écoson», — un son fonctionnel pensé pour satisfaire un besoin perçu ou non⁶ —, l'objectif de cette intervention sur les tourniquets étant d'augmenter l'efficacité du rapport signal-son dans une logique plus ouvertement artistique. Ce que l'on pourrait qualifier de technique artistique concerne tout aussi bien les moyens pour y parvenir (réalisation) que la capacité imaginative à créer une œuvre qui soit le reflet de son auteur (conception).

Rappelons que le signal sonore est la variation d'une grandeur physique de nature quelconque porteuse d'information et, qu'à ce titre, il informe, information que nous pouvons ensuite déformer, voire transformer. Le son, qui est physique — sensoriel, physico-biologique —, avant d'être psychique, exerce un pouvoir à tous les niveaux de la communication acoustique. Considérons ici que l'information constitue la matière sonore (consistance et/ou substance du message) avant son interprétation et, dans ce cas, qu'elle est exogène à toute autre forme de perception. La révolution technologique actuelle (intelligence artificielle, *big data*, Nanotechnologies, biotechnologies, informatique et sciences cognitives [NBIC]) enrichit la production sonore au-delà de sa dimension strictement signalétique, lui apportant des propriétés nouvelles, potentiellement

de toutes natures, y compris sur le plan des perceptions de type esthétique. Le son artificiel est un son de plus en plus «intelligent». Il peut être programmé pour générer la participation auditive du sujet qui en déclenche l'action.

Ce modèle d'automates «esthètes» (ici les tourniquets du métro) existe non seulement au niveau de nombreux services de signalisation — qu'un inventaire quantitatif permettrait de mieux évaluer (voir plus loin) —, mais également au niveau des objets qui produisent des sons recherchés (matériel médical, commandes avioniques, téléphonie, appareil informatique ou toutes autres machines équipées — «augmentées» — d'un cerveau algorithmique, soit, potentiellement, toute interface personne-machine), ou des environnements réceptifs (ajustement sonore d'espace, diffusion contrôlée, voire élimination totale ou partielle de sons ambiants). Il répond le plus souvent à une motivation extra informative. En dépassant le signal élémentaire générant l'information, son objet serait d'aller au-delà de sa seule manifestation utilitaire et pratique, en agrégeant à son déclenchement une forme plus élaborée de communication, fût-elle plus ou moins artistique, ce que le titre *Subway Symphony* laisse penser. S'il ne s'agit pas de limiter la présente réflexion à une problématique musicale (et musicologique) — l'expérimentation de Murphy y fait référence :

Je veux que chaque station du métro new-yorkais ait sa propre musique, sa propre tonalité, si bien que les gens qui grandiront avec ça, quand ils entendront plus tard un son ou un morceau pourront dire «Oh ! Ça sonne comme Union Square» (Murphy cité dans Martin 2014⁷).

Si l'évocation de la tonalité est explicite, elle fait référence au *ton* parmi d'autres au sein d'une échelle (tonale ou modale) qui en constitue la règle, conformément au principe de résonance naturelle des corps sonores.

Si l'on accepte que le phénomène sonore soit un fait complexe, en l'occurrence la rencontre d'une capacité perceptive et d'un événement sonore, il constitue un laboratoire scientifique de notre écoute. Au sein de la multiplicité des pratiques sociales, notre angle d'analyse de la discipline met l'accent sur la relation de l'utilisateur avec son milieu sonore et le possible élargissement de ce dernier à la musique, celle-ci étant considérée comme un «plus» esthétique, un stade supérieur du son, voire du bruit⁸.

Alors que le design musical émerge du design sonore, il répond aux trois critères du principe d'émergence tels qu'ils

⁶ James J. Gibson utilise le terme d'«*affordance*» pour désigner la façon dont un objet (un service), grâce à sa forme et à ses caractéristiques, a le pouvoir de mobiliser chez son utilisateur la meilleure façon de l'utiliser (1977, 67).

⁷ Il convient de rappeler ici que des signaux visuels ne sont pas suffisants dans ce type d'interactions qui doivent également opérer avec les personnes non voyantes. Celles-ci doivent aussi être en mesure de distinguer les sons de la machine pour évaluer la validité de leur ticket, mais ils doivent également être capables d'isoler perceptiblement les sons du tourniquet des autres sons qui en parasitent l'identification.

⁸ On pense, par exemple, en France, à l'ancienne «Mission Bruit», devenue le Centre d'information et de documentation sur le bruit (CIDB) du ministère de l'Environnement.

sont définis en systémologie générale⁹: la *nouveauté* (ou l'innovation) qui représente le facteur dynamique industriel de la culture; l'irréductibilité selon laquelle les propriétés du design attestent d'une augmentation de son sens («la plus-value sonore»); enfin, la *non-prédictibilité* selon laquelle l'information ne provient ou ne relève pas du canal ou des formes habituelles de transmission. Dans le passage du design sonore au design musical, ce sont des éléments musicaux, le style, la forme, qui structurent la perception auditive avant toute autre fonction.

James Murphy invoque la valeur apaisante et adoucissante de la musique et sa dynamique de confort. Il est également motivé par la nécessité de prouver scientifiquement qu'il y a préjudice à subir des sons stridents et sans originalité au sein de l'environnement sonore pollué du métro new-yorkais. Il souhaite remédier aux bips actuels qualifiés selon les mots de Murphy de «plats et désagréables» en leur substituant des sons plus «doux» tels ceux de carillons jugés et prouvés moins stressants (Rhodes 2015). Le carillon est, en effet, un instrument de musique à part entière qui peut (doit) répondre par conséquent à une organisation plus élaborée que les deux signaux élémentaires (*on/off*, *in/out*) de la machine. Il a été reconnu expérimentalement que le son aléatoire des carillons calme et réduit le stress des usagers, qui plus est, s'il est perçu dans la continuité¹⁰. Murphy a d'ailleurs dû défendre longtemps son approche auprès de la *Metropole Transportation Authority* (MTA), entre autres par rapport à l'*American Disability Act* (ADA), jusqu'à ce que des neuroscientifiques de la vision et de l'audition reconnaissent que ce type de projet pourrait avoir des effets positifs sur les usagers du métro (Rhodes 2015).

D'autres exemples peuvent être invoqués. Dans le droit fil de ces recherches en signalétique sonore appliquées au transport, Louis Dandrel¹¹ avait aussi fait référence aux «modes doux» comme d'une perception tangible des sons à l'occasion de son projet d'accompagnement sonore du nouveau tunnel de la Croix Rousse à Lyon (2013), mais également à propos des parcours signalétiques, notamment pour la Société nationale des chemins de fer français (SNCF) de 1994 à 2004 et l'environnement sonore du tramway de

Tours. L'objectif est toujours d'améliorer les espaces sonores de ces environnements, impliquant un confort accru pour les usagers. En France, ces orientations diffèrent de celles proposées par Pierre Mariétan (2005). À travers ses projets de recherche qui reposent sur une approche esthétique de l'acoustique, celui-ci veut redonner à l'écoute une place dans notre rapport au monde. Dans le même ordre d'idée, à Grenoble, l'école du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) s'intéresse à l'environnement sonore urbain et son évolution (Augoyard et Torgue 1995; Marry 2013). On observe que les nouvelles générations sont plus réceptives au problème d'écoute en société, qu'il s'agisse de santé, de diversité biologique ou de patrimoine sensoriel (écologie sonore).

Instrument pour métamusique

Pour revenir au projet de James Murphy au cœur de cet article, une esquisse de structure musicale se substitue ainsi aux deux bips précédemment évoqués ne ciblant que les fonctions cérébrales réactives primaires. Investir musicalement le son des services de signalisation revient ainsi à solliciter une implication accrue des utilisateurs par un appel sensoriel plus élaboré pour finalement, comme on l'a indiqué plus haut, humaniser la rigidité mécanique et strictement fonctionnelle de la machine. Le tourniquet, banal dispositif de contrôle, se mue en source musicale, même limitée, et passe de l'état de machine sonore à celui de machine musicale, l'utilisateur devenant acteur impliqué dans le processus musical par le seul fait d'emprunter ce tourniquet et d'y introduire son ticket. Le résultat sonore, quoique pensé pour générer de la musique au niveau individuel, ne s'établit, de fait, que par l'entremise d'un flux (la «symphonie» du titre), lui-même dépendant du nombre d'usagers, lesquels en deviennent les *performers*, des musiciens sans règle du jeu, mais tout de même acteurs. Le statut initial du son change et passe (ou peut passer) de l'état d'information à celui de communication, fût-ce de la métacommunication. Les participants deviennent les «co-designers» d'une musique aléatoire rythmée par l'affluence, musique dont ils n'ont jamais le contrôle total, mais à laquelle ils participent. De plus, Murphy envisage de recourir à une organisation

⁹ Je me réfère ici à la définition que Ludwig Von Bertalanffy donne de l'émergence dans son article de synthèse sur la systémologie générale (1973).

¹⁰ Si beaucoup d'études ont déjà été menées sur les effets négatifs de la pollution sonore — citons ici celle récente du Monde du 8 février 2019 sur l'impact sanitaire du bruit des transports en région parisienne (Mandard 2019) —, mentionnons à juste titre l'article de 2003 publié dans le *British Medical Bulletin* sur le stress produit par le bruit (dans les transports précisément) et les désagréments psychologiques, voire somatiques qu'il entraîne (Stansfeld et Matheson 2003). Ces études sont à mettre en parallèle avec les sons analysés et jugés apaisants décrits dans l'ouvrage de Stephen Mc Adams, *Perception et cognition de la musique* (2015). En référence à ce que pense Murphy (et que semble confirmer la plupart des usagers sondés du métro new-yorkais), «la dissonance sensorielle résulte du battement entre deux partiels proches qui n'ont pas de relations harmoniques» (Mc Adams 2015, 33) et seraient plutôt à rapprocher du bruit que de la musique. Mc Adams indique notamment que la relation entre les principes d'organisation sensorielle, perceptive et cognitive opère au sein de l'esprit humain (53). Aussi, «[à] un niveau supérieur, la dissonance d'un accord dépend des notes groupées ensemble dans celui-ci. Si une note dissonante est captée par un flux mélodique séparé, son départ de l'organisation simultanée pourrait diminuer la dissonance perçue de l'accord» (54).

¹¹ Directeur de Diasonic et ancien responsable du design sonore à l'Institut de recherche et coordination acoustique et musique (Ircam), initiateur de l'équipe actuelle Perception et design sonore avec laquelle je collabore sur le projet «Analyse des pratiques du design sonore» — en partenariat avec le LabExCAP (Laboratoire d'Excellence Création Arts Patrimoines) — Ircam/Université Paris 1).

des tons distincte selon les stations, et interpeller ainsi la mémoire de l'utilisateur selon son itinéraire¹². Des études en psychoacoustique nous diront éventuellement quels effets authentiques ces musiques peuvent avoir sur les utilisateurs, conjointement à leur fonction initiale, et si elles améliorent réellement l'environnement sonore du métro au niveau individuel, même si l'idée de générer une mémoire sonore par station reste une authentique innovation et présage de l'évolution du design entre signal acoustique, écologie sonore et musique.

Afin d'assigner aux portillons de chaque station des valeurs musicales — mélodie, harmonie et rythme —, la nouvelle équation du design sonore, dans le projet de Murphy, vise à attribuer aux sons des machines (automates) des qualités musicales nettement identifiables puis mises en œuvre comme telles. Après diverses expériences et analyses de l'audibilité environnementale au sein d'espaces urbains saturés (souterrains ou non), Murphy suggère la substitution aux deux bips actuellement produits d'autres sons — de trois à cinq tons — plus humains et sans aucun doute plus « malléables » (Sterne 2015, 227, 260-261). Sur un plan sociologique, on peut se demander comment fonctionnent les technologies numériques qui arbitrent des échanges sonores au sein du milieu social au quotidien. Cette interrogation s'inscrit dans le nouveau courant épistémologique revendiqué par les *sound studies* (Sterne 2015). À ce titre, elle déborde du cadre, plus étroit, du design sonore conventionnel pour inclure une réflexion sur les usages du son à l'ère de sa reproduction post-électronique¹³ et inciter à une réflexion philosophique et esthétique sur l'écoute au sein de la postmodernité sonore (Lyotard 1979¹⁴).

Le travail du designer sonore opère alors à plusieurs niveaux d'intention : validation du passage, puis musicalisation-humanisation de l'espace. Par ailleurs, le designer intègre des critères extramusicaux de concomitance, le son des tourniquets étant inéluctablement parasité par le bruit de

la rame qui arrive ou celui, notamment, généré par les usagers. Il doit également choisir des sons dont l'identité est reconnaissable par ces derniers quels que soient leur âge et leur culture sonore, et, au sein de fluctuations perceptives, distinguer des zones de fréquences spécifiques qui déterminent l'identité sonore propre du tourniquet. Murphy utilise l'expression de « *piano mode* » pour qualifier la structure tonale des sons. Commandé par un algorithme de traitement, le timbre du carillon est arpeggé comme une suite de notes dont on peut varier les différents paramètres : nombre de notes, hauteur, durée et intensité. L'identité sonore (ce que Murphy nomme « *tonality* ») émane du dosage de ces paramètres et caractérise le son de chaque station de métro.

Si le design sonore répond nécessairement à une fonction extérieure à son objet, par conséquent extramusicale, il répond ainsi souvent à des préoccupations écologiques, et, en ce sens, rejoint l'idée d'un « écoson » (Pecquet 2016), terme qui désigne ici tout son artificiel et fonctionnel conçu en vue de s'insérer harmonieusement dans son environnement ou de rendre ce dernier plus harmonieux, ceci pouvant aller, éventuellement, jusqu'à la conception d'un design sonore ayant pour objectif l'atténuation du son.

Mon intention ici n'est pas de recenser l'état de l'art des différents projets urbains de désenclavement du son à l'échelle de la planète¹⁵. Toute époque a connu ses types d'évaluations du bruit, de l'efficacité d'un signal sonore donné, de l'ambiance recherchée, et ce, dans des domaines aussi différents que l'action politique, militaire ou culturelle. Les réflexions actuelles visant à repenser l'espace sonore en vue de son amélioration pour l'équilibre et le bien-être durable des usagers en sont un exemple (Candau et Le Gonidec 2013¹⁶). Ce sont des organisations non gouvernementales qui prennent en main cet aspect du design sonore¹⁷. On veut passer d'un environnement sonore brut et inesthétique, purement signalétique, en tout cas

¹² On peut noter ici que le passage du « Pass Navigo » (forfait de transport de la Régie autonome des transports parisiens [RATP]) sur les détecteurs du métro parisien a été manifestement musicalisé puisque ce passage déclenche un son arpeggé clairement extratechnique, mais identique, quelle que soit la station.

¹³ Voir les commutateurs moléculaires dits allostériques en neurobiologie (Boulez, Changeux et Manoury 2014).

¹⁴ Dans son « rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées proposé au Conseil des universités auprès du gouvernement du Québec, à la demande de son Président » et publié dès 1979 sous le nom de *La condition postmoderne* (9), Jean-François Lyotard décrit la nouvelle condition de l'ère post-industrielle au sein des sociétés à l'aune de la transition numérique. Il questionne la nature du savoir scientifique qu'une telle révolution imposerait *de facto* à notre nouvelle condition en supplantant les grands récits de l'humanité par le discours prescriptif des systèmes informatiques portés aux nues par les sciences. Sa pensée anticipe les récentes mises en garde annoncées sur l'intelligence artificielle et le *big data* à l'œuvre dans toutes les instances de pouvoir actuel au moyen des algorithmes. La postmodernité sonore décrit dans le domaine acoustique l'impact des effets de cette révolution sur l'écoute au quotidien.

¹⁵ Le projet actuel « Analyse des pratiques du design sonore », mentionné à la note de bas de page 11, a pour but d'analyser précisément les motivations et pratiques des designers sonores. Est envisagé, à plus long terme, le recensement des designers sonores et l'inventaire d'artefacts de design sonore afin d'étudier, selon les cas, leur conception et le processus de réalisation.

¹⁶ Cet ouvrage collaboratif, coécrit par des anthropologues, géographes, ethnomusicologues et architectes-urbanistes, souligne entre autres « le caractère indissociable entre un paysage sonore et un environnement social » (Candau et Le Gonidec 2013, 18).

¹⁷ Le projet montréalais « Ville sonore » répond à ce type d'initiative. On peut ainsi lire en première page du site : « L'approche du paysage sonore repose sur l'idée que des sons "appropriés" peuvent être utilisés pour produire des effets positifs : il s'agit d'une déviation de l'approche traditionnelle de l'atténuation du bruit urbain qui vise à rendre la ville moins négative mais pas nécessairement plus positive. Traditionnellement, le domaine de la recherche en paysage sonore s'est concentré sur la perspective des "utilisateurs de la ville", mais nous allons élargir cette relation pour inclure et comprendre le rôle que jouent les "créateurs de la ville" dans la perception des sons urbains par les utilisateurs » (Ville sonore 2019).

« a-esthétique », à une réalité musicale et émotionnellement chargée, à une conscience auditive. Dans une plus large mesure, cela reviendrait aujourd'hui, à l'heure du réveil écologique, sursaut vital du nouvel ordre sonore, à « sonifier » par un glissement sémantique la célèbre formule : « *Think global, sound (act) local* ».

On pourrait graduer cette pratique des designers qui travaillent sur l'« écoson », et qui vise l'enrichissement du son initial fonctionnel — signal de contrôle du « titre de transport » —, selon qu'elle révèle ou non une recherche esthétique pouvant aller jusqu'à une réappropriation. Cette dernière pourrait elle-même devenir rapidement la nouvelle norme environnementale, nonobstant les problèmes de recevabilité qu'elle risque de susciter, notamment quant à l'exigence de musiques adaptées à la culture dominante du site. Le phénomène a, ainsi, une dimension sociale collective.

Il y a fondamentalement une distinction esthétique, dans la fonction du design sonore, entre, d'une part, ce qui se maintient au titre d'information sonore, d'alerte, et, d'autre part, sa mise en musique qui en constitue la valeur ajoutée : tout autant la dimension émotionnelle de type biochimique d'ordre neurobiologique, que le principe d'augmentation appliqué au signal acoustique d'information d'ordre technologique.

Rappelons que le design sonore a longtemps été assimilé spontanément, c'est-à-dire hors de toute base théorique, dans le milieu professionnel des designers, à un design essentiellement signalétique recourant à des sons d'origine technique, notamment électronique. Ce type de design a pu perdurer au fil du temps et de pratiques diversifiées sans véritable recherche d'intérêt esthétique, ceci souvent pour ne pas gêner l'identification du message. Il s'opposait ainsi au design dit musical (habillage ou accompagnement sonore), comportant une dimension esthétique recherchée, voire revendiquée. Il pouvait aussi le compléter. On reconnaît d'ailleurs ici la dichotomie assez classique entre design de type industriel et design de type esthétique. La France, en promouvant longtemps la notion d'esthétique industrielle, a contribué à faire perdurer cette dichotomie. Celle-ci doit sans doute aujourd'hui être dépassée dans la mesure où, en ce qui concerne le design sonore, les frontières entre son technique et musique sont de plus en plus poreuses.

Mutation des comportements sonores

Les sons électroniques, concrets, enregistrés ou traités, ont certes tous un sens, en référence aux trois champs du design qui classent séparément identité, message et environnement¹⁸. La production sonore se métamorphose à l'infini au sein des différents dispositifs : banques de sons, systèmes audio intelligents, performance ingénierie audio, robotique et intelligence artificielle dotées d'interfaces de design plus ou moins sophistiquées. Éric Sadin évoque ainsi un « redoublement de la couche mathématique du monde comme la création sensible d'une couche chiffrée artificielle médiatisant notre relation aux faits et aux choses » (Sadin 2013, 44). Dans ce registre, les « descripteurs audio » (Peeters 2013) en seraient l'ultime développement, en ce qu'ils permettent de cibler des sons dans des morceaux donnés à partir d'une analyse du signal audio et d'évaluer des paramètres structurels harmoniques, mélodiques, rythmiques et métriques. Ils permettent également de mesurer l'audience d'un son, sa popularité, sa facture, son prix, finalement son histoire, mais également (et inversement), celle de la ou des communautés liées à ce son. « L'effet de sens », pour reprendre la terminologie de Stéphane Vial¹⁹, ne concerne donc plus seulement les propriétés internes de l'objet et celles qui permettent de le reconnaître acoustiquement et d'identifier sa fonction. Il optimise interactivement son utilisation en fonction de l'utilisateur. En d'autres termes, ces enrichissements technologiques décuplent la potentialité d'adaptation du bien ou du service aux usages, fonction fondamentale du design.

Du point de vue acoustique, l'utilisateur ne limite par conséquent plus son interaction avec l'objet sonore au simple geste sonore d'identification (fermer une porte, actionner un bouton, etc.), mais l'étend à son *style* telle une réappropriation esthétique (mentionnée plus haut) en extrapolant les usages possibles de cet objet. Les nouvelles technologies permettent ainsi à l'utilisateur de devenir un acteur du fait sonore « désigné » et non plus seulement un utilisateur (on parle alors d'interactivité). L'instrumentation du design sonore permet ainsi d'affranchir le son de sa valeur d'usage, valeur par défaut et invariable, au profit de son audition augmentée qui, à travers son usage, permet d'en jouer, donc de composer, peu importe la richesse esthétique, du moment qu'elle est perçue ou reconsidérée comme telle par l'utilisateur (ou sa « tribu »). Combinés à la technologie de l'indexation audio des descripteurs du même

¹⁸ Rappelons qu'au sein des principaux genres du design répertoriés sur le site de l'Alliance française des designers (2003), trois catégories se dégagent selon qu'elles s'appliquent aux objets, aux messages et à l'environnement. Appliquées au design sonore ou musical, elles se séparent en design d'identité (identifier, faciliter, fidéliser à une marque, une institution, un service, etc.), de message (informer, communiquer, signaler, etc.), et d'environnement (localiser, aménager, etc.).

¹⁹ Stéphane Vial « distingue trois types d'effet en matière de design. Un effet ontophanique visant à augmenter l'expérience vécue ; un effet callimorphique, axé sur la beauté formelle et l'attrait esthétique extérieur du design en termes de forme, volume, activité, graphismes et expressions interactives, et un effet socioplastique portant sur les formes capables de remodeler la société » (Folkman 2010, 9).

nom et appliqués à la musique, ces systèmes permettront finalement de façonner une « image » audio selon différents critères de filtrage, musicaux bien entendu, mais également extramusicaux, s’enrichissant d’effets de style, voire les générant.

Je rappelle que le projet de James Murphy a pour objectif de remplacer les signalétiques sonores traditionnelles des portillons du métro (validation ou non des tickets) par des séquences de sons générées par un algorithme réagissant à l’action des usagers. La séquence sonore, perçue comme musicale, assiste leur navigation au sein du réseau, mais aussi cible leur écoute. Les frontières du matériel à l’immatériel, du sensoriel à l’émotionnel en sont modifiées. Plus généralement, l’audition de sons composés, et à laquelle l’usager doit, tout autant qu’il le peut, prêter une attention singulière, devient l’opportunité pour les designers d’introduire au sein du complexe sonore une dimension esthétique interactive. Mais outre leur finalité directement opérationnelle (la validité des billets déjà évoquée), ces sons ont aussi des fonctions d’expression et de communication intelligente, voire humaine. Bien que collective, lorsqu’il s’agit d’en expérimenter les propriétés, l’écoute, faut-il le rappeler, est aussi personnelle puisqu’elle provoque émotions et sentiments. Une telle approche du design peut être considérée comme musicale en ce qu’elle intègre des éléments acoustiques conçus au sein de structures temporelles, certes très courtes, mais porteuses d’une dimension nouvelle, qui sortent de la logique étroitement fonctionnelle du design sonore conventionnel. Si tous les univers sont sonorisés et/ou « sonifiables », si la perception est auditive, de tels enjeux ne sont évidemment pas sans importance (Marche 2014).

Le nouvel ordre sonore

Plus globalement, il faut encore souligner que toute société produit son propre ordre sonore. Ce dernier est largement spontané et résulte de la superposition de tous les sons naturels et sociaux. Il peut aussi être géré institutionnellement en vue de contrôler, organiser et maîtriser ce flux permanent, « la redoutable matérialité » (Foucault 1970, 55). Avec

l’intervention du design, l’écologie, notamment urbaine, s’intéresse donc directement à l’émergence de ce nouvel ordre sonore.

Sur un plan différent, il convient également de souligner que le design sonore ou musical s’enrichit actuellement de sa rencontre avec les recherches scientifiques et technologiques récentes (sciences cognitives, informatique, intelligence artificielle, etc.). Plusieurs travaux portent sur la dimension sonore des biens et services par le biais des paramètres classiques du design, mais avec l’apport décisif des fonctionnalités algorithmiques qui en constituent souvent l’instrument central, apport lui-même enrichi des ressources du *big data*, lequel permet notamment le ciblage ultra personnalisé de ces biens et services²⁰. Ce sont aujourd’hui les données sonores, par le croisement des informations stockées dans des bases du même nom, qui permettent ce dépassement, jusqu’à pouvoir « nous réinventer à nos dépens », comme si elles avaient une existence autonome (Bennett 2015, 230).

Ainsi, dans le but de modéliser l’audition elle-même modélisée sur l’usage des consommateurs utilisateurs, la musique n’est plus visée pour elle-même, mais comme paramètre du design sonore²¹. À ce titre, elle répond à une logique opérationnelle, elle contribue à un service, elle relève de fonctions, mais ces dernières dépassent le simple niveau d’alerte, de contrôle, de validation. Ces processus premiers dans le rapport aux technologies numériques sont ainsi dépassés par cette nouvelle couche de processus d’information évoquée plus haut et constituée de données dynamiques, destinées à optimiser nos échanges électroniques.

Fonction de la musique en design

Outre les progrès accomplis dans le domaine du traitement du signal, les nouveaux algorithmes introduisent un enrichissement décisif des possibilités d’échange : après la validation opérationnelle immédiate (autorisation de passage, dans l’exemple qui nous intéresse ici), de nombreux autres niveaux sont désormais envisageables. Dans ce cas du projet de James Murphy, chaque station du réseau métropolitain

²⁰ Je mentionne ici trois exemples : le projet « Cracking the Emotional Code of Music », sur la voix, le son et les émotions. Dans ce projet « sont étudiées les caractéristiques acoustiques du son et leurs relations avec l’activation de circuits cérébraux spécifiques, émotionnels ou de cognition sociale. [Les algorithmes de transformation visent à faire du son une “technologie” pour la recherche en neurosciences cognitive, et à terme en neurologie.] Le feedback vocal, étudié grâce au logiciel DAVID pour la transformation de la voix en temps réel, est un premier résultat de ce paradigme » (CREAM s. d.) ; les travaux de Jean-Julien Aucouturier, chercheur du Conseil national de recherche scientifique (CNRS) au sein de l’équipe Perception et design sonores, et ses travaux en neurosciences cognitives et sur les thérapies de rééducation orthophonique avec l’intégration de la dimension sociale du langage à la compréhension de l’audition ; les journées d’étude tenues par les chercheurs de la Fondation Internet nouvelle génération (FING), de l’Université de Toulouse et de l’École supérieure d’art et de design (ÉSAD) Pyrénées dans le cadre du projet « HyperVoix », qui s’intéresse aux « enjeux de conception des interfaces conversationnelles » (HyperVoix 2019).

²¹ Je fais d’ailleurs l’hypothèse que le son musical a été d’abord instrumentalisé dans le cadre de pratiques sociales telles que la chasse, certains gestes agricoles collectifs, les cérémonies rituelles puis festives ou religieuses, la politique ou la guerre, et que c’est de ces instrumentalisation proches du design qu’elle s’est peu à peu autonomisée pour devenir un art à part entière avec des œuvres créées pour elle-même dans une logique désintéressée, pour reprendre la conception kantienne de l’art. Il est possible que cette phase d’autonomisation arrive à son terme pour céder la place à un nouveau cycle d’utilitarisme de marchandisation et d’euphorisation généralisée du monde, par ailleurs soumis à un contrôle politico-social permanent.

bénéficierait du son spécifique de ses portillons en vue d'une appropriation plus intime de la situation dans chaque lieu. L'écoute fonctionnelle de premier niveau s'enrichirait ainsi du rapport plus personnel, mais sans doute plus développé, d'une émotion qui dérive de ce processus sonore. Cette marge d'écoute élargie, du simple signal à une séquence sonore développée, jaillit de l'interconnexion de sources potentiellement plus nombreuses. S'il n'y a aucune urgence sonore dans notre monde bien réel, on l'entendra !

Ici comme ailleurs, les limites d'un tel modèle sont encore inconnues. Professionnels et chercheurs sont en veille permanente. Il convient de rappeler la notion de comportement sonore, à savoir comment les individus, mais aussi le système nerveux lui-même réagissent à des stimuli sonores, les traitent et les intègrent dans les conduites ultérieures. Par extension et en formalisant des comportements sonores à partir des données du *big data* — éventuellement à partir d'identités virtuelles connectées et, par conséquent, avec lesquelles on peut innover des stratégies de communication —, le son « augmenté » permet ou permettra assurément de créer et de gérer des profils sonores dynamiques. Et les comportements qui leur sont associés. À ce titre, il serait possible de dessiner le parcours émotionnel des usagers et donc de le déterminer dans les différents sens de ce terme.

Dépassant l'émission élémentaire du signal acoustique, le son augmenté s'alignera sur les comportements d'écoute des clients, des prospects et des utilisateurs. On se situe ici bien au-delà d'une problématique du « bon » design, comme celle proposée par Dieter Rams : innovant, utile, beau, évident, discret, honnête, résistant, précis, écologique, économique²². Ce que Vial résume comme « un design pur et simple » (2015, 105).

Conclusion

J'ai discuté ici du processus perceptif de l'utilisateur auditeur en distinguant écoute signalétique (sonore) et écoute esthétique (musicale). La perception signalétique est tendanciellement instantanée. La perception esthétique, plus construite ou interprétative, s'inscrit dans une durée supérieure. En stimulant l'auditeur, l'écoute musicale, de nature immersive, cherche à établir une relation plus intime, mais aussi de réciprocité, entre d'une part l'émetteur ou le bien ou service concerné, et, d'autre part, l'utilisateur. Entre écoute sonore et écoute musicale, la distinction, déjà fragile, s'avère pourtant utile, même si un dépassement de ce paradigme de commodité me semble s'imposer.

Dès lors que l'on distingue la perception du son de celle de la musique, le design sonore intègre cette nuance

du sens technique au sens social, de sa compréhension opératoire à une interprétation intersubjective. L'originalité de la démarche de James Murphy se situe au cœur de cette distinction. Elle suscite la dynamique psychoacoustique et décrit la conception globale d'un écosystème sonore. Sont visés des effets d'un niveau supérieur : aisance ou bien-être tout d'abord (limitation du stress), capacité à discriminer les sons secondaires ou parasites et possibilité d'une interaction entre l'utilisateur et l'émetteur, nonobstant les actuelles recherches ou orientations vers le zéro-bruit assurément décisives dans le contexte de la signalétique urbaine (Guiv et collab. 2015). Dans le cas particulier du domaine de la santé, c'est tout un univers de potentialités qu'on voit s'ouvrir maintenant que s'achève la période des sons techniques de première génération (Sinclair 2015). L'évolution extrêmement rapide des différentes techniques actuellement ou bientôt mise en œuvre dans le design rend très incertain tout pronostic et toute conceptualisation. La définition même des champs de recherche en devient peut-être temporaire. Des notions nouvelles comme celles que j'ai introduites dans le présent article ont donc *a fortiori* une valeur d'instrumentation intellectuelle provisoire. Apparaît toutefois devoir être durable l'émergence d'une préoccupation d'écologie sonore revisitant le design sonore traditionnel dans le sens d'une humanisation et d'une interaction accrues. Des notions comme celles d'écoson et de design musical y ont sans doute bien leur place.

RÉFÉRENCES

- Alliance française des designers (AFD) (2003). « Accueil », <http://www.alliance-francaise-des-designers.org/>, consulté le 10 mars 2015.
- ARCHER, Bruce (1974). *Le design ou la créativité planifiée en industrie*, Londres, Design Council of Great Britain.
- AUGOYARD, Jean François, et Henri TORQUE (1995). *À l'écoute de l'environnement : Répertoire des effets sonores*, Grenoble, Éditions Parenthèses, collection « Habitat/Ressources ».
- BENNETT, Jane (2015). "Systems and Things: On Vital Materialism and Object-Oriented Philosophy", dans Richard Grusin (éd.), *The Nonhuman Turn*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 223-239.
- BOULEZ, Pierre, Jean Pierre CHANGEUX et Philippe MANOURY (2014). *Les neurones enchantés : Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob.
- BOUMENDIL, Michael (2017). *Design musical et stratégie de marque : Quand une identité sonore fait la différence!* Paris, Eyrolles.

²² Chacun de ces qualificatifs réfère à un des dix principes pour un bon design déterminés par Rams (cité dans Vial 2015, 105).

- CANAU, Joël, et Marie Barbara LE GONIDEC (2013). *Paysages sensoriels : Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques.
- CREAM (s. d.). «Cream – Audio and Neuroscience», <http://cream.ircam.fr/>, consulté le 20 juillet 2019.
- FOLKMAN, Mads Nygaard (2010). «Préface», dans Stéphane Vial, *Court traité du design*, Paris, Quadrige, Presses universitaires de France.
- FOUCAULT, Michel (1970). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- GUIU, Claire, Guillaume FABUREL, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Henri TORGUE et Philippe WOLOSZYN (2015). *Soundspace : Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- HYPERVOIX (2019). «HyperVoix : Enjeux de conception des interfaces conversationnelles», <http://www.sonore-visuel.fr/fr/evnement/hypervoix-enjeux-conception-interfaces-conversationnelles>, consulté le 20 juin 2019.
- LYOTARD, Jean François (1979). *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- MANDARD, Stéphane (2019). «Le bruit nuit gravement à la santé des Franciliens», *Le Monde*, 8 février, https://www.lemonde.fr/planete/article/2019/02/08/le-bruit-un-risque-majeur-pour-la-sante-des-franciliens_5420770_3244.html, consulté le 9 février 2019.
- MARCHE, Hélène (2014). «La régulation sociale des ambiances sonores dans les services de cancérologie», dans Claire Guiu, Guillaume Faburel, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henri Torgue et Philippe Woloszyn (éds), *Soundspace : Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 183-192.
- MARIETAN, Pierre (2005). *L'environnement sonore : Approche sensible, concepts, modes de représentation*, Nîmes, Champ social éditions.
- MARRY, Solène (2013). *L'espace sonore en milieu urbain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MC ADAMS, Stephen (2015). *Perception et cognition de la musique : Les conférences Alphonse Durpont*, Vrin, Paris, collection «MusicologieS».
- MARTIN, Thomas (2014). «Quand James Murphy (LCD Soundsystem) met en musique le métro new-yorkais», Elise (news), <http://elise.news/2014/02/james-murphy-musique-metro-new-york/>, consulté le 16 novembre 2015.
- MURPHY, James (s. d.). *Subway Symphony*, <http://www.subwaysymphony.org/>, consulté le 17 juillet 2019.
- NYMAN, Michael (2005) [1974]. *Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Allia.
- PECQUET, Frank (2016). «Echo Design», communication présentée dans le cadre de *The 22nd International Conference on Auditory Display (ICAD-2016)*, 2-8 juillet, Canberra, Australie.
- PECQUET, Frank, Nicolas MISDARIIS, Nicolas DONIN, Laura ZATTRA, et David FIERRO (2018). «Analysis of Sound Design Practice (ASDP): Research Methodology», communication présentée dans le cadre du 22^e CIM (*Colloquio di Informatica Musicale*), 20-23 novembre, Udine, Italie.
- PEETERS, Geoffroy (2013). «Descripteurs audio : De la simple représentation... aux modèles de connaissances» dans *Indexation automatique de contenus audio musicaux*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Pierre et Marie Curie (Université Paris VI) Ircam, Paris.
- RHODES, Margaret (2015). «The Plan to Turn NYC's Turnstiles Into Musical Instruments», *Wired*, <https://www.wired.com/2015/07/plan-turn-nycs-turnstiles-musical-instruments/>, consulté le 27 août 2015.
- SADIN, Eric (2013). *L'humanité augmentée : L'administration numérique du monde*, Paris, L'échappée.
- SCHÄFER, Murray (2010) [1977]. *Paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Wild Project.
- SINCLAIR, Peter (2015). «Vivre avec les alarmes : L'environnement sonore d'un service de réanimation et soins intensifs», dans Jérôme Joy et Peter Sinclair (éds), *Locus Sonus : 10 ans d'expérimentations en arts sonore*, Géménos, Horizon.
- STANSFELD, Stephen A. et Mark P. MATHESON (2003). «Noise Pollution: Non-Auditory Effects on Health», *British Medical Bulletin*, vol. 68, n° 1, décembre, p. 243-257.
- STERNE, Jonathan (2015) [2003]. *Histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte.
- VILLE SONORE (2019). «Ville sonore : Un partenariat intersectoriel pour améliorer l'expérience sonore en ville», <https://www.sounds-in-the-city.org/fr/aperçu/>, consulté le 20 juillet 2019.
- VON BERTALANFFY, Ludwig (1973). *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunot.

La fricassée : Aspects d'un genre original

Vita Kim (Université d'État de Saint-Pétersbourg)

Dans le répertoire de musique du XVI^e siècle, on trouve quelques pièces vocales connues sous le nom de *fricassées*. Les études menées sur la fricassée la rapprochent généralement du quolibet (ou quodlibet), terme provenant du latin *quodlibet* (ce qui plaît) et d'abord associé aux jeux polyphoniques médiévaux. Dans l'*Encyclopaedia Universalis*, ce genre est défini comme

une composition musicale dans laquelle plusieurs mélodies connues se mêlent, soit simultanément, soit, plus rarement, successivement, en vue de créer un effet humoristique. Le quolibet peut également désigner un mélange de textes provenant de différentes sources et réunis dans une même composition vocale (*Encyclopaedia Universalis* s.d.).

Bien que l'on voie évoqué le terme du quolibet dans des ouvrages théoriques à partir du XV^e siècle¹ (Freedman et Maniates 2001b, 687), surtout pour ce qui touche à la mensuration, au traitement des modes et au *cantus firmus*, les premières recherches sur le quolibet n'apparaissent qu'à partir du XVII^e siècle² (Maniates 1966, 172). Cependant, il est curieux de noter que l'intérêt pour l'étude de ce genre réapparaît dans la seconde moitié du XX^e siècle, surtout au cours des années soixante. Ainsi, divers aspects du quolibet, notamment la définition, la classification et la genèse du genre, sont abordés dans les travaux de W. Apel (1944), W. Rogge (1960), K. Gudewill (1962), M. R. Maniates (1966) et I. Cazeaux (2002). Nous devons aux musicologues E. Kovarik (1978), M. R. Maniates (2001), R. Freedman (2001), J.P. Ouvrard (1982) et H. Vanhulst (1993, 2010)

une série de travaux consacrés à la variété de ce genre connu comme la fricassée sur le territoire franco-flamand du XVI^e siècle. Dans le cadre de cet article, nous voudrions considérer les liens entre le caractère ludique de la fricassée et le concept du jeu proposé par Johan Huizinga. Suite à quoi, nous proposons une analyse de la fricassée anonyme *Aupres de vous*³, dont la partition se trouve dans la Bayerische Staatsbibliothek de Munich⁴. Par ailleurs, après avoir sélectionné huit fricassées éditées durant le XVI^e siècle selon l'étape suivante de notre recherche, nous avons effectué l'identification de la plupart des incipits⁵ utilisés par les compositeurs de ces œuvres. Le fait que certaines chansons soient citées à plusieurs reprises dans les fricassées étudiées nous permet d'estimer le répertoire qui était en vogue à l'époque et, probablement, mieux comprendre le goût du public du temps. Les résultats, qui témoignent sans doute de la popularité de certaines chansons à la Renaissance, sont présentés sous forme de tableau dans l'Annexe 2.

La fricassée comme fruit des idées humanistes de la Renaissance

Dans un article intitulé «*Quodlibet Revisum*», M. R. Maniates met en évidence les liens entre le principe de jeu, qui détermine l'apparence de la fricassée, et le concept philosophique de Johan Huizinga énoncé dans *Homo Ludens*⁶: *Essai sur la fonction sociale du jeu* (Maniates 1966, 170). Néanmoins, à notre avis, la musicologue ne fait que formuler son hypothèse sans entrer dans les détails. À la suite de M. R. Maniates, nous

¹ Par exemple, Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, vers 1473-1474 ; Heinrich Glarean, *Dodecachordron*, 1547 ; Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, 1558.

² Par exemple, Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, 1618.

³ Bien que le complexe travail contrapuntique d'assemblage mélodique de la fricassée *Aupres de vous* mérite certainement d'être étudié, nous allons nous pencher surtout sur les textes qui, d'après l'auteur du présent article non seulement constituent l'un des plus intéressants aspects de ce genre, mais aussi démontrent que son caractère ludique est né dans le sillage du concept d'*Homo ludens* de Johan Huizinga ainsi que de la philosophie du rire carnavalesque de Mikhaïl Bakhtin, évoqués ci-dessous.

⁴ Cette œuvre est éditée à Paris en 1530 dans le recueil *Vingt et huit chansons nouvelles* (RISM 1531¹). Il est à noter que pour les partitions du XVI^e siècle, l'usage veut que l'on indique les informations dans l'ordre suivant : le nom du compositeur, le nom de l'éditeur et le numéro du RISM (Répertoire international des sources musicales).

⁵ En parlant des extraits empruntés par les compositeurs des fricassées à d'autres sources, nous utilisons le terme «incipit» qui désigne entre autres les «premiers mots ou premières notes d'un ouvrage vocal ou instrumental» (Larousse en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/incipit/42249>, consulté le 28 juin 2019).

⁶ Du latin *ludus*, «jeu».

voudrions en quelque sorte développer cette idée, en nous référant aux citations de l'ouvrage de Huizinga. D'après cet auteur, le jeu constitue une partie indissociable de la culture humaine. Par conséquent, l'individu qui vit en société doit être considéré comme un *Homo Ludens* (un homme qui joue) (Huizinga 1988). De notre point de vue, une meilleure appréhension, de l'importance du jeu, dont le rôle s'est accru durant la Renaissance, nous conduit à mieux comprendre les motifs qui poussent les compositeurs à utiliser dans leurs fricassées une technique particulière.

L'étude des textes, qui sont assez crus, pleins des sous-entendus sexuels, nous amène à supposer que l'interprétation des fricassées produisait à l'époque un effet frappant. La singularité de ces œuvres rend logique la question suivante : pour quelles raisons ce nouveau genre vocal, apparu après 1520, a-t-il attiré et retenu l'attention des compositeurs franco-flamands jusqu'à la fin du XVI^e siècle ? Ou encore : comment le jeu joue-t-il un rôle organisateur dans une œuvre destinée à faire rire ? À la Renaissance, un élément de réponse réside déjà dans son nom. Le mot « fricassée », associé sûrement à un plat gastronomique, désigne également au Moyen Âge un mélange d'éléments disparates (Furetière 1690). Il est aussi fort possible que l'idée de combiner des extraits provenant de diverses sources afin de faire rire le public soit liée aux idéaux humanistes. La redécouverte de la culture grecque ancienne entraîne une conception nouvelle de l'homme. Maintenant, il est placé au centre de l'univers avec ses désirs et préoccupations personnels. Selon de nouveaux idéaux, la tâche d'une élite instruite à la Renaissance est de perfectionner ses qualités morales et intellectuelles ainsi que de développer ses compétences créatives quant aux sciences et aux arts.

L'humanisme, lié à la découverte des Anciens, va fortement remodeler les esprits durant le XVI^e siècle : goût de l'expérimentation, confiance en soi, décloisonnement des disciplines, tels seront les grands apports de la pensée antique (Beltrando-Patier, 224).

La conscience de cet homme nouveau, plus flexible et ouverte qu'auparavant, met en valeur un nouvel aspect sociologique : le jeu et sa signification dans la vie humaine. Cette idée du jeu est à replacer dans le contexte de ce qu'on désigne, à propos de la Renaissance, comme l'humanisme. Selon le point de vue du philosophe et historien Huizinga, le désir de jouer est une qualité intrinsèque de la nature humaine.

L'existence du jeu n'est liée à aucun degré de civilisation, à aucune forme de conception de l'univers. Tout être pensant pourrait se représenter cette réalité du jeu, de jouer, immédiatement comme quelque chose d'indépendant en soi, même si la langue ne possédait pas de terme général

pour la définir. L'existence du jeu est indéniable. On peut nier presque toutes les entités abstraites : justice, beauté, vérité, esprit, Dieu. On peut nier le sérieux. Le jeu point (Huizinga 1988, 18).

Huizinga remarque aussi que le plaisir de jouer constitue l'essence du jeu (Huizinga 1988, 18). Dans l'art de la Renaissance, avec ses idéaux humanistes, on voit apparaître un intérêt pour les plaisirs de la vie humaine et la joie de vivre, ainsi que pour les valeurs primaires comme le jeu. À cet égard, on peut se référer à la manière dont Giovanni Bardi décrit les règles du *Calcio fiorentino* énoncées dans son ouvrage *Discorso sopra il guicodel calcio fiorentino del puro* (1580). Outre les règles elles-mêmes, il établit aussi l'âge et les vêtements des participants autant que les meilleurs lieux et les saisons qui, selon l'auteur, sont plus avantageux pour ce jeu (Bardi 1580, 8-9).

En France, l'envie de jouer dans la haute société pendant la Renaissance a pour résultat la réglementation des jeux. Ainsi, grâce au *Traité de la police* de Nicolas Delamare (1719), nous découvrons quelles sont les mesures prises par les autorités temporelles au XVI^e siècle. Selon ce traité, une attention particulière doit être accordée aux jeux d'actions.

La catégorie des jeux d'actions est très vaste et comporte elle-même des subdivisions : ainsi sont permis en principe les exercices du corps et de l'esprit, mettant en l'œuvre l'intelligence : parmi eux citons la paume, le mail, l'arc, l'arbalète, l'arquebuse de même que le billard, les échecs, les joutes, tournois, carrousels. Les réglementations sont d'ailleurs mouvantes selon les circonstances : il est recommandé d'éviter les jeux qui fatiguent le corps et l'esprit : ainsi dès 1543 le Parlement interdit d'établir de nouveaux jeux de paume⁷ à Paris et spécialement dans les faubourgs de la ville en faisant valoir notamment que ce jeu est préjudiciable pour l'étude des écoliers, étudiants en l'université de Paris et renouvelle cette défense en 1551 (Reulos 1980, 635-636).

La Fricassée en tant qu'expression de l'esprit ludique : *Homo ludens* et de la philosophie du rire carnavalesque

De nouvelles conditions socioculturelles rendent à cette époque le phénomène du jeu d'actualité. Le jeu existe au-delà de l'antithèse médiévale « sagesse-sottise ». « Le jeu en soi, s'il constitue une activité de l'esprit, ne comporte pas de fonction morale, ni vertu ni péché » (Huizinga 1988, 22). De plus, le principe du jeu s'apparente à la philosophie du rire carnavalesque (Bakhtine 1970) qui prend son essor durant la Renaissance.

⁷ C'est un sport qui, ayant beaucoup en commun avec celui qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de tennis, supposait l'utilisation de raquettes et de balles. Il était l'un des jeux préférés de l'aristocratie française, surtout aux XVI^e-XVII^e siècles (Belmas 2009, 59-71).

Entre la fête et le jeu, il y a naturellement les relations les plus étroites. L'élimination de la vie courante, le ton joyeux dominant, sinon nécessaire, de l'action (la fête aussi peut être sérieuse), les frontières locales et temporelles, la coïncidence d'une exactitude rigoureuse et d'une vraie liberté, tels sont les principaux communs du jeu et de la fête (Huizinga 1988, 43).

En dépit du fait que le jeu est irrationnel, il est soumis à des règles strictes qui «sont absolument impérieuses et indiscutables» (Huizinga 1988, 29). Il en ressort que l'esprit ludique de l'*Homo Ludens* trouve son expression dans certains genres du XVI^e siècle, notamment dans la fricassée.

D'après M. R. Maniates, le langage du jeu, exprimé dans le quolibet, prend la forme d'un symbolisme masqué (Maniates 1966, 170). Cette idée est soutenue par Huizinga dans son livre *Homo Ludens*.

Tout en jouant, l'esprit créateur de langage saute sans cesse de la matière à la chose pensée. Chaque expression de l'abstrait recouvre une figure, et chaque figure un jeu de mots. Ainsi l'humanité recrée toujours son expression de l'existence, second univers imaginé à côté de celui de la nature (Huizinga 1988, 20).

La spécificité qui différencie la fricassée d'autres compositions combinatoires se trouve dans la dimension ludique. Il s'agit d'un ordre occasionnel d'éléments incongrus⁸ (Maniates 1966, 175). En associant des extraits disparates, les compositeurs de fricassées s'appuient sur le concept du jeu. L'idée de mélanger des éléments hétérogènes au niveau de la musique et du texte implique l'utilisation de techniques particulières⁹. Grâce à cette singularité de la fricassée, le compositeur se présente dans une certaine mesure comme le créateur d'un jouet destiné au public. Comme nous l'avons précisé plus haut, le concept essentiel du jeu est étroitement lié à l'esprit ludique humain¹⁰. Toutefois, il nous paraît nécessaire de mettre en relief la nature ambivalente du jeu : le jeu auquel «l'homme joue comme l'enfant, pour son plaisir et son délassement» (Huizinga 1988, 29), exige néanmoins «un ordre absolu» (Huizinga 1988, 27). D'un côté, le jeu «se refuse à toute analyse ou interprétation logique» (Huizinga 1988, 18); de l'autre, il demande une obéissance totale à des règles rigoureuses. La tension entre ces deux tendances se retrouve dans la fricassée. En effet, malgré son caractère visiblement spontané et léger, la fricassée est une

œuvre soigneusement conçue et organisée en fonction d'un ordre contrapuntique. Tous les éléments constituant le tissu de la pièce sont sélectionnés, modifiés au besoin et raccordés selon une idée principale (Kim 2014, 41).

Malgré l'écriture polyphonique assez complexe et qui exige, de la part de tous les interprètes, une formation musicale solide, la fricassée est un genre «démocratique» quant à son lexique. L'examen des textes des fricassées met en évidence leur parenté avec des œuvres médiévales créées sous le signe du rire carnavalesque. La langue de la fricassée, pleine d'expressions de rue, révèle des liens avec le théâtre comique populaire dont les représentations improvisées ont surtout lieu pendant les fêtes populaires. Selon J. Huizinga, depuis le Moyen Âge les fêtes jouent un rôle extrêmement important dans la vie du peuple.

L'homme moderne est libre de chercher individuellement, quand il lui plaît, des distractions de son choix. Mais dans un temps où les plaisirs de l'esprit ne sont ni nombreux ni accessibles à tous, on a besoin de ces réjouissances collectives que sont les fêtes. Plus la misère quotidienne est accablante, plus les fêtes sont indispensables et plus leurs moyens devront être forts pour procurer l'enivrement de la jouissance et l'oubli de réalités (Huizinga 1988, 312).

D'après le philosophe Mikhaïl Bakhtine, la notion du rire, dans le contexte de fêtes populaires, acquiert une signification particulière. On le perçoit «en tant que forme universelle de la conception du monde» (Bakhtine 1970, 76). Cette conception est conditionnée par la perception du monde que peut avoir l'homme médiéval, dont la vie quotidienne n'était pas du tout facile. Grâce aux carnivals, où tout semble être autorisé, il oublie ses peines et inquiétudes. On voit donc se libérer la conscience de l'homme ordinaire pendant les fêtes (Bakhtine 1970, 104). À la Renaissance, la culture du rire carnavalesque atteint son sommet¹¹. Issu du milieu populaire et en s'élevant au-dessus de celui-ci, il pénètre dans la grande littérature et trouve son expression suprême dans les œuvres de William Shakespeare, Miguel de Cervantes Saavedra et François Rabelais (Bakhtine 1970, 84).

L'attitude de la Renaissance à l'égard du rire peut être caractérisée, à titre préliminaire et en gros de la façon suivante. Le rire a une profonde valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur

⁸ L'assemblage d'éléments disparates et comiques fait penser à d'autres pièces musicales, notamment à la *Selva di varia ricreatione* d'Orazio Vecchi (voir la dernière pièce, «Diversi linguaggi») (1590). Comme le note W. Kirkendale dans «Franceschina, Girometta, and Their Companions in a Madrigal "a diversi linguaggi" by Luca Marenzio and Orazio Vecchi», une telle technique est liée aux traditions de la *commedia dell'arte* (Kirkendale 1972, 227).

⁹ Voir aussi «Inventaire des techniques musicales et linguistiques destinées à faire rire» (Dobbins 2010, 39).

¹⁰ Cette idée a été notamment développée dans les ouvrages *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige* de Roger Caillois (1967) et *Jouer et philosopher* de Colas Duflo (1997).

¹¹ «"Rire", comme le latin *ridere*, désigne, donc à la Renaissance toute la gamme des rires, depuis le sourire esquissé jusqu'au fou-rire éclatant. C'est un [...] travail de l'imagination sur le réel, devant l'évidence de vérité; c'est un constat de vérité qui ne peut s'instituer que dans l'échange partagé au sein d'une société pour laquelle l'échange reste moralement nécessaire; le rire révèle de l'éthique au sens aristotélicien, parce qu'il concerne l'homme en société et ses mœurs» (Fontaine 2010, 456).

l'histoire, sur l'homme ; c'est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment, mais de manière non moins importante (sinon plus) que le sérieux (Bakhtine 1970, 75).

Cette nouvelle conception conduit à l'apparition de nouveaux genres aux XIII^e-XV^e siècle : moralités, sottises, farces. Tous les aspects de la vie quotidienne — naissance, mort, maladie, amour — sont présentés sous forme de blasons, grossièretés, imprécations et jurons. Parodies de la vie des classes privilégiées, descriptions d'aventures sexuelles ainsi que des moqueries anticléricales font l'objet de mises en scène théâtrales. Comme le précise M. Bakhtine, «c'est un jeu avec les choses "élevées" et "sacrées" qui s'associent ici aux figures du bas matériel et corporel (urine, travestis érotiques, parodies des banquets)» (Bakhtine 1970, 194).

Cette idée de matérialité et de corporalité, présentée comme universelle dans les conditions de carnaval, détermine alors les traits du langage verbal. La particularité du lexique bouffon, très informel, voire choquant, est conditionnée par les traditions du théâtre comique populaire¹². L'expression d'émotions burlesques exige des locutions vraiment crues, formées au sein du langage familier. Par exemple, dans une fricassée anonyme de 1536, on trouve la phrase suivante, constituée de deux incipits placés bout à bout : «Prends ton con¹³ / Et vire vire Jean¹⁴». Le caractère humoristique des sujets abordés entraîne un style verbal spécifique, exagéré et rempli de métaphores. Ce style, désigné par Bakhtine comme du «réalisme grotesque», se manifeste dans les fricassées du XVI^e siècle et permet d'inscrire ces pièces dans la dimension du rire carnavalesque.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les œuvres de caractère cocasse abondent dans le répertoire vocal médiéval. En ce qui concerne la fricassée, bien qu'elle soit fondée sur les traditions remontant au Moyen Âge, elle possède une qualité qui la distingue d'autres pièces comiques. Il s'agit de son caractère incongru. Une pièce conçue pour faire rire demande une atmosphère festive particulière. Afin de produire un effet humoristique,

les compositeurs de fricassées rassemblent des incipits empruntés à diverses chansons¹⁵. Le mélange et le traitement de différents textes, souvent incompatibles, aboutissent à des volte-face inattendues. Ainsi, dans la fricassée de Henri Fresneau (1538¹⁷), remarque-t-on le Gaudeamus de l'*Introït de la Messe de la Toussaint* (T, mes. 27-29) voisiner avec une chanson salace de Clément Janequin, *Au joly joly jeu du pousse avant*¹⁶ (S¹⁷, mes. 29-31).

On s'aperçoit donc que l'ensemble des procédés qui constituent la manière du compositeur relèvent de la philosophie du rire carnavalesque. Du point de vue éthique, tout est permis pendant le carnaval. N'importe quel sujet peut être bafoué dans le monde où tout est «à l'envers¹⁸». Dans la fricassée, divers fragments, qui passent devant l'auditeur comme des personnages déguisés, créent l'ambiance d'une mascarade. À titre d'exemple, on peut évoquer la fricassée de Denis Caignet où l'alternance d'incipits et de questions aboutit à un effet cocasse : «Quand la bergere va au champs a son ami luy va disant / Et quoy ? / Baisez moi Jhan je vous tueray des poux si vous my baisez bien je vous les tueray tous» (Caignet 1597, mes. 27-38).

Notons aussi une autre qualité qui distingue la fricassée des autres chansons franco-flamandes de caractère comique. Très emblématique de son époque, cette pièce vocale s'avère donc exprimer les idéaux humanistes mieux qu'aucun autre genre. Son succès peut être probablement expliqué non seulement par son esprit particulier, mais aussi par ses exigences en matière de composition. De prime abord, jolie miniature destinée à faire rire, elle demande au compositeur une solide maîtrise de l'écriture polyphonique et de l'art de la compilation. Au sein de la fricassée, les techniques empruntées au centon¹⁹, au quolibet médiéval et à la chanson combinatoire²⁰ sont synthétisées et menées jusqu'à un haut degré de complexité. On peut donc supposer que pour les compositeurs de la grande époque contrapuntique, la fricassée s'impose comme une sorte de défi à relever. De plus, la tâche du compositeur est complexifiée par la nécessité de sélectionner des incipits d'un répertoire bien connu. Le raccord de fragments disparates en fonction

¹² «Jusqu'à présent, ce vocabulaire embarrasse tous les lecteurs de Rabelais qui ont du mal à intégrer ces éléments, organiquement et entièrement, dans la trame littéraire. Ce vocabulaire [...] avait un sens universel très éloigné de la pornographie moderne» (Bakhtine 1970, 194).

¹³ Tirée de Mouton, *Antico 1536*¹, (T, mes. 47-48). T signifie *tenor*. Dans l'édition *Anthologie de la chanson parisienne au XVI^e siècle*, on lit «Prends ton ton» (Lesure 1953, 19-22). Cependant, dans l'édition de Moderne de la chanson de Mouton c'est bien «Prends ton con» (Moderne 1538¹⁸).

¹⁴ Courtois, *Attaignant, 1529*³, (T, mes. 47-48).

¹⁵ Dans les fricassées franco-flamandes les incipits non seulement se juxtaposent, mais aussi, placés dans différentes voix, se superposent.

¹⁶ Janequin, *Attaignant, 1529*².

¹⁷ S. signifie *superius*.

¹⁸ «Monde à l'envers», c'est le terme de Bakhtine qui désigne une ambiance carnavalesque où les participants font ce qu'ils ne se permettent normalement pas dans la vie quotidienne (Bakhtine 1970, 422). D'après R. Lachmann, ce terme doit être compris comme signifiant également un monde où règne «une anarchie joyeuse» (Lachmann 1988-1989, 118).

¹⁹ D'après Geoffrey Chew et James W. McKinnon, le centon (qui signifie en anglais *patchwork*) est une composition littéraire ou musicale constituée de différents fragments empruntés (Chew et McKinnon 2001, 356-357). Issu du chant grégorien, le centon peut être considéré comme un ancêtre du quolibet. Du point de vue technique, le centon traduit un mode de pensée horizontal car il présente une alternance d'incipits enchaînés (Kim 2014, 36).

²⁰ À la fin du XV^e siècle on note l'apparition d'un nouveau type de chanson : la chanson combinatoire, cumulant deux thèmes d'origine différente, l'un provenant de la chanson courtoise et l'autre appartenant au répertoire populaire (Atlas 2011, 245).

d'exigences du style imitatif syntaxique²¹ demande aussi une approche créatrice et un travail extrêmement soigné.

Analyse de la fricassée anonyme *Aupres de vous* (1531¹)

L'art des maîtres français consistant à harmoniser de multiples incipits au sein d'une même œuvre peut être illustré par l'une des premières fricassées, *Aupres de vous*, d'un compositeur anonyme, publiée en 1531 par Pierre Attaignant²². En suivant l'exemple de H. Vanhulst, qui présente l'analyse d'une œuvre dans un article intitulé «La fricassée de Jean Crespel (1552), une œuvre pour rire?», nous avons entrepris d'identifier les sources utilisées par le compositeur anonyme pour sa fricassée *Aupres de vous*. Il est à noter que cette pièce correspond à toutes les exigences du genre. En effet, des fragments tirés de diverses chansons sont réunis de façon virtuose. La structure de la fricassée est déterminée par la chanson *Aupres de vous*, dont on attribue la composition à Sermisy ou à Jacotin²³. Dans la chanson originale, il est

question d'un amoureux souffrant de ses sentiments non réciproques. Le caractère de cette pièce lente et triste vient du texte poétique écrit sous forme de quatrain par un auteur anonyme. Le thème musical (A), suivi d'un développement (B et C), est repris au début du quatrième vers (A¹).

Dans la fricassée anonyme, alors que la mélodie de la chanson de Sermisy *Aupres de vous* se déroule dans le *superius*, divers incipits se succèdent dans les autres voix. À notre avis, cette mélodie, exécutée par le *superius*, comme chez Sermisy, contribue à la consolidation de la forme. À l'exception de quelques détails, le compositeur copie intégralement le *superius* de la chanson de Sermisy *Aupres de vous*, tandis que les trois autres voix présentent un mélange d'incipits empruntés. Nous ne constatons qu'un seul changement par rapport à la source initiale: à la fin de la fricassée, l'auteur ajoute un couplet supplémentaire. Tandis qu'au niveau formel la chanson de Sermisy suit la structure ABCA, en raison de cette addition, la forme de la fricassée devient plus importante: ABCA¹+A². Sur fond

Exemple 1 : Claudin de Sermisy, «Aupres de vous» (Attaignant 1529).

The image shows a page of a handwritten musical score for the voice part labeled 'Superius'. The score is written on four staves. The first staff begins with the number 'No 3.' and the title 'Superius.' above the staff. The lyrics are written below the staves. The text is: 'Aupres de vous secretement secretemēt demeure secretemēt demeure re mō poure cue? fās q̄ nul le p̄foz te et si lane guist pour la douleur dī pos te puis q̄ vous les que ce tourmēt il meure'. The notation includes various note values and rests, typical of early printed music.

²¹ Le style imitatif syntaxique est « une succession de phrases mélodiques dont chacune génère un point d'imitation aux autres voix, en harmonie avec un découpage possible du texte littéraire » (Tacaille 2004, 22).

²² Transcription en notation moderne est faite par Vita Kim. Voir l'Annexe 3.

²³ *Catalogue de la chanson française à la Renaissance*, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/index.htm>, consulté le 28 mai 2019. Selon les différentes sources, la chanson existe en versions à 2, 3 et 4 voix.

de chanson courtoise, parlant d'amours malheureuses aux intonations plaintives, les citations d'origines différentes s'enchaînent. Au niveau musical, le compositeur traite les incipits de façon personnelle. Il s'agit de citations tantôt exactes²⁴, tantôt modifiées²⁵. Parfois le compositeur cite des chansons bien connues²⁶. On y entend également une paraphrase de la chanson anonyme *Confortés moy ma tres leale dame* (Manuscrit MunBS 1508) qui, dans la fricassée, se transforme en «Confortes moy damoiselle».

Alors que la plupart des incipits sont tirés du *superius* des chansons concernées, d'autres emprunts se font aussi aux parties de *tenor*²⁷, de *contratenor*²⁸ et de *bassus*²⁹. À ce propos, il est intéressant de noter que pour construire le *bassus* de la fricassée, le compositeur utilise cinq extraits empruntés à diverses chansons populaires à la voix du même registre. En plus du procédé de citation, on voit aussi poindre dans la fricassée le procédé de figuralisme. Par exemple, le thème de la chanson anonyme *De retourner* illustre les paroles à l'aide d'une mélodie, dont le contour transmet l'idée du retour en retournant sur un *do* (voir l'Exemple 2).

Puisqu'il est question des voix qui sont réunies dans le tissu polyphonique, il est nécessaire d'évoquer les traits caractéristiques du contrepoint utilisé. Composée dans la tradition du XVI^e siècle, la partition de la fricassée ne

Exemple 2 : Anonyme, Fricassée «*Aupres de vous*», *tenor*, mes. 12-14.



semble ni trop complexe ni difficile à interpréter. L'écriture polyphonique, qui est traditionnelle pour les chansons franco-flamandes à la Renaissance, dans la fricassée tend vers un contrepoint compréhensible et assez simple. Selon notre analyse, la partie la plus développée, au sens thématique, est confiée au *superius*. Les incipits des autres voix sont sélectionnés de façon à former des accords verticaux avec le thème *Aupres de vous*; c'est donc dire que malgré l'écriture contrapuntique, les fragments empruntés, cités dans les voix de *tenor*, *contratenor* et *bassus*, y jouent un rôle moins important (voir l'Exemple 3).

Sur le plan textuel, il est nécessaire de rappeler que le travail du compositeur, fondé sur l'assemblage de divers extraits, vise à créer un effet comique. Ainsi, les cris des marchands — «Pastez tres tous chaulx» et «Oubly, oubly³⁰» — alternent-ils avec des fragments provenant de chansons érotiques: «Secourez moy», «Fringuez moy tant tant³¹»,

Exemple 3 : Anonyme, Fricassée «*Aupres de vous*», mes. 1-5.

²⁴ Notamment *Amy souffres* d'un anonyme (Attaignant [c.1528]⁴) et *Le cueur est bon* de Sermisy (Attaignant 1528³).

²⁵ *La rosee du mois de may* de Richafort (Roy et Ballard 1553²²).

²⁶ *Vignon, vignette* de Sermisy (Attaignant 1535, Heartz 65), *Vous ne laurez pas* de Josquin (Susato 1545¹⁵) et *Puisqu'amours* de Du Tertre (Attaignant 1547⁹). Alors que les autres incipits ne sont utilisés qu'une seule fois dans la fricassée *Aupres de vous*, «*Puisqu'amours*» est le seul incipit qui y apparaît deux fois.

²⁷ *Ce fut amours* de Passereau (Attaignant [c. 1528]⁶).

²⁸ *Fors seulement* d'un anonyme (Manuscrit SGallS 464/ n°193-4).

²⁹ *Mon cueur est souvent bien marry* de Sermisy (Attaignant 1528³).

³⁰ Une pâtisserie ronde cuite entre deux fers (Furetière 1690).

³¹ D'après le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, par Frédéric Godefroy (1881), le verbe «fringuer» signifie, entre autres, «caresser une femme».

Exemple 4 : Paroles de la fricassée *Aupres de vous*, mes. 19-23.

Superius		si languit pour la douleur qui porte
Contra-tenor	Amys souffres/ D'amour je suis/ Ecoutes et vous vivres/ hola hay/ On a mal dit	
Tenor	Sans force ni vigueur/ Croyez de vray/ Oubly,oubly/ A lendure	
Bassus	ont mangé ma gerbe/ Changeons propos/ Mais la puissance est bas/ C'est à grant tort	

«A la mort m'avez mis». La chanson bachique «Vignon, vignon» est citée à côté des chansons d'amour courtois : «Le cueur est bon», «Qui la dira la douleur», «Changeons propos». Dans certains cas, le compositeur modifie le texte poétique de la chanson citée, bien que la citation s'appuie sur la musique de l'original. Par exemple, l'incipit «N'est ce pas grant damage» fait certainement référence à la chanson de Josquin *N'esse pas un grand desplaisir*³². La juxtaposition de textes qui semblent se succéder sans cohérence donne l'impression d'un désordre cocasse et conduit souvent à un détournement du sens initial³³. Une telle «incongruité» textuelle peut être illustrée par un exemple mettant en évidence le procédé de superposition (voir l'Exemple 4).

Afin de produire un effet comique, le compositeur de la fricassée recourt aussi au procédé de juxtaposition. Par exemple, il est à noter la succession d'incipits «Petite camusette / Je my levay par ung matin / Secourez moy / Et ne me plains» au *tenor* de la fricassée. L'analyse montre que l'auteur de cette pièce se réfère à plusieurs reprises aux œuvres de Sermisy. Les nombreuses citations de Sermisy dans les fricassées s'expliquent probablement par la grande popularité de ce compositeur. À ce propos, nous pouvons donc supposer qu'il était l'un des compositeurs les plus interprétés et sollicités de son époque. D'ailleurs, son style transparait aussi dans des chansons anonymes comme la fricassée *Aupres de vous*. En effet, au début de cette fricassée, nous trouvons à la fois trois incipits superposés qui sont tirés des chansons de Sermisy. L'opposition entre les chansons joyeuses (*Le content est riche en ce monde* et *Dont vient cela*³⁴) et celle de souffrances d'un amant malheureux aboutit à la création d'une ambiance carnavalesque.

Conclusion

L'étude de la fricassée anonyme *Aupres de vous*, présentée dans ce texte, nous amène à conclure que l'intérêt des compositeurs français pour ce genre durant le *xvi^e* siècle n'était pas un hasard. En s'inscrivant dans la tradition du

motet de l'*Ars nova*³⁵, dont la technique prédomine dans la majorité des quolibets européens, ce genre a beaucoup en commun avec des formes équivalentes en usage dans d'autres pays. Les œuvres vocales de caractère comique, composées de matériaux empruntés sont évoquées dans diverses sources européennes sous différents noms : *quodlibet* en Allemagne ; *misticanza*, *messanza*, en Italie ; *ensalada*, en Espagne ; *medley*, en Angleterre. Tout en tenant compte de cette parenté incontestable, notons que le quolibet français a suivi une évolution singulière. Très emblématique de son époque, la fricassée possède un caractère incongru et bouffon. Ce caractère est conditionné par l'esprit ludique qui devient d'actualité à la Renaissance, particulièrement durant le règne de François I^{er} (1515-1547). Néanmoins, malgré un grand succès auprès du public, ce genre n'est pas très présent dans l'œuvre des compositeurs franco-flamands au *xvi^e* siècle. Évidemment, comme nous l'avons évoqué plus haut, la composition d'une telle pièce nécessite des compétences particulières et donc ne peut faire l'objet de l'attention d'un grand nombre de compositeurs. Grâce à notre recherche, dont l'objectif est d'étudier les fricassées parues durant la Renaissance, nous pouvons confirmer cette idée : on ne connaît actuellement que huit fricassées³⁶. Dans le cadre de cet article nous présentons aussi la notation moderne de la fricassée d'un compositeur anonyme, *Aupres de vous*, faite par nos soins³⁷. Ce travail est effectué afin de rendre la musique de cette œuvre plus disponible pour les musiciens. Dans la version originale, qui se trouve à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, on ne rencontre pas de partition qui réunit *superius*, *contratenor*, *tenor* et *bassus* ensemble. En conformité avec la pratique du temps, l'éditeur de cette chanson polyphonique n'a fait paraître que quatre partitions dont chacune correspond à l'une des quatre parties vocales. En ce qui concerne le tableau des chansons du *xvi^e* siècle citées dans les fricassées (Annexe 2), il est le résultat de l'identification de chaque incipit utilisé dans les fricassées étudiées. Ce travail nous a permis d'établir

³² *N'esse pas un grand desplaisir* de Josquin (Kriesstein 1540⁷).

³³ Certains incipits utilisés dans *Aupres de vous* se rencontrent aussi dans d'autres fricassées. Voir l'Annexe 3.

³⁴ *Dont vient cela* de Sermisy (Attaignant 1528³).

³⁵ *Ars nova* ou «art nouveau» est un style polyphonique connu à partir du *xiv^e* siècle et répandu en France et en Italie médiévales. Opposé au style ancien *Ars antiqua*, le style *Ars nova* était marqué par certaines innovations techniques. D'après W. Apel, grâce à ce «changement fondamental [...] la musique européenne [...] cesse pour la première fois d'être un reflet de la loi divine et de la nature, et commence à intégrer l'émotion et le raffinement comme les sources de l'inspiration artistique» (Appel 1998, 297).

³⁶ Voir l'Annexe 1.

³⁷ Voir l'Annexe 3.

une série de chansons qui étaient sans doute populaires à la Renaissance.

En conclusion, nous voudrions souligner l'importance d'une question liée au rattachement du genre à un tel ou tel groupe des chansons. En dépit du fait que les avis des chercheurs concernant la classification de la fricassée sont divergents³⁸, nous avons tendance, tout comme la musicologue M. R. Maniates, à rattacher ce genre au groupe des chansons parisiennes, où l'esprit de jeu était exprimé de façon plus évidente que dans les franco-flamandes. Les traditions, inspirées par l'œuvre verbale populaire, notamment par la farce médiévale, cumulées avec des idées humanistes et fondées sur la conception du rire carnavalesque ont trouvé leur expression dans la fricassée. Le mariage des prémisses historiques, géographiques et socioculturelles a engendré les particularités musicales de ce genre. Il importe de noter que la combinaison de l'écriture polyphonique issue du motet médiéval avec l'art de la citation, fondé sur le procédé de centonisation, a suscité la diversité voire la complexité des techniques musicales mises en cause. Ces dernières, menées jusqu'à un niveau extraordinaire, distinguent les fricassées de tous les autres quolibets européens et les placent à un rang particulier.

RÉFÉRENCES

Partitions

- ANONYME (1530). «Fricassée», *Vingt et huit chansons nouvelles*, Paris, Pierre Attaignant. Partition (RISM 1531¹).
- CAIGNET, Denis (1597). «N'avons point veu la peronelle», *Airs de court mis en musique*, Paris, Adrian le Roy et la Vve Robert Ballard. Partition (RISM C33).
- COEURDEVEY, Anne (dir.). *Catalogue de la Chanson française à la Renaissance*, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/index.htm>, consulté le 29 mai 2019.
- SERMISY, Claudin.de ou JACOTIN (vers 1528). «Aupres de vous», *Trente et quatre chansons musicales*, Paris, Pierre Attaignant. Partition (RISM B/1 [c. 1528] ⁶).

Autres sources

- APEL, Willi (1970), «Quodlibet», dans *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- APEL, Willi (1998) [1961]. *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Sprimont, Belgique, Mardaga.

ATLAS, Allan W. (2011) [1998]. *La Musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Tours/Turnhout, Centre d'études supérieures de la Renaissance/Brepols. Traduit de l'anglais par Christophe Dupraz.

BARDI, Giovanni (1580). *Discorso sopra il givoco del calcio fiorentino del puro*, Florence, Nella stamperia de'Giunti.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard. Traduit du russe par Andrée Robel.

BARBIER, Jaques (1990). «Le proverbe: Pré-texte à une interaction entre théâtre et musique au XVI^e SIÈCLE», dans *Mot-Images-Sons*, Mont-Saint-Aignan, CIREM, p. 39-47. Colloque tenu à Rouen en mars 1989.

BELMAS, Elisabeth (2009). «Grandeur et décadence de la courte paume en France (XVI^e-XVII^e SIÈCLES)», dans Patrick Clastres et Paul Dietschy (dir.), *Paume et tennis en France, xv^e-xx^e siècles*, Paris, Nouveau monde, p. 59-71.

BURKHOLDER, Peter (2001). «Intertextuality», dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, vol. 13, p. 499-500.

CAILLOIS, Roger (1967). *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.

CAZEAUX, Isabelle (2002). «Quodlibet», dans Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire du musicien*, Paris, Larousse, p. 676.

CECCHETTO, Céline (dir.) (2011). *Chansons et intertextualité*, collection «Eidolon», n^o 94, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

CHEW, Geoffrey, et James W. MCKINNON (2001), «Centonisation», dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, vol. 5, p. 356-357.

DOBBINS, Frank (2010). «Le traitement musical du rire à la Renaissance», dans Marie Madeleine Fontaine (dir.), *Rire à la Renaissance*, Genève, Droz, p. 23-39. Colloque international tenu à Lille en 2003.

DUFLO, Colas (1997). *Jouer et philosopher*, Paris, Presses universitaires de France.

ELLIOT, Kenneth et Helena M. SHIRE (1956). «La fricassée en Écosse et ses rapports avec les Fêtes de la Renaissance», dans Jean Jacquot (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, p. 335-345.

FONTAINE, Marie Madeleine (2010). «En quête de conclusion», dans Marie Madeleine Fontaine (dir.), *Rire à la Renaissance*, Genève, Droz, p. 447-514. Colloque international tenu à Lille en 2003.

³⁸ Selon I. Cazeaux, la diversité des techniques au sein du quolibet a engendré une divergence d'opinions quant à sa classification. Alors que W. Apel classe le quolibet en trois catégories (successif, simultané et quolibet verbal), W. Rogge et K. Gudewill proposent de le diviser en six types (Cazeaux 2002, 676). Malgré les désaccords entre ces chercheurs, toutes leurs classifications coïncident sur des points principaux. Ainsi, chaque musicologue a tendance à mettre en relief les deux types prépondérants: le quolibet simultané (cumulant deux ou plusieurs mélodies superposées) et successif (s'appuyant sur une mélodie, composé à la manière d'un pot-pourri). D'après M. R. Maniates, qui synthétise les idées précédentes, il suffit de se restreindre à trois groupes primordiaux. Si les catégories «simultanée» et «successive» sont attachées aux deux premiers groupes, déjà mentionnées ci-dessus, le troisième groupe suppose la combinaison des deux techniques (Maniates 1966, 173).

- FREEDMAN, Richard et Maria Rika MANIATES (2001a). «Fricassée», dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, vol. 9, p. 260.
- FREEDMAN, Richard et Maria Rika MANIATES (2001b). «Quodlibet», en collaboration avec Peters Branscomber, dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, vol. 20, p. 687-689.
- FREEDMAN, Richard et Maria Rika MANIATES (2001c). «Street cries», dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, vol. 24, p. 568-569.
- FURETIÈRE, Antoine (1690). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Rotterdam, Chez Arnout et Reinier Leers.
- GODEFROY, Frédéric (1881). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg.
- GUDEWILL, Kurt (1961). «Ursprünge und Nationale Aspekte des Quodlibets», dans J. La Rue (dir.), *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft: Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society*, Kassel, p. 30-43. Colloque international tenu à New-York en 1961.
- HEARTZ, Daniel (1969). *Pierre Attaignant Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (1998). *Histoire de la musique*, Paris, Larousse-Bordas.
- HUIZINGA, Johan (1988) [1939]. *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard. Traduit du néerlandais par Cécile Seresia.
- KIM, Vita (2014). «La Fricassée: Étude d'un genre», mémoire de Master 2, département Musique et Musicologie, Université Lumière Lyon 2.
- KIRKENDALE, Warren (1972). «Franceschina, Girometta, and Their Companions in a Madrigal "a diversi linguaggi" by Luca Marenzio and Orazio Vecchi», dans *Acta Musicologica*, vol. 44, p. 181-235.
- KOVARIK, Edward (1978). «A Propos of the Fricassee», dans *Studies in Music*, n° 12, p. 1-24.
- LACHMANN, Renate (1988). «Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture», *Cultural Critique*, hiver, n° 11, p. 115-152. Traduit par. Raoul Eshelman and Marc Davis.
- LESURE, François (1953). *Anthologie de la chanson parisienne au XVI^e siècle*, Monaco, L'oiseau-lyre.
- LESURE, François, et Geneviève THIBAUT (1955). *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Société française de musicologie.
- LESURE, François (1976). *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*, Genève, Minkoff.
- LOCKWOOD, Lewis (1964). «A View of the Early Sixteenth-Century Parody Mass», dans Albert Mell (dir.), *Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, New-York, Queen's College Press, p. 53-77.
- MANIATES, Maria Rika (1966). «Quodlibet Revisum», dans *Acta Musicologica*, vol. 38, fasc. 214, p. 169-178.
- MANIATES, Maria Rika (1970). «Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier», dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, n° 2, p. 228-281.
- MANIATES, Maria Rika (1989). *The Combinative Chanson: An Anthology*, Madison, A-R Editions.
- OUVRARD, Jean-Pierre (1982). «Jeu poétique, jeu musical, la chanson et sa "response"», dans Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (dir.), *Les Jeux à la Renaissance: Actes du XXIII^e Colloque international d'études humanistes*, Paris, J. Vrin, p. 271-309. Colloque tenu à Tours en juillet 1980.
- Encyclopædia Universalis* (s. d.). «Quodlibet», <https://www.universalis.fr/encyclopedie/quodlibet/>, consulté le 27 janvier 2017.
- REULOS, Michel (1982). «Jeux interdits et réglementés», dans Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (dir.), *Les Jeux à la Renaissance: Actes du XXIII^e Colloque international d'études humanistes*, Paris, J. Vrin, p. 635-644. Colloque tenu à Tours en juillet 1980.
- TACAÏLLE, Alice (2004). «Les *Media vita* de Nicolas Gombert (ca. 1550-1556): Motet et messe, monodie grégorienne, une intertextualité féconde», dans Edith Weber (dir.), *Itinéraires du Cantus firmus: Exploitation à travers les siècles*, Paris, PU Paris-Sorbonne, vol. 6, p. 19-30.
- VANHULST, Henri (1990). *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545-1578*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- VANHULST, Henri (1993). «La fricassée de Jean de Latre (1564)», dans *Revue belge de musicologie*, vol. 157, p. 81-90.
- VANHULST, Henri (2010). «La fricassée de Jean Crespel (1552), une œuvre pour rire?», dans Marie Madeleine Fontaine (dir.), *Rire à la Renaissance*, Genève, Droz, p. 109-121. Colloque international tenu à Lille en 2003.
- VISSIÈRE, Laurent (2013). «Les cris de Paris: Naissance d'un genre littéraire et musical (XIII^e-XIV^e siècles)», dans Olivier Halévy, Isabelle His et Jean Vignes (dir.), *Clément Janequin un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de musicologie, p. 89-116.

Annexe 1 : Tableau des fricassées parues au XVI^e siècle

Auteur	Titre	Incipit	Éditeur
Clément Janequin	<i>Voulez ouyr les cris de Paris</i>	S. Voulez ouyr, voulez ouyr C. Voulez ouyr, voulez ouyr T. Voulez ouyr, voulez ouyr B. Voulez ouyr, voulez ouyr	P. Attaignant
Anonyme	Fricassée	S. Aupres de vous C. Dont vient cela T. Le doulx acueil B. Le content est riche	P. Attaignant
Anonyme	Fricassée	S. A l'aventure Tous mes amys A. Amoureux suys T. Je m'en vais au vert boys B. A quoy tien-il, dont vient cela	P. Attaignant
Henri Fresneau	Fricassée	S. Gentil cresson vert A. Ha qui l'aura le sablon T. La frelin frelorion B. Or vien ça vien	J. Moderne
Jean Crespel	Fricassée	S. Je prens en gré C. J'en suis gallans T. Resjoyssons-nous B. Toutes les nuictz	P. Phalèse
Petit-Jean de Latre	<i>Fricassée sur le dessus de mon povre cœur</i>	C. Amoureux suis, quant je boy du vin, d'ung souvenir	P. Phalèse
Jean Servin	<i>Fricassée des cris de Paris</i>	S. Qui veut de bon laict C. Qui veut du pain challant T. Vieux fers, vieux drapeaux B. Co, costerets, costerets secs	Ch. Pesnot
Denis Caignet	<i>Fricassée N'avons point veu la peronelle</i>	S. N'avons point veu T. N'avons point veu B. N'avons point veu	Adrian le Roy et la Vve Robert Ballard

Recueil, lieu, année	N°	Bibliothèque	RISM
<i>Six Gaillardes et six Pavanes avec treze chansons musicales</i> , Paris, 1529	n° 18	Paris BN	[c. 1528/9]
<i>Vingt et huit chansons nouvelles</i> , Paris, 1530	n° 19	München, Bayerische Staatsbibliothek	1531 ¹
<i>Second livre</i> , Paris, 1536	n° 20	Paris BN	1536 ⁵
<i>Le Parangon des chansons</i> , Lyon, 1538	n° 1	London, British Library	1538 ¹⁷
<i>Cinquiesme livre</i> , Louvain, 1552	n° 16	T : Stockholm, Kungl Biblioteket S : Stockholm, Kungl. Musikhistorika museet	1552 ¹⁵
<i>Septiesme livre</i> , Louvain, 1564	n° 35	Bruxelles, Bibliothèque Royale	Pas de RISM
<i>Meslange des chansons nouvelles</i> , Lyon, 1578	n° 1	München, Bayerische Staatsbibliothek	S 2840
<i>Airs de court mis en musique à 4, 5, 6 et 8 parties</i> , Paris, 1597	n° 36	S, T et quinta : Bibliothèque du Conservatoire de Paris B : Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek	C 33

Annexe 2: Tableau des chansons du xvi^e siècle citées dans les fricassées³⁹

Emprunt (voix, mesures)	Compositeur de la fricassée	Source
Adieu soulas (B, 27-28)	Anonyme (1536)	Non identifié; probablement la citation du texte de la chanson de Févin, (voir ci-dessous)
Adieu soulas (T, 25-26)	Fresneau	Févin; Upps 76a
Amoureux suis (A, 2-8)	Anonyme (1536)	Anonyme; MunBS 1508
Amoureux suis (Ct)	Petit Jean de Latre	Anonyme; MunBS 1508
Amy, souffrez (S, 27-28)	Fresneau	Anonyme; Attaignant [c.1528] ⁴
Amy, souffrez (S, 38-41)	Anonyme (1536)	Anonyme; Attaignant [c.1528] ⁴
Amy, souffrez (Ct)	Anonyme (1531)	Anonyme; Attaignant [c.1528] ⁴
A quoy tient-il (T, 1-3, 34-36; B, 1-3)	Anonyme (1536)	Gombert; Attaignant 1531 ¹
A quoy tient-il (Ct)	Petit Jean de Latre	Gombert; Attaignant 1531 ¹
Baisez moy (T, 64-65)	Fresneau	Josquin; Petrucci 1502 ²
Baisez moy (B, 47-49)	Anonyme (1536)	Le compositeur de la fricassée ne cite que le texte de cette chanson: Josquin; Petrucci 1502 ²
C'est à grand tort (S, 11-13)	Anonyme (1536)	Sermisy; Attaignant 1529 ³ (an)
C'est à grand tort (T, 80-82)	Fresneau	Sermisy; Attaignant 1529 ³ (an)
C'est à grand tort (B, 22-23)	Anonyme (1531)	Sermisy; Attaignant 1529 ³ (an)
Curé venez en nos maisons (S, 48-49)	Anonyme (1536)	Selon F. Lesure, cet incipit provient du V ^e livre de F. Rabelais
Curé venez en nos maisons (Ct, cité deux fois)	Petit Jean de Latre	Anonyme; Attaignant 1536 ⁵ , [fricassée]
D'amours je suis desherité (Ct, 8-11)	Crespel	Anonyme; Attaignant 1529 ⁴
D'amours je suis desherité (Ct, 17-18)	Anonyme (1531)	Anonyme; Attaignant 1529 ⁴
D'amours me plains (T, 9-10)	Crespel	Pathie dit Rogier; Attaignant 1539 ¹⁵
D'amours me plains (Ct)	Petit Jean de Latre	Pathie dit Rogier; Attaignant 1539 ¹⁵
Dont vient cela (Ct, 1-2)	Anonyme (1531)	Sermisy; Attaignant 1528 ³
Dont vient cela (T, 4-5, 36-37; B, 3-4)	Anonyme (1536)	Sermisy; Attaignant 1528 ³
Dont vient cela (T, 45-47)	Fresneau	Le compositeur de la fricassée ne cite que le texte de cette chanson: Sermisy; Attaignant 1528 ³
Escoutez (Ct, 20-22)	Fresneau	Janequin; Attaignant; [c.1528/J443]
Escoutez (Ct, cité deux fois)	Petit Jean de Latre	Janequin; Attaignant [c.1528/J443]
Faulte d'argent (S, 5-6)	Fresneau	Anonyme; A3 UlmS 237
Faulte d'argent (S, 22-26)	Anonyme (1536)	Anonyme; A3 UlmS 237
Faulte d'argent (Ct, 27)	Servin	Citation du texte Anonyme; A3 UlmS 237
Hau Marion Marion (S, 18-19, 53-58; A, 16-18, 41-43)	Anonyme (1536)	Non identifié
Hau Marion Marion (Ct)	Petit Jean de Latre	Anonyme; Attaignant 1536 ⁵ , [fricassée]
Hau Marion (Ct, 17-19)	Crespel	Anonyme; Attaignant 1536 ⁵ [fricassée]
J'ay contente ma volonté (Ct, 45-47)	Fresneau	Sermisy; Attaignant 1528 ³

³⁹ Dans la première colonne, nous avons placé l'incipit d'une chanson empruntée avec l'indication des voix (S = *superius*, Ct = *contratenor*, T= *tenor* et B = *bassus*) et des mesures correspondantes à son apparition dans l'une des huit fricassées analysées. On trouvera dans la seconde colonne le nom du compositeur de la fricassée et, enfin, le nom du compositeur de la chanson originale ainsi que la source où se trouve sa chanson.

Emprunt (voix, mesures)	Compositeur de la fricassée	Source
J'ay contente ma volonté (Ct, 26-27)	Anonyme (1531)	Sermisy ; Attaignant 1528 ³
Laisses cela (Ct)	Petit Jean de Latre	Phinot ; Beringen 1548/P2018
Laisses cela (T, 15-17)	Fresneau	Janequin ; Attaignant 1530 ³
La rosée du moys de may (S, 38-41)	Fresneau	Richafort ; Roy & Ballard 1553 ²²
La rosée du moys de may (Ct, 27-29)	Anonyme (1531)	Richafort ; Roy & Ballard 1553 ²²
Le cuer est bon (A, 34-35 ; B, 13-14) ;	Anonyme (1536)	Sermisy ; Attaignant 1528 ³
Le cuer est bon (T, 4-5)	Fresneau	Sermisy ; Attaignant 1528 ³
Le cuer est bon (Ct, 40-43)	Anonyme (1531)	Sermisy ; Attaignant 1528 ³
Mon pauvre cuer, hélas (T, 27-32)	Anonyme (1536)	Gascogne ; Attaignant 1529 ²
Mon pauvre cuer, hélas (T, 14-16)	Anonyme (1531)	Gascogne ; Attaignant 1529 ²
Quand j'ay beu du vin (S, 26-28 ; A, 18-20 ; T, 10-13 ; B, 4-6) ;	Anonyme (1536)	Anonyme ; Attaignant [c.1528] ⁷
Quand j'ay beu du vin (T, 7-9)	Fresneau	Anonyme ; Attaignant [c.1528] ⁷
Quand j'ay beu du vin (Ct)	Petit Jean de Latre	Anonyme ; Attaignant [c.1528] ⁷
Si je my plains (Ct, 2-4)	Anonyme (1531)	Janequin ; LeRoy&Ballard 1578 ¹⁵
Si je my plains (Ct, 60-61 ; T, 82-83)	Fresneau	Janequin ; LeRoy&Ballard 1578 ¹⁵
Sonnes my donc quant vous yres (Ct, 24-26)	Crespel	Anonyme ; Attaignant 1530 ⁴
Sonnes my donc quant vous yres (S, 70-72)	Fresneau	Anonyme ; Attaignant 1530 ⁴
Sonnes my donc quant vous yres (B, 40-42)	Anonyme (1531)	Anonyme ; Attaignant 1530 ⁴
Tous mes amys (S, 5-10)	Anonyme (1536)	Sermisy ; Attaignant [c.1528] ⁵ (an)
Tous mes amys (Ct)	Petit Jean de Latre	Sermisy ; Attaignant [c.1528] ⁵ (an)
Vignon, vignette (A, 26-33 ; T, 18-23)	Anonyme (1536)	Sermisy ; Attaignant 1535 (Heartz 65)
Vignon, vignette (Ct, 7-8)	Anonyme (1531)	Sermisy ; Attaignant 1535 (Heartz 65)
Vignon, vignette (Ct)	Petit Jean de Latre	Sermisy ; Attaignant 1535 (Heartz 65)
Vire vire, Jan (Ct)	Petit Jean de Latre	Courtoys ; Attaignant 1529 ²
Vire vire, Jan (S, 49-50 ; T, 16-18, 48-49)	Anonyme (1536)	Courtoys ; Attaignant 1529 ²
Vire vire, Jan (S, 11)	Fresneau	Courtoys ; Attaignant 1529 ²

Aupres de vous

Vingt et huit chansons nouvelles, Paris, P. Attaignant, 1530

Anonyme

Superius
 Au - - - pres de vous - - - -

Contratenor
 Dont vient ce - la/ si je my plains/ et

Tenor
 Le doux a-cueil/ viv - re chez soy on ne sait

Bassus
 Le con-tent est riche en ce mon - de je languis

S
 sec - re - te - ment de - meu - re se - cre - te - ment de - meu -

C
 bien heu-reux en ce temps - cy/ vi-gnon vi - gnon /puis qu'a - lours -

T
 plus/ il met ad - vis/ ce fut a - mours

B
 a pour-suy - vre puis que deux cuers/ si de nou - veau/

10

S re mon po - vre cuer

C /que ne me soit voy - ci la mort/ qui ne lay -

T en est il - ung/ de re - tour - - - - ner -

B Mais - tre Jehan du pon - ta - les/ Je ne scay pas com -

14

S sans que nul le con - for - - - - - - - - -

C me ro - it pour - quoi my po - rtes vos /a - my souf - fres /d'a -

T Mon po - vre cuer est las/ frin - guez moy tant tant/ sans for - ce

B ment/ j'ay mis mon cuer ilz ont man - ge ma

18

S
te et si lan - quit - - - pour la dou - leur qu'il

C
mours je suis / es - - - cou - tes et vous viv - res/

T
ni vi - gueur/ croy - es de vray oub - ly - oub - ly

B
ger - be/ chan - geons pro - pos - - - mais la pui - ssance est

22

S
por - - - - te puis que vou -

C
ho - la hay/ on - a mal dit/ vous ne lau - rez pas/ j'ai con -

T
a len - du - re de - ssus le mar - che d'Ar - ras/ La -

B
bas - /c'est a grant tort ren - con - tray ung for - ge - ron/ el -

36

S
puis que vou - les - - -

C
re a toy me rend/ gen - tilz gal - lans -

T
te je my - le - vay par ung ma - tin/ Se -

B
qui tant tost fauld - ra/ Dy moy mo - re par ta foy/

40

S
quen ce tour - ment il meu - re

C
/ le cueur est bon le cueur est bon/ puis que a -

T
cour - ez moy/ et ne me/ plains - fors seul - ment/ ung seul bien pou - cha -

B
son - nez my donc quant vous y - rez/ vou - lant ay -

44

S
 quen ce tour - ment il meu - re - - - - -

C
 mours vi - cai - re a la mort m'a - vez mys/ qui la

T
 sse/ ils se - - - sont en - dor - mes povre -

B
 mer/ vrai dieu d'a - mours /con - for - tes mo - y da - moi -

48

S
 di - ra la dou - leur de mon cueur vien tost.

C
 di - ra la dou - leur de mon cueur vien tost.

T
 cueur tant il men - - - nu - y - - ez.

B
 selle/ vien tost des - pi - teux des - con - fort.

Découper l'histoire : Sur la périodisation de la vie et de l'œuvre de Joseph Haydn

Sarah-Ann Larouche
(Université de Montréal)

Les œuvres de Joseph Haydn (1732-1809) sont très difficiles à dater correctement en raison des nombreux manuscrits manquants. De plus, plusieurs catalogues¹ recensant les œuvres du compositeur proposent différentes dates pour les mêmes œuvres, disparité qui s'explique par le fait que l'origine de certaines des œuvres attribuées à Haydn ne fait pas consensus et que les compositions répertoriées ne sont pas exactement les mêmes d'un catalogue à l'autre. Pour ces raisons, une partie substantielle de la production de Haydn est pratiquement impossible à situer précisément dans le temps. Réunies, ces divergences ont pour effet d'une part de brouiller la chronologie, et d'autre part de rendre particulièrement ardue la tâche de produire un découpage cohérent et adéquat des différentes périodes de composition de Haydn.

La question qui se pose ici est celle de la périodisation de la vie et de la production de Haydn, et plus précisément, en l'absence d'une datation certaine pour un bon nombre d'œuvres, de déterminer selon quels critères elle peut être établie. Comment déterminer ce qui caractérise une période et procéder à un découpage si l'on ne peut identifier avec certitude les œuvres qui en font partie ?

L'objectif du présent article n'est pas de régler définitivement la question, ni de proposer une périodisation alternative à celles que l'on retrouve déjà dans la littérature courante, mais plutôt de proposer une réflexion sur le travail de périodisation et les défis qu'il suppose. Cet article a également pour objectif de remettre en question certains découpages que l'on retrouve dans la littérature courante puisque, comme nous le verrons, ils ont une incidence importante sur notre perception de la vie et de l'œuvre de Haydn.

Pour ce faire, nous étudierons et comparerons différentes périodisations se rapportant à Haydn dans le but de relever leurs points communs, mais surtout leurs disparités. Puisque la manière dont l'histoire est écrite varie en fonction de l'époque, le corpus de littérature secondaire étudié ici est composé d'ouvrages et d'articles majoritairement publiés dans les décennies 1980 et 1990, ce qui permet d'éviter de fausses relations entre des ouvrages très éloignés dans le temps². Plusieurs ouvrages de référence qui font autorité encore aujourd'hui sont parus au cours de ces années, d'où leur choix. Parmi eux, on compte les biographies de Marc Vignal (1988), Howard Chandler Robbins Landon et David Wyn Jones (1988), ainsi que celle de Jens Peter Larsen et Georg Feder (1983). Les importants travaux sur le style classique de Charles Rosen (2011 [2000]) et A. Peter Brown (1980) font également partie de ce corpus. Certains ouvrages plus anciens ont également été sélectionnés en raison de leur importance particulière. Il s'agit ici de la biographie de Geiringer (1984 [1958]) ainsi que de l'ouvrage de Vernon Gotwals (1968), ce dernier contenant la traduction d'entretiens qu'ont eu Georg August Griesinger (1769-1845) et Albert Christoph Dies (1755-1822) avec le compositeur lui-même.

Le corpus étudié ici est assez varié, et comprend des ouvrages dont le contenu est soit biographique, soit esthétique, relié au classicisme de manière générale ou encore portant sur un aspect bien précis de cette période. Comme nous le verrons, la variété est nécessaire dans le cadre de cette recherche, dans la mesure où la manière dont la périodisation a été effectuée dépend largement de la nature de l'ouvrage.

¹ Dans l'ouvrage *Thematic Catalogues in Music: An Annotated Bibliography* (1997), Barry S. Brook et Richard J. Viano recensent 48 catalogues portant sur l'œuvre complète ou partielle de Haydn.

² Le catalogue thématique le plus fréquemment utilisé par les musicologues et chercheurs est fort probablement celui d'Anthony van Hoboken (1887-1983), dont la parution en plusieurs tomes s'échelonne de 1957 à 1978. Les ouvrages dont la parution précède 1957 sont donc basés sur une chronologie différente des œuvres de Haydn, ce qui a sans doute une influence sur la périodisation. À titre d'exemple, Theodore de Wyzewa soutient dans son article « À propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn » (1909) que Haydn emploie de façon accrue le mode mineur en 1772, théorie fondée principalement sur la datation fautive de deux symphonies (Bonds 1998, 152).

Dans un premier temps, nous verrons qu'il est difficile de déterminer à quel moment commence la « jeunesse » de Haydn, et que notre perception des œuvres comprises dans cette période varie en fonction de la date choisie. Par la suite, il sera question des années dites *Sturm und Drang*³, dont l'existence même, en tant qu'ensemble, est loin d'être unanimement reconnue par les musicologues et historiens. De plus, les années 1775 à 1780 se démarquent dans la carrière de Haydn en raison du ralentissement important de son rythme de composition. Ces années seront considérées séparément, car elles soulèvent une question spécifique : comment inclure une période sans production musicale significative dans la périodisation de l'œuvre d'un compositeur ? Nous aborderons finalement les problématiques reliées au concept de maturité et aux critères employés afin de délimiter cette période chez Haydn.

Le début de la période de jeunesse

La jeunesse de Haydn, considérée sur le plan de la composition, bien entendu, comme on le verra dans un instant, soulève d'emblée une question : quand commence-t-elle ? Cette interrogation peut sembler simple à première vue, mais il vaut tout de même la peine de s'y attarder. Les « premières années », les « années d'exploration et d'apprentissage », les « années de style galant », toutes ces dénominations renvoient à une période comprise entre la naissance de Haydn en 1732 et quelque part dans la décennie 1770. Une raison pour laquelle ce flou subsiste dans la littérature courante est que, selon le type d'ouvrage, une même terminologie peut être utilisée pour désigner des périodes de temps différentes. Par exemple, dans les biographies écrites par Larsen et Feder (1983), Vignal (1988) et Landon et Jones (1988), les années de jeunesse renvoient littéralement à l'enfance du compositeur, c'est-à-dire de sa naissance jusqu'à sa dix-huitième année en 1750. Cependant, il est évident qu'en fonction de l'aspect spécifique sur lequel un auteur se penche, il n'est pas nécessairement pertinent de couvrir les premières années de vie du compositeur ; c'est pourquoi, dans un ouvrage portant sur le style de composition de Haydn, la jeunesse du compositeur peut plutôt signifier « jeunesse compositionnelle ». Lorsque c'est le cas, par exemple dans *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* de Charles Rosen (2011), le début de cette période est situé aux alentours de 1750. Ainsi, le moment où débute la période de jeunesse (ou les premières années, années

d'apprentissage, d'exploration, etc.) dépend de l'approche adoptée dans l'ouvrage où cette période est abordée.

D'autres termes employés dans la littérature dominante pour désigner les premières années de la vie créatrice de Haydn soulèvent autant d'ambiguïté, puisqu'ils peuvent renvoyer à plus d'un moment dans la vie de Haydn. C'est notamment le cas pour les années dites d'« apprentissage ». L'ambiguïté s'explique d'abord par le parcours académique du compositeur. Haydn est recruté dès l'âge de sept ou huit ans, soit en 1739 ou en 1740, par Georg Reutter (1708-1772) pour faire partie des choristes de la Cathédrale Saint-Étienne de Vienne (Feder et Webster 2001). Toutefois, il n'attend pas d'être pris sous l'aile de Reutter pour commencer son apprentissage musical. Avant son entrée à la cathédrale, Reutter suggère à Haydn d'entraîner sa voix en chantant des gammes. En l'absence de professeur qualifié pour lui enseigner la technique italienne du *do, re, mi*, il cherche à acquérir une technique en autodidacte (Gotwals 1968, 85). À son départ de la cathédrale en novembre 1749, Haydn n'est toujours pas parvenu au terme de son apprentissage. Pour subvenir à ses besoins, il enseigne et remplit de petits contrats en tant que musicien indépendant ; mais surtout, dans les années 1750, Haydn s'impose un emploi du temps rigoureux, partagé entre ses obligations de professeur et les longues heures qu'il passe à se former lui-même (Grave et Grave 1990, 5). C'est afin de parfaire sa formation qu'il étudie les ouvrages *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux (1660-1741) et *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson (1681-1764), ainsi que des œuvres de compositeurs influents comme Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Il est donc tout à fait juste de supposer qu'à partir de la décennie 1750, l'apprentissage de Haydn se poursuit, ce qui explique qu'on ne fasse pas nécessairement une distinction avec les années qui précèdent.

L'élaboration d'un style personnel

La fin de la période de jeunesse de Haydn est située presque invariablement par les spécialistes dans la première moitié de la décennie 1760. Dans les ouvrages considérés ici, la principale raison évoquée pour justifier ce moment est une modification majeure dans la situation professionnelle du compositeur. En effet, son emploi à la cour du prince Paul Anton Esterházy (1711-1762) constitue un événement marquant dans sa carrière (Larsen et Feder 1983, 19⁴).

³ *Sturm und Drang*, ou « tempête et passion », est un courant stylistique qui apparaît d'abord dans la littérature allemande du XVIII^e siècle. En musique, ce courant est caractérisé principalement par l'utilisation fréquente du mode mineur ainsi que par un goût marqué pour le contraste, autant sur le plan dynamique que rythmique et mélodique. Parmi ses principaux représentants figurent Joseph Haydn, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) et Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

⁴ Bien que, selon les ouvrages consultés ici, ce soit l'embauche de Haydn à titre de vice-*Kapellmeister* à la cour du prince Paul Anton Esterházy qui marque cette décennie, il ne s'agit pas du premier emploi du compositeur puisqu'il occupe en 1758 le poste de directeur de musique pour le comte Carl von Morzin (1717-1783).

Qu'il soit question de son embauche en tant que vice-*Kapellmeister* en 1761 ou de sa promotion à titre de *Kapellmeister* en 1766⁵, cet emploi favorise le début d'une production musicale importante. De plus, si les œuvres des années 1750 ne sont pas encore marquées par un style individuel, celles des années 1760 démontrent l'élaboration d'un langage de plus en plus personnel (Geiringer 1984, 181-182). On peut donc effectivement affirmer que les années d'apprentissage, « caractérisée[s] par l'absence de maturité propre à l'adolescence et la soumission à des modèles étrangers », sont alors terminées (Geiringer 1984, 181).

Sur le plan esthétique, on observe également une transition entre les décennies 1750 et 1760. Comme le laisse entendre Philip G. Downs dans son ouvrage *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1992), l'héritage baroque est encore présent dans la sphère musicale au cours des années 1750, et l'élaboration du nouveau style, qu'on qualifiera de « classique », n'est entamée qu'à partir des années 1760. Les œuvres de Haydn datées des années 1750 seraient donc encore marquées par l'esthétique baroque et le style galant, et l'évolution stylistique qui marque la musique viennoise des décennies suivantes se retrouve de la même manière dans les œuvres de Haydn. C'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle Geiringer discerne chez lui un style de plus en plus personnel au cours de ces années.

Comme nous l'avons vu plus haut, les différentes dates employées pour encadrer une même période de sa production, ainsi que le caractère flou de la terminologie employée, rendent très difficile l'intégration de la jeunesse du compositeur dans une périodisation. À la lumière des exemples que nous venons de proposer, nous pouvons observer que cette période débute soit en 1732, soit en 1750, et qu'elle prend fin lors de l'élaboration d'un style plus personnel chez Haydn, quelque part dans les années 1760. La raison pour laquelle nous accordons ici autant d'importance au commencement de ce qu'on qualifie de « période de jeunesse » est que, volontairement ou non, le fait de ne pas séparer l'enfance de Haydn de ses premières années en tant que professeur, compositeur et musicien indépendant a pour conséquence de déprécier les œuvres composées à cette époque. En effet, insérer ces compositions dans le même chapitre où l'on raconte l'enfance de Haydn peut donner l'impression qu'elles sont moins sérieuses, moins importantes que les œuvres qui suivront. Dans la simple mesure où toutes les œuvres composées par Haydn au cours de sa vie peuvent avoir une importance sur le plan

historique, il convient à mon avis d'aborder la décennie 1750 séparément.

La période *Sturm und Drang*

Sur le plan stylistique, il y a consensus dans tous les ouvrages consultés : les années précédant la décennie 1770 sont successivement marquées, chez Haydn, par l'*Empfindsamkeit*⁶ et le style galant. Toutefois, l'impact du courant stylistique *Sturm und Drang* ne fait pas l'unanimité en ce qui concerne l'œuvre de Haydn. Comme l'explique A. Peter Brown, l'une des premières recherches portant spécifiquement sur le *Sturm und Drang* est menée en 1909 par Theodore de Wyzewa dans un article dont l'objectif est d'expliquer l'évolution stylistique de Haydn autour de l'année 1770 (Brown 1980, 10). Et pour certains historiens, il semble certain que le compositeur ait été influencé par ce courant. C'est le cas de Vignal, qui en fait la caractéristique principale des années 1766 à 1775 (Vignal 1988, 866-1021). Downs affirme pour sa part que la sonate Hob. XVI:20 est le chef d'œuvre le plus représentatif du *Sturm und Drang* (Downs 1992, 241). Or, l'idée que la production de Haydn puisse comporter une telle période semble tout à fait insolite pour d'autres chercheurs, dont Larsen et Feder. Ces derniers sont plutôt d'avis que cette appellation, même si elle ne renvoie qu'à une similarité entre les caractéristiques stylistiques des œuvres de Haydn et celles que l'on associe au *Sturm und Drang* en littérature, ne convient tout simplement pas pour le compositeur (Larsen et Feder 1983, 29).

Sur le plan de la périodisation, il est tout de même justifiable de regrouper les années 1766 à 1775 dans la mesure où une réelle expansion du langage musical de Haydn peut être observée. L'utilisation plus fréquente du mode mineur, les contrastes dynamiques subits, la production d'œuvres principalement instrumentales et le plus grand déploiement de celles-ci sont des manifestations de cette expansion. Pour reprendre l'exemple de Downs, la sonate Hob. XVI:20, composée dans la tonalité de *do* mineur et d'une durée deux fois plus longue que les sonates composées dans les années 1750, est une parfaite illustration de ces développements (Down 1992, 241).

Une pause dans les activités de composition

L'année 1775 marque un nouveau tournant pour Haydn sur le plan compositionnel. Comme l'écrivent Larsen et Feder, « la deuxième moitié des 30 années passées à Eisenstadt et Esterháza est l'époque de Haydn, le directeur

⁵ Haydn travaille maintenant pour le prince Nikolaus Esterházy (1714-1790), frère et successeur du prince Paul Anton Esterházy, décédé à Vienne en 1762.

⁶ L'*Empfindsamkeit*, ou « sensibilité » est un courant littéraire et musical développé principalement en Allemagne dans la décennie 1740. En opposition au rationalisme des Lumières, les représentants ce courant privilégient la fantaisie et la liberté, que l'on peut observer en musique notamment sur le plan du rythme et de l'harmonie.

d'opéra⁷» (Larsen et Feder 1983, 38). Alors qu'il s'est révélé très productif dans les années précédentes, Haydn compose très peu d'œuvres instrumentales entre 1775 et 1780 : seulement une douzaine de symphonies et quelques œuvres de musique de chambre, ce qui représente un très net ralentissement du rythme de composition de Haydn, autrement très soutenu. En revanche, la composition d'opéras continuera à l'occuper à la cour d'Esterházy jusque dans les années 1780.

En comparaison avec d'autres genres, l'opéra est assez peu représenté dans la production de Haydn. Le catalogue Hoboken⁸ n'en recense que treize, dont sept qui datent de la période comprise entre 1775 et 1785. La plupart des œuvres représentées à Esterházy sont d'ailleurs d'autres compositeurs, parmi lesquels Karl Ditters von Dittersdorff (1739-1799) et Niccolò Piccinni (1728-1800). La mise en place et la direction de ces opéras constitue certainement une énorme charge de travail pour Haydn. Comme le soulignent Larsen et Feder, «l'année 1786 a été l'une des plus chargées. En plus de huit nouveaux opéras, neuf reprises ont été produites, totalisant 124 ou 125 représentations (sans compter les répétitions), le tout sous la direction de Haydn⁹» (Larsen et Feder 1983, 39). On peut donc supposer que l'opéra était bel et bien un genre privilégié au cours de cette décennie, sans doute au détriment des autres genres musicaux.

En ce qui concerne la périodisation, ce segment particulier de la vie de Haydn suscite quelques réflexions. De tous les ouvrages étudiés ici, seuls ceux de Larsen et de Vignal isolent les années lyriques des autres malgré le fait que, comme nous l'avons vu, cette période est caractérisée par une nette décroissance du nombre d'œuvres composées par Haydn. Comment alors intégrer les années 1775 à 1780 dans une périodisation cohérente de ses œuvres ? Il s'agit certes d'un changement de cap dans sa production, mais il semble difficilement justifiable d'isoler ces années des autres, du moins sur la base de critères strictement musicaux. D'un autre côté, ces années se démarquent bel et bien dans la carrière du compositeur ; l'argument inverse serait donc qu'il convient tout à fait de considérer ces années séparément.

Sur la base du corpus étudié, les années 1775 à 1780 illustrent parfaitement les liens étroits entre la périodisation et les critères choisis pour l'effectuer : tous deux ont une incidence sur la sélection des événements qui constituent l'Histoire. Lorsque la périodisation est effectuée sur la base de critères stylistiques, peu de considérations en lien avec les opéras de Haydn sont soulevées (par rapport aux

symphonies, sonates pour clavier et quatuors à cordes). C'est notamment le cas dans l'ouvrage de Rosen (2011), qui considère les années 1775 à 1791 comme une seule et même période. Inversement, c'est sur la base d'événements biographiques et du développement artistique de Haydn que sa production est découpée dans l'ouvrage de Larsen et Feder (1983), qui confèrent beaucoup plus de poids aux années où le compositeur agit en tant que directeur d'opéra.

La maturité de Haydn

Plusieurs événements marquants ont lieu dans la vie de Haydn autour de l'année 1780, parmi lesquels la révision de la clause d'exclusivité dans son contrat de travail en 1779 (Landon et Jones 1988, 183). Si Haydn composait jusque-là exclusivement pour les besoins et les goûts du prince Nicolaus, on peut supposer qu'il jouit maintenant d'une plus grande liberté compositionnelle. La publication de ses œuvres partout en Europe ajoute d'ailleurs à sa notoriété. Haydn fait également la rencontre de Mozart (1756-1791), vraisemblablement en 1784, et la grande influence que les deux compositeurs exercent l'un sur l'autre transparait sur le plan musical. Pensons par exemple aux œuvres que Mozart dédie à Haydn, ou encore aux citations que l'un fait de la musique de l'autre (Vignal 1988, 270).

Pour donner suite à la période de ralentissement qui vient d'être évoquée, Haydn retourne à des genres qu'il avait jusque-là délaissés, dont le quatuor à cordes (Landon et Jones 1988, 174). Il compose en 1781 son cycle de quatuors op. 33, considéré par plusieurs musiciens et musicologues comme un sommet dans sa production. À propos de ces quatuors, Rosen écrit : «Nous avons là l'acte de naissance du contrepoint classique» (2011, 147). Selon Geiringer, la période de maturité, ou de la «perfection classique», du compositeur débute la même année (Geiringer 1984, 182).

Tous les ouvrages consultés s'accordent sur un point : il n'est plus ici question d'années d'exploration, d'apprentissage ou d'expansion. Haydn a bel et bien atteint sa pleine maturité en tant que compositeur. Cela dit, les raisons pour lesquelles les auteurs font entrer Haydn dans une nouvelle ère ne sont pas toujours explicites, ce qui mène à la question suivante : qu'est-ce qui caractérise la maturité d'un compositeur ?

Il est vrai que la multitude d'événements marquants qui se sont produits dans la première moitié de la décennie peut être à l'origine d'un tournant stylistique chez Haydn. Ayant maintenant l'autorisation de faire éditer ses œuvres,

⁷ «The second half of his 30 years at Eisenstadt and Esterháza is the time of Haydn the opera director». Toutes les traductions sont de l'auteure, sauf indication contraire.

⁸ Tel que transcrit dans Grave et Grave 1990, 387-429.

⁹ «One of the busiest years was 1786 when no fewer than eight new operas were given together with nine revivals, in sum 124 or 125 performances, and all (with rehearsals) under Haydn's own direction».

il compose pour un plus large public, et — nous ne pouvons que le supposer — sans contrainte esthétique dictée par les goûts de son employeur. Comme il a été mentionné, l'une des conséquences qu'entraîne la publication à grande échelle de ses œuvres est que Haydn devient de plus en plus populaire partout en Europe. Au début des années 1780, il reçoit plusieurs commandes de l'étranger, en l'occurrence de Paris, de Naples et d'Espagne, en plus d'être invité à Londres (Downs 1992, 224-225). Il est ainsi probable que la reconnaissance de ses pairs et du public, pour qui il peut maintenant librement composer, est l'une des raisons pour lesquelles cette période est associée à l'avènement de la maturité chez Haydn.

Sur le plan musical, plusieurs changements stylistiques peuvent être remarqués. D'abord, Haydn délaisse de plus en plus le clavecin au profit du piano, instrument qui exige un style d'écriture et des moyens techniques très différents ce qui fait que, comme le souligne Downs, les nouvelles œuvres composées par Haydn sont écrites de manière plus pianistique (Downs 1992, 427). Downs ne précise toutefois pas ce qui constitue, selon lui, une écriture plus pianistique. En se penchant sur les partitions des sonates pour clavier, on peut constater que les œuvres plus tardives couvrent un plus grand registre, comprennent des indications de nuances plus fréquentes et davantage d'articulations. Qu'elles correspondent ou non au style «plus pianistique» auquel Downs fait allusion, ces indications représentent une innovation sur le plan compositionnel.

Une mise en garde s'impose toutefois : le fait que Haydn compose dans un style ou avec des moyens nouveaux n'est pas un facteur suffisant pour déterminer s'il s'agit ou non d'une période de maturité puisque ces innovations peuvent aussi bien être attribuées à une période d'expansion. Par ailleurs, il est arrivé que Haydn lui-même qualifie ses œuvres de «nouvelles» ou «innovatrices», la nouveauté étant à l'époque un terme vendeur et donc employé pour des raisons commerciales, et sa correspondance montre qu'il a utilisé cette stratégie à plusieurs reprises, notamment pour les quatuors op. 33 (Downs 1992, 433). Downs affirme à ce propos que «plusieurs auteurs se sont ensuite penchés sur les quatuors afin de découvrir ce qu'ils avaient de spécial : certains ont dit que rien de nouveau ne s'y trouvait alors que d'autres ont dressé des listes de procédés innovateurs¹⁰» (Downs 1992, 433). Il est donc possible que traditionnellement, certaines œuvres soient considérées comme innovatrices ou complètement nouvelles sans qu'il soit vraiment possible de le justifier sur la base de leurs caractéristiques musicales.

Comme semble l'affirmer Geiginger, la complexification du langage expressif est également une caractéristique des œuvres composées à partir de l'année 1780, «complexe» pouvant être compris comme un synonyme de sophistiqué ou de subtil dans la mesure où, pour reprendre l'expression de l'auteur, les œuvres tardives composées par Haydn démontrent une «suprême maîtrise» de son style (Geiginger 1984, 181).

En résumé, il est très difficile de déterminer avec précision quels sont les éléments qui, de manière unanime, font en sorte que l'on considère que Haydn entre dans une phase de maturité musicale à partir des années 1780. Nous proposons que ce sont à la fois des événements dans la sphère professionnelle et personnelle, ainsi que des innovations et des changements dans le langage musical de Haydn qui font dire aux musicologues que cette période marque bel et bien un tournant vers sa maturité.

Deux problématiques

Comme nous l'avons vu, la maturité de Haydn n'est pas établie selon un moment ou une œuvre précise, mais bien selon un amalgame de facteurs. D'un autre côté, il est possible qu'un compositeur identifie lui-même dans sa carrière un moment charnière qui, selon sa propre perspective, le fait entrer dans une période de maturité. L'exemple de Haydn et des quatuors op. 33 a toutefois montré que de tels propos ne sont pas nécessairement garants de vérité ce qui implique que c'est au chercheur que revient la tâche de «délimiter» cette période, affirmation problématique en soi. Que l'on puisse l'identifier avec précision implique que l'atteinte de la maturité consiste en un instant, une œuvre ou un événement assez précis, ce qui contredit le fait que le développement artistique d'un compositeur est un processus qui s'échelonne dans le temps. Constater la maturité d'un compositeur se ferait donc rétrospectivement à la suite de la prise en compte de la totalité de sa production. Compris de cette manière, il serait naïf de croire qu'un événement ou une œuvre spécifique, que l'on pourrait situer précisément dans l'histoire, puisse représenter le début officiel d'une maturité stylistique.

Par ailleurs, attribuer à un artiste une période de maturité est une manière de séparer ses œuvres, et du même coup insinuer que celles qui précèdent cette période sont de moindre envergure. C'est d'ailleurs ce que Webster affirme en relation avec l'op. 33 de Haydn : «la glorification des quatuors de l'op. 33, composés en 1781, [...] fait en sorte de reléguer tout ce qui les précède au rang d'immatrice, de préparatoire¹¹» (Webster cité par Bauman 2004, 340). À

¹⁰ «But many writers have tried to discern what is new and special about Op. 33: some have said that there is nothing new, and others have drawn up lists of innovative devices».

¹¹ «the glorification of the op. 33 quartets of 1781 [...] inevitably relegates everything that came before it to the immature, the preparatory».

l'instar de Rosen, qui préfère traiter du « style du dernier Haydn » (Rosen 2011, 417), et dans le but d'éviter de connoter négativement les œuvres qui n'en font pas partie, « la période de maturité » mériterait peut-être d'être renommée au profit d'un terme plus neutre.

Conclusion : à propos du style classique

Nous avons vu qu'en ce qui concerne Joseph Haydn, la terminologie se rapportant aux années de jeunesse ou d'apprentissage s'avère problématique puisqu'elle renvoie à des périodes de temps différentes en fonction du type d'ouvrage étudié, et qu'elle a pour effet de conférer aux œuvres de cette période une moindre importance. Nous observons le même phénomène pour les œuvres précédant la « période de maturité ». Cela ne veut pas dire que de telles expressions sont à proscrire : elles peuvent être au contraire un outil efficace pour raconter l'Histoire. Sur la base du corpus étudié ici, c'est plutôt l'absence de définition claire et explicite de la terminologie employée qui nous amène à conclure qu'elle doit être utilisée avec prudence.

Une question qui s'est posée implicitement tout au long de notre recherche est la suivante : comment positionner Haydn par rapport au style classique ? Dans tout effort pour comprendre et expliquer la manière dont ont été découpés la vie et l'œuvre du compositeur, la périodisation de l'époque dite « classique » dans son ensemble apparaît de façon sous-jacente. En effet, Haydn traverse au cours de sa carrière pratiquement toute la période, du style galant des années 1750 jusqu'au romantisme naissant au début du XIX^e siècle. Il est donc tentant de considérer ces courants comme des boîtes dans lesquelles il est possible de ranger les œuvres de Haydn.

L'ouvrage de Geiringer illustre cette dynamique de façon particulièrement éloquente. Selon ce dernier, « l'activité créatrice de Joseph Haydn peut se diviser en un certain nombre de périodes *nettement* distinctes » (Geiringer 1984, 181 ; c'est nous qui soulignons). Comme nous venons de tenter de le démontrer, le terme « nettement » devrait être employé avec prudence. Les périodes définies par Geiringer sont toutes d'une durée approximative d'une décennie et correspondent à la périodisation courante de l'époque classique au sens large.

Comme le démontre Brown, la période classique peut être soumise aux mêmes questionnements qui ont été soulevés ici pour le cas de Haydn. Quand la période commence-t-elle ? Quant au vocabulaire employé pour la désigner, quelles sont les irrégularités entourant son utilisation ? Brown

offre également dans son article un résumé de l'histoire de la période classique dans sa forme la plus couramment acceptée. En se référant à la composition des quatuors à cordes op. 33 de Haydn et à l'étude qu'en fait Mozart, il affirme :

Ces événements ont refermé une importante zone grise dans l'histoire musicale, créée par la mort de J. S. Bach et de Haendel. Au cours de ces trois décennies [1750 à 1780], plusieurs styles se sont manifestés de manière évidente, avec le style insipide – communément appelé galant, rococo et préclassique – représentant un extrême, et l'autre représenté par les expressifs *Empfindsamkeit* et *Sturm und Drang*. Dans le cas de Haydn et de Mozart, le style expressif apparaît autour de l'année 1770 et son influence diminue vers la fin de la décennie. Au cours des années 1780, les deux compositeurs atteignent le parfait équilibre entre l'émotion et l'élégance, le style et la forme, ce qu'on appelle le classicisme¹² (Brown 1980, 9).

Selon Geiringer, jusque dans les années 1760, Haydn compose dans le style galant. Dans la décennie suivante, ses œuvres sont influencées par le *Sturm und Drang*, et il atteint sa maturité dans les années 1780. Le musicologue affirme également que dans les années 1790, « [au] pur classicisme vient à nouveau se joindre des traits expressifs et subjectifs qui apparentent Haydn au Romantisme naissant » (Geiringer 1984, 182). Il y a donc, dans la perspective de Geiringer, une très forte correspondance entre le déroulement de cette phase historique que l'on qualifie de « classique » et le développement musical de Haydn. Cette correspondance n'est pas problématique en soi, et il est tout à fait vraisemblable que Haydn ait été très sensible aux courants et aux styles de son temps. Geiringer considère toutefois que ces périodes sont « nettement distinctes » et qu'elles s'accordent parfaitement au « récit du déroulement de l'époque classique dans sa forme la plus acceptée » (Brown 1980, 9), il convient donc de se questionner sur l'exactitude d'un tel découpage. Un peu de perspective est nécessaire, car si les courants esthétiques et stylistiques sont certainement des outils qui aident l'historien à délimiter une époque ou une période — et les mélomanes à mieux les apprécier —, il ne faut pas oublier qu'ils sont eux-mêmes nommés et datés *a posteriori*, selon une tradition.

Dans un contexte où la terminologie floue et le manque le consensus dans la littérature dominante rend très difficile la tâche de produire une périodisation claire et cohérente de la vie et de l'œuvre de Haydn, la manière dont est mené ce découpage prend donc, on le constate, une grande importance. Comme nous croyons l'avoir démontré, la

¹² « These events closed an important gap in musical history created by the deaths of J. S. Bach and Handel. During these three decades many styles had been evident, with the insipid style—frequently referred to as *galant*, *rococo* and pre-classic—representing one extreme, and the expressive *Empfindsamkeit* and *Sturm und Drang* the other. For Haydn and Mozart the expressive style came to the fore circa 1770 and diminished toward the end of the decade. During the 1780's both composers achieved the perfect blend of emotion and elegance, style and form called "Classicism" ».

périodisation engendre d'une part, de manière implicite, une forme de hiérarchisation des œuvres de Haydn. D'autre part, cette même périodisation a une influence certaine, tout comme les critères à partir desquels le découpage est basé, sur le contenu d'un ouvrage. Il apparaît donc que, même pour un compositeur comme Haydn qui a été l'objet d'innombrables recherches, il est toujours possible de bouleverser la manière dont son «histoire» a été écrite jusqu'à présent et de renouveler notre compréhension de sa vie et de son œuvre.

RÉFÉRENCES

- BAUMAN, Thomas (2004). «Becoming Original: Haydn and the Cult of Genius», *The Musical Quarterly*, vol. 87, n° 2, p. 333-357.
- BONDS, Mark Evans (1998). «Haydn's "cours complet de composition"», dans W. Dean Sutcliffe (éd.), *Haydn Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 152-176.
- BROOK, Barry S. et Richard J. VIANO (1997). *Thematic Catalogues in Music: An Annotated Bibliography*, Stuyvesant, Pendragon Press, collection «Annotated Reference Tools in Music», n° 5.
- BROWN, A. Peter (1980). «Approaching Musical Classicism: Understanding Styles and Style Change in Eighteenth-Century Instrumental Music», *College Music Symposium*, vol. 20, n° 1, p. 7-48.
- DOWNES, Philip G. (1992). *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Londres, W.W. Norton & Company.
- FEDER, Georg et James WEBSTER (2001). «Haydn, (Franz) Joseph», *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 5 mai 2019.
- FRUEHWALD, Scott (1984). *Authenticity Problems in Joseph Haydn's Early Instrumental Works*, New York, Pendragon Press.
- GEIRINGER, Karl (1984) [1959]. *Joseph Haydn*, traduit de l'allemand par Jacques Delalande, Paris, Gallimard.
- GOTWALS, Vernon (1968). *Haydn: Two Contemporary Portraits*, Madison, University of Wisconsin Press.
- GRAVE, Floyd K. et Margaret G. Grave (1990). *Franz Joseph Haydn: A Guide to Research*, New York, Londres, Garland Publishing inc.
- HAYDN, Joseph (1984). *Complete Piano Sonatas*, New York, Dover Publication.
- LONDON, H. C. Robbins et David Wyn JONES (1988). *Haydn: His Life and Music*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.

- LARSEN, Jens Peter et Georg FEDER (1983) [1982]. *Haydn*, New York, Londres, W. W. Norton.
- RADICE, Mark A. (1999). «The Nature of the "Style Galant": Evidence from the Repertoire», *The Musical Quarterly*, vol. 83, n° 4, p. 607-647.
- ROSEN, Charles (2011) [2000]. *Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard.
- SOMFAI, László (1989). «Haydn at the Esterházy Court» dans Neil Zaslaw (éd.), *The Classical Era: From the 1740's to the End of the 18th Century*, Londres, Macmillan, p. 268-292.
- VIGNAL, Marc (1988). *Joseph Haydn*, Paris, Fayard.

***Rāga* et imagination : Phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie**

Jonathan Voyer
(Université du Québec à Montréal)

Toute personne familiarisée avec la musique de l'Inde connaît le terme *rāga*, qui sert à définir l'aspect mélodique d'une pièce musicale. Pour préciser cette définition, nous pourrions affirmer que le *rāga* consiste en l'organisation spécifique d'un ensemble de règles musicales structuré en une entité mélodique distincte qui opère à la fois comme matrice génératrice d'énoncés musicaux et comme instance référentielle, par rapport à laquelle ces énoncés peuvent être validés. La fonction génératrice du *rāga* agit au niveau des procédures compositionnelles, tandis que la fonction référentielle agit au niveau des stratégies de perception et d'évaluation, tant chez le musicien que chez le récepteur. Le maintien de ces deux fonctions est assuré par le fait que le *rāga* entretient une relation de réciprocité avec ses réalisations : les composantes du *rāga* interviennent directement dans la création d'énoncés musicaux et, inversement, l'existence de chaque *rāga* dépend de ses diverses réalisations dans le temps.

Les composantes du *rāga* sont traditionnellement transmises de maître à disciple à travers une méthode d'apprentissage qui mise sur l'imitation et la répétition. Dans la première partie de cet article, je présenterai ces composantes (*svara*, *vādī/samvādī*, *ārohalavaroha*, *calana* et *pakaḍa*) telles qu'elles me furent transmises par mon maître de santour, Pandit Satish Vyas¹, lors d'une séance dédiée à l'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava. La seconde partie est consacrée à l'analyse de l'expérience de la représentation interne des composantes du *rāga*. Cette analyse est réalisée à l'aide des thèses philosophiques du shivaïsme du Cachemire qui ont servi de fondement à la théorisation de l'expérience esthétique formulée en Inde par Abhinavagupta au x^e siècle.

Introduction aux composantes d'un *rāga*

Le mode de transmission du savoir préconisé par Satishji² s'inscrit dans l'approche traditionnelle de l'enseignement de la musique *hindustānī*³; approche qui privilégie la monstration plutôt que l'explication. Il arrive parfois cependant qu'il choisisse d'emprunter une posture didactique le rendant enclin à m'expliquer les fondements théoriques du *rāga* à l'étude. Ce fut le cas en ce matin de février 2015 lors d'une séance de transmission consacrée au *rāga* Ahīra Bhairava.

Après avoir bu notre tasse de thé et discuté du concert de la veille, Satishji et moi avons pris place sur le drap étendu au sol sur le carrelage du cottage que j'avais loué pour quelques jours à Goa. Installés face à face, en position de jeu, nous avons d'abord accordé nos instruments dans la gamme d'Ahīra Bhairava. Puis Satishji prit la parole pour introduire les éléments théoriques du *rāga* à l'étude.

Thāṭa : une classification des *rāga*

Selon Satishji, une approche trop théorique du *rāga* ne saurait être d'une grande utilité dans le processus d'apprentissage. À son avis, une connaissance sommaire des composantes du *rāga* suffit. Ainsi, pour cette première séance de transmission dédiée à l'apprentissage d'Ahīra Bhairava, Satishji considéra que je devais d'abord savoir que ce *rāga* est issu du *thāṭa* Bhairava et qu'il consiste en un heureux mariage de deux *rāga*, Bhairava et Kafi, avec une prédominance du premier sur le deuxième :

En fait, sans trop entrer dans les détails techniques, tu dois connaître les éléments de base : ce *rāga*, comme son nom l'indique, appartient au *thāṭa* Bhairava. Il s'agit d'une combinaison de Bhairava et, traditionnellement il y

¹ Pandit Satish Vyas est l'un des plus grands maîtres du santour sur la scène internationale. J'ai la chance de bénéficier des enseignements de ce musicien et le privilège de pouvoir entretenir avec lui une relation de qualité construite au fil de deux décennies.

² Dans ce texte, comme dans la vie, j'appelle mon *guru* Satishji. Le suffixe «*ji*» ajoute une marque de respect à un nom (*Pandit-ji*) ou un prénom (Satish-ji).

³ Le terme *hindustānī*, déclinaison de *hindustāna* (littéralement «le pays des hindous»), fait référence, dans le contexte de la musique, à une aire géographique, le nord de l'Inde, et non à une appartenance religieuse. Il marque la distinction entre cette musique et l'autre grande tradition musicale de la musique classique indienne : la musique *karnāṭika*, au sud de l'Inde.

avait un *rāga* nommé Ahīri. Mais depuis les 50 dernières années, les gens ont changé d'idée et affirment que c'est un mélange de Kafi... les musicologues. Il s'agit donc d'un mélange de Bhairava et de Kafi, Bhairava étant bien entendu prédominant⁴ (Vyas 2015).

Le concept de *thāṭa* («liste», «rang») a été établi par le musicologue V. N. Bhātkhaṇḍe au début du xx^e siècle. Déterminé à répertorier et classer l'ensemble des *rāga* alors en circulation, Bhātkhaṇḍe s'est inspiré du système des 72 *melakartā* (gammes de bases) de la musique *karnāṭika* pour regrouper les *rāga* de la musique *hindustānī* en dix grandes familles (Bhātkhaṇḍe 1976). Chacune de ces familles se présente sous la forme d'une gamme générique. Chaque gamme est formée de sept notes (*svara*⁵) organisées dans une structure ascendante directe et porte le nom d'un *rāga* majeur de la musique *hindustānī*. La méthode de classification consiste essentiellement à regrouper les *rāga* sur la base de leur gamme, sans considérer les particularités mélodiques de chacun. De la sorte, il serait possible selon Bhātkhaṇḍe de classer pratiquement tous les *rāga*⁶ de la musique *hindustānī* sous l'un ou l'autre de ces dix *thāṭa* :

Figure 1: Les dix *thāṭa* de la musique *hindustānī* selon Bhātkhaṇḍe⁷.

Bien qu'il soit aujourd'hui généralement accepté, ce système présente tout de même certains problèmes soulevés par plusieurs musicologues, incluant Bhātkhaṇḍe lui-même (Sobhana 1989). Sans entrer dans les détails, soulignons, par exemple, qu'il s'avère difficile de classer les *rāga* pentatonnes (*auḍuva*) et hexatonnes (*ṣāḍava*) dans la mesure où ceux-ci peuvent techniquement se retrouver dans plus d'un *thāṭa*. Le *rāga* Bhūpālī, par exemple, (*Sa Re Ga Pa Dha*) pourrait théoriquement être classé dans les trois premiers *thāṭa*⁸. D'autre part, les *rāga* possédant les deux formes du même *svara*, comme Brindavani Saranga qui comprend un *śuddha Ni* en *āroha* et un *komala ni* en *avaroha* (*Sa Re ma Pa Ni Śa/Śa ni Pa ma Re sa*), se retrouvent eux aussi marginalisés par ce système.

Vādī/samvādī: les notes-cibles

Après avoir spécifié la parenté du *rāga* Ahīra Bhairava, Satishji crut bon de nommer ses notes-cibles et de décrire sa structure ascendante et descendante: «Le *vādī* et le *samvādī*, c'est-à-dire la dominante et la sous-dominante, sont *madhyama* et *ṣaḍja*. Et en *āroha* et *avaroha*, tu peux aller et revenir en ligne droite⁹» (Vyas 2015).

En théorie, deux notes dominent un *rāga* par la fréquence de leur apparition. Ces notes se nomment *vādī* (littéralement «la parlante») et *samvādī* («la coparlante»):

Le *vādī* est cette note qui résonne clairement encore et encore, la note prédominante d'un *rāga*. Le *samvādī* est décrit comme une note utilisée moins fréquemment que le *vādī* mais plus souvent que les autres note d'un *rāga*¹⁰ (Bhātkhaṇḍe cité dans Jairazbhoy 2011, 42).

Les autres *svara* d'un *rāga* sont nommés *anuvādī* («qui fait écho», «qui résonne»). La position du *vādī svara* dans l'octave détermine le centre de gravité d'un *rāga*, c'est-à-dire la région privilégiée pour ses développements mélodiques: soit dans le premier tétracorde (entre *Sa* et *ma*)

⁴ «It's actually, not too technical but at least you should know basics: it belongs to Bhairava *thāṭa* as name suggests, and it is a combination of Bhairava, and traditionally there was a *rāga* called Ahīri. But of late, in last 50 years, people have changed it and they say it is a mixture of Kafi... the musicologists. So it's a Bhairava and Kafi mixture. Prominent, of course, is Bhairava». Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire.

⁵ Depuis le *Nāṭyaśāstra* (le plus ancien traité sur les arts en Inde, daté approximativement du II^e siècle), les musicologues indiens ont reconnu sept *svara*. Ceux-ci se nomment *ṣaḍja*, *rṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* et *niṣāda*. Dans la pratique courante, ils sont appelés par leur forme diminutive: *Sa*, *Re*, *Ga*, *ma*, *Pa*, *Dha*, *Ni*. À l'exception de *Sa* et *Pa*, tous les *svara* peuvent se présenter sous deux formes: pure (*śuddha*) ou altéré (*vikṛita*). Les *svara* *Re*, *Ga*, *Dha* et *Ni* peuvent être diminués d'un demi-ton, ils sont alors appelés *komala re*, *komala ga*, *komala dha* et *komala ni*; *ma* peut être augmenté d'un demi-ton pour devenir *tivra Ma*. On obtient ainsi une octave pouvant être divisée en 12 degrés (sept purs et cinq altérés) séparés par demi-tons. Il existe différents systèmes de notation pour illustrer les *svara*. Ici, les *śuddha svara* (pure) sont représentés avec une majuscule et les *komala* (bémol) en minuscule, à l'exception de *ma* qui est en minuscule pour sa forme *śuddha* et en majuscule dans sa forme *tivra* (dièse). Les notes de l'octave supérieure sont représentées avec un point au-dessus du nom de la note.

⁶ Il est difficile de statuer sur le nombre de *rāga* dans le répertoire actuel de la musique *hindustānī*, nous pouvons considérer qu'il en existe au moins une centaine.

⁷ Ces exemples sont retranscrits par l'auteur.

⁸ Bhātkhaṇḍe le classe sous *kalyāṇa* en laissant entendre que les *svara* manquants seraient *tivra Ma* et *śuddha Ni*.

⁹ «The *vādī* and *samvādī*, that is the dominant and subdominant note is *madhyama* and *ṣaḍja*. And, *āroha* and *avaroha*, you can go straight, come down straight».

¹⁰ «The *vādī* is that note which is sounded clearly again and again, a note which is superabundant in a *rāg*. The *samvādī* is described as being a note used less than the *vādī* but more than the other notes in the *rāg*».

nommé *pūrvāṅga*, soit dans le deuxième tétracorde (entre *Pa* et *Śa*) nommé *uttarāṅga*.

Il y a plusieurs façons, dans ce système, d'accorder de l'importance à une note. Ainsi, plutôt que de nous satisfaire du «qui résonne clairement encore et encore¹¹» de Bhātkhaṇḍe (cité dans Jairazbhoy 2011, 42), spécifions que le *vādī svara* d'un *rāga* est souvent un *nyāsa* ou un *viśrānti svara*, c'est-à-dire une note qui peut être soutenue longuement et sur laquelle le musicien peut s'appuyer pour clore ses phrases musicales. En fait, le *vādī svara* est une «note-cible», c'est-à-dire une note qui fonctionne comme «point[s] d'accentuation mélodique[s] et rythmique[s]», et aussi comme un «point d'articulation que l'improvisateur vise à l'avance pour construire ses mélodies» (Siron 1997, 414). En tant que note-cible, le *vādī svara* peut être orné grâce à différentes techniques dont les plus courantes aujourd'hui, dans la musique *hindustānī*, sont : l'*āṇḍolana*, le *gamaka*, le *krintana*, le *mīṇḍa*, le *sparśa* et le *murkī*.

L'*āṇḍolana* est une lente et profonde oscillation incluant une note périphérique (*kaṇa svara*) située au-dessus ou en dessous de la note-cible. La particularité de cette ornementation consiste à inclure au cours de l'oscillation tous les microtons situés entre la note-cible et la note ornementale. Le *gamaka* est un type de vibrato rapide, près du trille, qui inclut une note située au-dessous de la note-cible et qui donne l'impression d'une répétition de la même note. Dans le *krintana*, qui s'apparente au mordant, la note ornementale est située au-dessus de la note-cible et est jouée avant cette dernière. Dans le *sparśa*, la note ornementale est située sous la note-cible qu'elle précède aussi dans l'attaque. Le *mīṇḍa* est l'équivalent du glissando, il lie une note ornementale et une note-cible dans un glissement continu. Le *murkī*, est un type d'ornementation qui, comme le *gruppetto*, peut inclure deux, trois ou plusieurs notes périphériques jouées avant la note-cible.

Figure 2 : Les principales techniques d'ornementation.



Āroha/avaroha : l'échelle ascendante et descendante

Deux *rāga* peuvent utiliser les mêmes *svara* mais se distinguent par leur échelle ascendante et descendante (*āroha* et *avaroha*). Par exemple, les *rāga* Jaunpurī et Darbārī kānādā contiennent tous deux les mêmes sept *svara* : *Sa Re ga ma Pa dha ni*. Toutefois, leur échelle ascendante et

descendante est organisée différemment : le *rāga* Jaunpurī omet le *ga* en *āroha* et reprend les sept *svara* en *avaroha*, tandis que le *rāga* Darbārī kānādā comprend les sept *svara* en ligne directe en *āroha* et se déploie dans une séquence en zigzag (*vakra*) dans son *avaroha*.

Figure 3 : Échelle du *rāga* Jaunpurī.



Figure 4 : Échelle du *rāga* Darbārī kānādā.



L'identité distincte d'un *rāga* est donc en grande partie attribuable à l'organisation de son échelle ascendante et descendante. Celle-ci constitue la charpente même d'un *rāga*, elle lui confère une forme et encadre la potentialité de ses mouvements mélodiques. À vrai dire, la description d'un *rāga* passe souvent d'abord par la présentation de son *āroha-avaroha*.

Pakaḍa et calana : les phrases clés d'un *rāga*

Selon Satishji, la structure ascendante et descendante d'Ahīra Bhairava est directe, ce qui signifie qu'il est possible de parcourir la gamme librement. Cependant, la beauté de ce *rāga* s'exprime à travers certaines phrases clés qui doivent être mises de l'avant, spécialement dans le mouvement d'introduction (*ālāpa*) :

Mais il y a certaines phrases à respecter, spécialement durant l'*ālāpa*. Une fois le *rāga* établi, il n'y a plus de problème, d'accord ? Et ensuite, il y a ce que l'on nomme *calana* : la beauté du *rāga* s'exprime à travers des phrases comme *Sa re Ga ma, Ga ma re, ṇi Dha ṇi re Sa* (les notes sont dictées et non chantées). Tu verras lorsque je vais jouer. C'est un très beau *rāga*¹² (Vyas 2015).

Les composantes d'un *rāga* s'articulent dans des formules mélodiques simples, nommées *calana* et *pakaḍa*, qui synthétisent la personnalité musicale d'un *rāga* et permettent de le reconnaître parmi d'autres. Le terme hindi *calana* signifie «marcher». Il fait référence au contour mélodique d'un *rāga* (Bor et collab. 2002, 179) et à la façon de combiner successivement les notes d'un *rāga* dans une mélodie (Widdess 1995, 399). Il s'agit d'une série de phrases musicales, pas plus de huit ou dix (Raja 2015 [2005], 414), qui illustrent les mouvements mélodiques généraux d'un *rāga*. Le terme *pakaḍa* signifie «prise» ou «capture» et,

¹¹ «sounded clearly again and again».

¹² «But, there are certain phrases, especially in *ālāpa* which you have to observe. Once *rāga* is established then there is no problem, yeah? And then, [...] what we say *calana*: that is the *rāga* is expressed beautifully in phrases like: *Sa re Ga ma, Ga ma re, ṇi Dha ṇi re Sa* (les notes sont dictées et non chantées). When I play you'll see. Very beautiful *rāga*.»

selon Ashok Ranade, c'est exactement ce que ce concept musical permet de réaliser : « Pour le musiciens comme pour l'auditeur, le *pakada* offre une bonne prise sur le *rāga*¹³ » (1990, 73-74). Il s'agit d'une combinaison de notes spécifique qui permet à elle seule d'évoquer le *rāga*. Généralement composé d'une ou deux courtes lignes mélodiques destinées à être répétées, le *pakada* peut dès lors être comparé au motif en musique occidentale : « Le motif est un ensemble de notes formant une petite mélodie autonome et facilement identifiable. Le motif correspond à une petite unité de sens du discours musical » (Siron 1997, 613).

En somme, le *calana* et le *pakada* conjuguent l'ensemble des éléments constitutifs d'un *rāga*, les organisent en mouvements et donnent une forme spécifique et reconnaissable à chaque *rāga*. Ils fournissent matière à des variations mélodiques et servent de point de départ à l'improvisation.

Tableau 1 : Composantes du *rāga*

Svara	Sept notes pures (<i>śuddha</i>) <i>Sa Re Ga ma Pa Dha Ni</i> et cinq notes altérées (<i>vikṛita</i>) <i>re ga Ma da ni</i>
Vādī/samvādī	Note « parlante »/« coparlante »
Āroha/avaroha	Échelle ascendante/descendante
Āṅga	<i>Pūrvāṅga</i> (premier tétracorde, de <i>Sa</i> à <i>ma</i>), <i>uttarāṅga</i> (deuxième tétracorde, de <i>Pa</i> à <i>Śa</i>)
Calana	Mouvements mélodiques généraux
Pakada	Phrase clé, « motif »

Pendant que Satishji me transmettait ces informations, j'écoutais attentivement ses paroles tout en le regardant. Le fait qu'il dicte les notes du *pakada*¹⁴ au lieu de les chanter m'obligea à ajuster ma posture d'écoute. Je ressentais le besoin de mettre en musique les notes dictées, d'entendre leur progression dans une phrase musicale. Dès lors, au lieu de jouer ces notes sur mon instrument, ce qui aurait été déplacé compte tenu du fait que nous n'avions pas encore commencé à jouer et que mon *guru* prenait la parole, je me suis représenté mentalement la mélodie du *pakada*.

Cette expérience somme toute assez banale qui consiste à se chanter intérieurement une mélodie comme on se tient à soi-même un discours intérieur retiendra ici mon attention. Elle sera analysée à l'aide des thèses épistémologiques

de la tradition philosophique non dualiste du shivaïsme du Cachemire¹⁵. Ces thèses ont joué un rôle considérable dans les théories de l'art en Inde, dans la mesure où Abhinavagupta, l'autorité indétrônable de l'esthétique en Inde, est aussi le plus illustre représentant de cette tradition philosophique. C'est en effet à partir du prisme de ces thèses qu'Abhinavagupta formule sa théorie de l'expérience esthétique qui sert encore de référent aujourd'hui dans le discours sur l'art en Inde, et depuis peu en Occident¹⁶. En utilisant ces thèses pour analyser l'expérience subjective de la représentation interne d'une mélodie, je m'en tiens à un univers de sens propre à la culture indienne. Cependant, j'opère un virage à 180 degrés dans la mesure où la constellation de concepts convoquée ne sert plus ici à éclairer la réalité de l'esthète faisant l'expérience de l'objet d'art, mais à comprendre l'expérience d'un musicien engagé dans une activité musicale. À travers cet article, je pose donc le problème de l'expérience du musicien à la lumière des thèses d'Abhinavagupta, celles-là mêmes qui ont servi de fondement à l'analyse de l'expérience de l'esthète.

Imaginer une mélodie

L'imagination occupe une place importante dans la philosophie d'Abhinavagupta. Elle est souvent présentée à titre d'exemple aux côtés du rêve et du souvenir afin d'étayer la thèse fondamentale du shivaïsme du Cachemire qui consiste à affirmer que toutes les expériences du sujet sont fondées sur les pouvoirs du Soi¹⁷, lui-même conçu comme une conscience dynamique, vibrante et sonore¹⁸. À cet égard, l'imagination représente un type particulier de cognition du fait qu'elle offre au sujet connaissant l'occasion de faire l'expérience de sa liberté créatrice (*svātantrya*) et de prendre conscience de ses pouvoirs de connaissance (*jñānaśakti*) et d'action (*kriyaśakti*), ceux-ci étant reconnus par les penseurs de cette tradition comme appartenant au Sujet suprême (*parapramāṭṛ*), Dieu (*Śiva*).

Je présenterai d'abord brièvement le concept d'imagination tel que défini par Abhinavagupta et les penseurs du shivaïsme du Cachemire. Je monterai ensuite ce que les thèses de ces penseurs peuvent nous apprendre sur l'expérience de la représentation interne du *pakada* telle que vécue par un musicien en situation d'apprentissage.

¹³ « To performers and auditors alike, *pakad* offers a good grip on the *raga* ».

¹⁴ Satishji utilise les termes *calana* et *pakada* comme des synonymes, mais la phrase musicale qu'il dicte ici est le *pakada* du *rāga*, selon la définition donnée plus haut.

¹⁵ À propos de cette tradition, voir entre autres Dyczkowski 1989.

¹⁶ Voir entre autres Braembussche, Kimmerle et Note 2009.

¹⁷ Le terme « Soi » traduit ici la notion d'*ātman*. Contrairement aux penseurs des systèmes philosophiques brahmaniques qui considèrent le Soi comme une entité statique, ceux du shivaïsme du Cachemire affirment que le Soi est une conscience libre, dynamique et créatrice.

¹⁸ Pour aller plus loin sur la dimension sonore de la conscience chez Abhinavagupta, voir Padoux 1994.

L'imagination selon Abhinavagupta

Le sanskrit possède plusieurs termes pour désigner ce que nous nommons généralement «imagination». Les termes *kalpanā*, *vikalpa* et *saṃkalpa*, tous dérivés de la racine *kṛp* (arrangé, préparé), font référence aux constructions mentales formées à la suite d'une perception directe (*pratyakṣa*); le terme *pratibhā* relève de l'inspiration ou de l'intuition créatrice (celle du poète par exemple); *bhāvanā* suggère l'activité créatrice de la conscience dans sa dimension contemplative; *samullekha* (de *likh*, «dessiner», «écrire») désigne précisément «l'imagination au sens d'une activité de production d'images mentales» (Ratié 2011, 426, note 138); enfin, *utprekṣā* s'apparente à l'illusion (comme lorsque je crois voir un serpent alors qu'il s'agit en réalité d'une corde).

Ces termes font tous partie du vocabulaire philosophique d'Abhinavagupta. Cependant, celui-ci fait appel à un type particulier d'imagination lorsqu'il discute de l'omniprésence et de l'omnipotence du Soi. Ce type d'imagination privilégié par Abhinavagupta se nomme *manorājyasamkalpa*. Composé de *manorājya*, littéralement le royaume (*rājya*) de l'organe interne du mental (*manas*¹⁹), et de *saṃkalpa*, construction mentale, *manorājyasamkalpa* désigne ces constructions mentales issues strictement du «royaume interne». L'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* correspond à ce type d'imagination.

Selon Abhinavagupta, *manorājyasamkalpa* se distingue des autres types d'imagination et de l'expérience du souvenir dans la mesure où il serait totalement indépendant de l'activité perceptive du sujet et des traces résiduelles (*saṃskāra*²⁰) laissées par ses expériences passées. Ce type d'imagination se distinguerait également des créations du rêve par le fait que les créations imaginaires de *manorājyasamkalpa* sont produites de manière consciente et volontaire lors des états de veille du sujet.

La cognition de *manorājyasamkalpa* est indépendante de la perception directe, elle surgit spontanément, par sa propre liberté (*svātantrya*), sans dépendre de l'impulsion d'autre chose. La manifestation de manière externe (*bahiravabhāsa*) d'objets comme le bleu, etc., qui consistent en des phénomènes internes (*antarābhāsa*), est parfaitement spontanée lors de cette cognition. Celle-ci

peut manifester extérieurement, c'est-à-dire dans l'organe interne de l'intellect (*buddhi*), un objet n'ayant jamais été perçu auparavant, tel qu'un éléphant blanc possédant deux trompes et pourvu de cent défenses. L'objet de la cognition réside donc dans le sujet et appartient nécessairement au temps de la cognition elle-même²¹ (Abhinavagupta, *IPV*, vol. I, 270-271).

L'imagination de *manorājyasamkalpa* correspond donc à ce que nous pourrions appeler «une pure création imaginaire», ou à ce que Husserl nomme la *Phantasia* (2002). Il s'agit d'une cognition qui se manifeste elle-même, librement, sans l'apport de l'activité perceptive du sujet. L'objet manifesté dans la cognition de *manorājyasamkalpa* apparaît de manière externe (*bahiravabhāsa*), affirme Abhinavagupta, en ce sens qu'il se distingue de la conscience qui le manifeste : pour que la conscience puisse être conscience de la chose imaginée, il faut nécessairement qu'elle fasse apparaître sa création «à l'extérieur» d'elle-même, qu'elle en fasse un phénomène pour elle. Cet objet demeure toutefois un phénomène interne (*antarābhāsa*) dans la mesure où il n'apparaît pas «à l'extérieur» du sujet imaginant, comme cela semble être le cas dans la perception (lorsque je perçois un objet, celui-ci se montre comme étant extérieur à moi, sujet percevant). Le «lieu» d'apparition de la création imaginaire, se trouve donc à l'intérieur du sujet imaginant et plus particulièrement dans l'intellect (*buddhi*).

Enfin, selon Abhinavagupta, l'expérience de l'imagination de *manorājyasamkalpa* révélerait la liberté créatrice du sujet imaginant dans l'exercice de ses pouvoirs de connaissance et d'action :

Par conséquent, dans ce domaine de l'imagination, il n'est pas possible de supposer une dépendance vis-à-vis de la création déjà existante construite par un Seigneur distinct du sujet empirique. Dans l'imagination, c'est la souveraineté de *soi-même* (*sva eve aiśvararya*) qui est évidente et celle-ci consiste en la liberté de la connaissance (*jñāna*) et de l'action (*kriyā*) qu'on exprime comme «il sait et il fait²²» (*IPV*, vol. I, 272-273).

Dans l'expérience de *manorājyasamkalpa*, le sujet imaginant fait preuve de sa souveraineté (*aiśvararya*: littéralement, «le fait d'être Seigneur *Īśvara*») et de ses pouvoirs (*śakti*). Il exerce son pouvoir d'action (*kriyāśakti*), qui consiste en l'acte spontané par lequel il produit librement

¹⁹ Selon les shivaïtes, les organes subtils du sujet seraient agencés en deux cercles concentriques situés à l'intérieur du corps grossier : un cercle interne comprenant l'intellect (*buddhi*), l'ego (*ahaṃkāra*) et le mental (*manas*), qui forment ensemble l'organe interne (*antaḥkaraṇa*); et un cercle externe comprenant, d'une part, les cinq organes de la connaissance (*jñānendriya*), l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et l'odorat; et, d'autre part, les cinq organes de l'action (*karmendriya*), la parole, la préhension, la mobilité, l'excrétion et la procréation. Sur la question des organes du sujet dans la perspective du shivaïsme du Cachemire, voir entres autres Padoux 2003.

²⁰ Le terme *saṃskāra* fait référence aux traces laissées par l'expérience cognitive, émotionnelle et conative du sujet. Formé à partir de la racine *kr*, «faire», et du préverbe *sam*, «ensemble», il signifie littéralement «construire», «constituer». Les *saṃskāra* sont considérés à la fois comme des forces qui «constituent» l'agir du sujet, orientent ses tendances et fixent ses habitudes, et comme des empreintes qui permettent de rendre compte de la présence en nous de souvenirs pouvant être réactivés.

²¹ Citation basée sur la traduction originale d'Isabelle Ratié 2011, 426, note 137. La citation a été adaptée afin de faciliter la lecture.

²² Citation basée sur la traduction originale d'Isabelle Ratié 2011, 426-427, note 139. La citation a été adaptée afin de faciliter la lecture.

une création indépendante du monde de la perception, ainsi que son pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*), qui consiste en la prise de conscience de cette création indépendante. Dès lors, selon Abhinavagupta, en se reconnaissant comme détenteur de ces pouvoirs, le sujet imaginant peut ainsi se reconnaître comme étant lui-même le Seigneur omnipotent et omniscient.

Analyse de la représentation interne du *paḥaḍa*

En me reportant aux idées d'Abhinavagupta, je comprends qu'au cours de l'expérience de la représentation interne du *paḥaḍa*, ma conscience, qui s'exerçait jusque-là sous la forme de l'attention en animant les organes externes de la perception (l'ouïe et la vue), «se tourne» maintenant vers le «royaume interne» afin d'être «à l'écoute» des notes du *paḥaḍa* qu'elle manifeste en une phrase musicale distincte. S'il est possible *a posteriori* de tenter de distinguer ce qui, dans cette expérience, relève de l'acte manifestant et de l'objet imaginé, il ne fait aucun doute qu'au moment où cette expérience est vécue, j'ai, en tant que sujet imaginant, le savoir immédiat et indubitable qu'il ne s'agit là en fait que d'une seule et même chose: ma voix interne en mouvement.

Pour bien saisir la particularité de cette expérience, considérons d'abord ce qui se produirait si je manifestais extérieurement le *paḥaḍa* en chantant les notes à voix haute. J'aurais alors conscience de ma voix comme acte (l'effort vocal qui préside à l'émission vocale) et comme résultat sensible (le son vocal manifesté). La relation de connaissance par laquelle je, sujet chantant, prendrais conscience de ma voix comme acte vocal manifestant les notes du *paḥaḍa* serait une relation non-intentionnelle. L'acte vocal, comme tout acte d'ailleurs, ne saurait être perçu comme un objet hors de ma conscience puisqu'il s'agit de ma conscience exerçant son pouvoir d'action (*kriyaśakti*). L'effort vocal serait donc saisi dans une prise de conscience immédiate et non médiatisée; dans ce que le philosophe français Maine de Biran nomme une «aperception interne immédiate²³».

Le résultat sensible de cet acte vocal, le son de ma voix, serait quant à lui perçu comme un objet sonore s'offrant à la perception auditive; j'entendrais ma voix manifestée. Cependant, ma voix ne sera jamais pour moi un son comme les autres: structure chiasmatisque par excellence, elle sera toujours simultanément produite *et* perçue. Ma voix chantée ne serait donc pas saisie par moi, sujet chantant, comme un

objet sonore externe qui viendrait impressionner l'organe de l'ouïe du dehors, elle serait plutôt saisie *en moi*, dans sa cause efficiente: j'entendrais ma voix dans mon larynx, dans ma cavité buccale et, si je suis un chanteur attentif, dans l'ensemble de mon corps. Ma voix résonnerait dans sa source, dans mon corps, comme elle le fait à chaque fois que je chante ou que je parle à voix haute. Dès lors, pendant que je chanterais la progression des notes du *paḥaḍa*, je constaterais l'effet de mes mouvements internes (l'effort vocal) sur cette voix manifestée que je sentirais aussi vibrer en moi: j'apercevrais la cause dans son effet et l'effet dans sa cause. J'aurais une double aperception de mon effort vocal: une «aperception interne immédiate» qui concerne la prise de conscience de l'acte vocal dans sa libre détermination, et une «aperception interne médiata» (Maine de Biran 2005 [1807], 227) qui concerne la prise de conscience de ce même acte vocal tel qu'aperçu à travers son résultat sensible.

Dans le cas de la représentation interne de la mélodie, l'expérience est structurellement la même, mais elle se déroule cette fois à un autre niveau. Lorsque j'imagine la progression des notes du *paḥaḍa* dictées par Satishji, je quitte momentanément le mode perceptif en opérant un retrait par rapport au monde phénoménal. Le monde et ses objets demeurent toujours présents pour moi, mais il ne m'apparaît plus que sur le mode de la sensation indistincte. En quittant le mode perceptif, je fais l'expérience de ma liberté créatrice (*svātantriya*) en imaginant les notes du *paḥaḍa* en une phrase musicale distincte. Ce faisant, je fais preuve du libre exercice de mon pouvoir d'action (*kriyaśakti*) qui consiste ici en un acte de manifestation interne impliquant ma voix interne (*madhyamā vāk*²⁴): ma conscience, sous l'aspect de ma voix interne, manifeste dans le «royaume interne» la mélodie du *paḥaḍa* en un phénomène interne (*antarābhāsa*). Cet acte vocal interne n'est pas appréhendé comme étant distinct de ma conscience: c'est la conscience se manifestant librement en tant que ma voix interne. L'acte vocal interne dans sa libre détermination est donc saisi dans une prise de conscience immédiate et spontanée; il y a «aperception interne immédiate» de ma voix interne manifestante.

En imaginant la progression des notes du *paḥaḍa*, je fais également preuve de mon pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*) qui, selon Abhinavagupta, consisterait ici en la prise de conscience de la mélodie manifestée en un phénomène interne (*antarābhāsa*). Ce phénomène interne n'apparaît alors qu'à ma conscience. Or, dans cette prise de

²³ L'expression «aperception immédiate» formulée par Maine de Biran désigne cette prise de conscience de soi dans laquelle le sujet «se saisit», «s'éprouve» lui-même en tant que pouvoir de connaître et d'agir, de manière immédiate et spontanée: «J'appellerai *aperception* toute impression où le moi peut se reconnaître comme cause productive, en se distinguant de l'effet sensible que son action détermine» (Maine de Biran 1859, 9).

²⁴ Abhinavagupta et les philosophes du shivaïsme du Cachemire s'inspirent de la théorie du langage de Bhartṛhari pour développer l'idée selon laquelle la conscience serait non seulement mouvement, mais aussi parole ou son. Selon cette théorie, l'univers émanerait d'un même principe premier appelé *vāk* (voix, parole). *Madhyamā vāk* représente dans ce système la Parole médiane, entre la Parole subtile et encore indifférenciée et la parole externe et audible. «On décrit parfois ce plan comme celui du langage intérieur» (Padoux 2010, 172).

conscience du phénomène interne, l'acte de manifestation lui-même n'est pas inaperçu : en prenant conscience de la mélodie du *pakaḍa*, j'aperçois également le mouvement de ma voix interne qui la manifeste. La voix interne étant à la fois ce qui exprime et ce qu'elle exprime, ce dont je prends conscience dans cette cognition, c'est ma voix comme son interne (la mélodie du *pakaḍa* manifestée intérieurement) et ma voix comme mouvement interne (l'acte vocal aperçu dans la mélodie du *pakaḍa* manifestée intérieurement). Son et mouvement se fondent ici en une seule et même entité indivise ; ce que je saisis dans cette expérience d'imagination c'est un *mouvement sonore interne*.

La saisie de ce mouvement sonore interne révèle une dimension particulière de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie : son lien avec les expériences passées de mon corps musiquant. En effet, le mouvement sonore interne, saisi par ma conscience imaginante lors de la représentation interne du *pakaḍa*, n'a rien à voir avec une quelconque sensation musculaire qui serait liée à mon larynx, mes abdominaux ou mon appareil phonatoire puisque ces organes ne sont pas aiguillonnés comme ils le sont lorsque je chante : le mouvement sonore interne est de l'ordre de l'imagination. Or, l'analyse phénoménologique de cette expérience d'imagination révèle que ce mouvement sonore interne apparaissant dans l'imagination correspond à quelque chose de bien précis : le parcours que le geste musical doit tracer sur mon instrument pour produire la mélodie que je suis en train de manifester intérieurement. Lorsque j'imagine la progression des notes du *pakaḍa*, je saisis ma voix se manifester intérieurement dans une montée (*Sa re Ga ma*), une descente en zigzag (*Ga ma re*), une descente et une remontée avec un bond (*ṇi Ḍha ṇi re Sa*) : je saisis un mouvement sonore interne qui trace le parcours de la mélodie telle qu'elle serait jouée sur mon santour²⁵.

Figure 5 : *Pakaḍa* du *rāga* Ahīra Bhairava.



Cette expérience n'est pas exceptionnelle en soi ; elle se reproduit régulièrement lorsque je me représente

intérieurement une mélodie. À cet égard, il faut croire que les années de pratique au santour ont laissé des traces profondes, des *saṃskāra* qui « affectent » non seulement les gestes producteurs de sons, mais aussi la manière dont je me représente la musique. C'est d'ailleurs ce que semblent affirmer les recherches récentes dans le domaine des neurosciences et de la cognition musicale :

des processus cérébraux sensorimoteurs similaires à ceux associés à l'exécution d'une action sont engagés même en l'absence de mouvement manifeste. Une telle activité cérébrale peut être déclenchée en observant ou en imaginant une action ou ses effets, comme les sons dans le cas de la musique. Ce déclenchement s'opère grâce aux associations entre les processus sensoriels et moteurs basées sur l'expérience. Les activations cérébrales indicatrices d'une simulation d'action musicale sont donc particulièrement fortes chez les individus qui ont assimilé les associations entre les mouvements impliqués dans la pratique d'un instrument et les effets sonores qui en résultent²⁶ (Keller 2012, 208).

Dès lors, on pourrait remettre en question la souveraineté de cette création imaginaire par rapport au monde de la perception en affirmant que la représentation interne du *pakaḍa* est tributaire de mes expériences musicales antérieures et des traces résiduelles (*saṃskāra*) laissées par ces expériences et que c'est pour cela que je peux, dans cette circonstance précise, associer les notes dictées par Satishji à des sons musicaux ; les manifester intérieurement en une ligne mélodique distincte ; et y reconnaître le mouvement correspondant à celui du parcours de mon geste musical. À cela, Uptaladeva²⁷ répondrait :

Mais l'imagination libre manifeste l'objet à volonté en faisant de lui un objet pour l'intellect (*buddhi*) bien qu'il n'appartienne pas au domaine des organes sensoriels comme l'œil, etc. Cet objet est nécessairement nouveau, parce qu'il n'y a pas de prise de conscience de cet objet comme ayant été perçu antérieurement et il possède une configuration particulière. Dans une telle construction imaginaire, l'objet est nécessairement produit en même temps que la cognition et non antérieurement à celle-ci²⁸ (*ĪPK*, vol. 1, 6, 10 *vṛtti*).

²⁵ Notons que lorsque je suis en position de jeu, mon santour est placé perpendiculairement à mon tronc. Dans la perspective d'un regard externe, les mouvements de mon corps musiquant se déplacent donc à l'horizontale. Par contre, selon ma perspective, l'instrument se présente à la verticale pour la simple raison que mon regard se penche vers le bas pour regarder les cordes que je frappe. Il est dès lors tout à fait normal que le mouvement propre à la phrase musicale imaginée se déplace à la verticale lorsque je me représente mentalement la progression des notes.

²⁶ « sensorimotor brain processes that resemble those associated with executing an action are engaged in the absence of overt movement. Such covert activity may be triggered by observing or imagining an action or its effects, for example, tones in the case of music. This triggering is mediated by experience-based associations between sensory and motor processes. Brain activations indicative of musical action simulation are hence especially strong in individuals who have had the opportunity to learn associations between movements involved in playing an instrument and the ensuing auditory effects ».

²⁷ La pensée philosophique d'Abhinavagupta est inséparable de celle d'Uptaladeva, fondateur d'une des principales écoles du shivaïsme du Cachemire, la Pratyabhijñā. Abhinavagupta a écrit deux commentaires sur l'œuvre maîtresse d'Uptaladeva, l'*Īśvarapratyabhijñā-kārikā* (*ĪPK*) : l'*Īśvarapratyabhijñā-vimarsinī* (*ĪPV*) et l'*Īśvarapratyabhijñā-vivṛtivismarsinī* (*ĪPVI*).

²⁸ Citation basée sur la traduction originale d'Isabelle Ratié 2011, 436, note 156. La citation a été adaptée afin de faciliter la lecture.

L'objet de la cognition peut effectivement être rapporté à des expériences passées *a posteriori*, par la réflexion²⁹. Cependant, au cours de l'expérience de l'imagination, le *pakaḍa* imaginé ne se rapporte à aucune autre cognition ; à ce moment précis, c'est cette création musicale imaginaire et seulement elle qui est manifestée, qui est saisie comme telle. Je peux par la suite revenir sur cette expérience d'imagination et la lier à d'autres expériences passées, mais cet exercice réflexif ne concerne en rien l'expérience d'imagination au moment même où celle-ci a lieu. La création imaginaire est donc bien libre et indépendante de l'activité perceptive de ce point de vue.

D'autre part, au cours de cette expérience, ma conscience imaginante ne se contente pas d'assembler des notes qui auraient été perçues dans le passé ; elle met ces notes en mouvement, les organise en une phrase musicale unique qu'elle synthétise en une nouvelle entité singulière. Il est vrai que les notes formant la mélodie imaginée correspondent elles-mêmes à des phénomènes ayant été perçus des milliers de fois par le passé. En ce sens, il faut reconnaître que l'imagination n'est pas une création *ex nihilo*. Toutefois, comme le soulignent Abhinavagupta et Uptaladeva (Ratié 2010), la création imaginaire, tout comme l'objet de la perception, dépasse le simple assemblage de ses différentes parties : dans la cognition de l'objet imaginé ou perçu, chaque phénomène élémentaire se trouve comme « métamorphosé » au sein d'une nouvelle entité singulière qui est elle-même saisie dans une prise de conscience synthétique unique. Le pouvoir de cet acte de synthèse a pour effet de révéler les phénomènes élémentaires (ici les notes) sous un jour nouveau, de sorte que même s'ils ont été perçus par le passé, ils se trouvent cette fois appréhendés comme nouveaux en tant que constituants d'une nouvelle entité singulière (la mélodie imaginée).

Conclusion

En somme, dans l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa*, je me saisis simultanément comme agent de la création imaginaire, comme sujet connaissant, comme moyen de connaissance et comme objet de connaissance. Je me saisis comme agent de la création imaginaire en prenant conscience de mon pouvoir d'action dans une *aperception interne immédiate* (je saisis l'acte vocal interne dans sa libre détermination) et dans une *aperception interne médiate* (je saisis ce même acte vocal interne à travers le *pakaḍa* comme phénomène interne). Je me saisis comme sujet connaissant en prenant conscience du phénomène interne manifesté (je sais alors que c'est bien moi qui prends conscience de ma

voix subtile comme acte et comme phénomène interne). Je me saisis comme moyen de connaissance dans la mesure où je sais que je suis moi-même cet acte de prise de conscience du phénomène interne. Enfin, je me saisis comme objet de connaissance en ce sens que le phénomène interne dont je prends conscience dans cette cognition n'est en fait aucunement distinct de ma conscience imaginante : la mélodie manifestée intérieurement...c'est moi !

Dès lors, si au moment de cette expérience, « je » peut me saisir simultanément et de manière parfaitement immédiate sous tous ces aspects, c'est bien, nous dirait Abhinavagupta, parce que « je » suis en réalité le Sujet suprême (*parapramātr*) qui transcende tous ces modes d'être du sujet empirique (*pramātr*) et qui possède le pouvoir de les synthétiser (*vimarśa*) en une même expérience singulière. Ainsi, à la lumière des idées d'Abhinavagupta, nous pouvons conclure que l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* repose en dernière analyse sur la liberté créatrice de la conscience — agent, moyen et objet de la cognition — se présentant sous la forme de la voix interne du sujet musicien en situation d'apprentissage.

²⁹ La *réflexion* ne doit pas être confondue ici avec le raisonnement, qui est une suite d'opérations mentales permettant l'enchaînement logique d'idées ; elle consiste plutôt en un mouvement de retour sur un acte déjà accompli et a pour fonction de « nous rendre le sentiment distinct de notre effort » (Maine de Biran 1859, 226).

RÉFÉRENCES

- BHĀTKHANDE, Vishnu Narayan (1916). *A Short Historical Survey of the Music of Upper India*, Baroda, Indian Musicological Society.
- BHĀTKHANDE, Vishnu Narayan et Lakshmīnārāyṇa GARGA (1976). *Hindustānī saṅgita-paddhati kramik pustak-mālikā*, Hathras, Sangeet Karyalaya.
- BOR, Joep, Rao SUARNALATA, Wim VAN DER MEER et Jane HARVEY (2002). *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, Hariprasad Chaurasia, flûte, Buddhadev Das Gupta, sarod, Shruti Sadolikar-Katkar, voix, Vidyadhar Vyas, voix, Rotterdam Conservatory of Music, Nimbus Records, NI 5536-NI 5539, 4 disques compact.
- BRAEMBUSSCHE, Anton Van den, Heinz KIMMERLE et Nicole NOTE (2009). *Intercultural Aesthetics*, Dordrecht, Springer, collection «Einstein meets Magritte», vol. 9.
- DUBOIS, David (2006). *Les stances sur la reconnaissance du seigneur avec leur glose*, Paris, L'Harmattan.
- DYCKOWSKI, Mark (1989). *The Doctrine of Vibration: An Analysis of the Doctrines and Practices of Kashmir Shaivism*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- HUSSERL, Edmund (2002). *Phantasia, conscience d'image, souvenir: De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon. Traduit de l'allemand par Raymond Kassis.
- JAIRAZBHOY, Nazir Ali (2011). *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution*, Mumbai, Popular Prakashan PVT.
- KELLER, Peter. E. (2012). «Mental Imagery in Music Performance: Underlying Mechanisms and Potential Benefits», *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1252, n° 1, p. 206-213. Accessible en ligne: doi: 10.1111/j.1749-6632.2011.06439.x.
- LEROUX, Philippe (2011). «...phraser le monde: Continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale», *Circuit*, vol. 21, n° 2, p. 29-48.
- MAINE DE BIRAN, Pierre (1859). «Essai sur les fondements de la psychologie et sur ses rapports avec l'étude de la nature», dans *Œuvres inédites de Maine de Biran*, tome II, Paris, Dezobry, E. Magdeleine.
- MAINE DE BIRAN, Pierre (2005) [1807]. *De l'aperception immédiate: Mémoire de Berlin 1807*, Paris, Librairie générale française.
- PADOUX, André (1963). *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*, Paris, De Boccard, collection «Publications de l'Institut de civilisation indienne», vol. 21.
- PADOUX, André (1994). *L'énergie de la parole: Cosmogonies de la parole tantrique*, Paris, Fata Morgana.
- PADOUX, André (2003). «L'image du corps du yogin tantrique», dans Véronique BOUILLIER et Gilles TARABOUT (dir.), *Images du corps dans le monde hindou*, Paris, Conseil national de recherche scientifique.
- PADOUX, André (2010). *Comprendre le tantrisme: Les sources hindoues*, Paris, Albin Michel.
- RAJA, Deepak (2015) [2005]. *Hindustani Music: A Tradition in Transition*, New-Delhi, D.K. Printworld.
- RANADE, Ashok Damodar (1990). *Hindustani Classical Music: Keywords and Concepts*, New-Delhi, Promilla.
- RATIÉ, Isabelle (2010). «A Five-Trunked, Four-Tusked Elephant Is Running in the Sky: How Free Is Imagination According to Utpaladeva and Abhinavagupta?», *Études Asiatiques/Asiatische Studien*, vol. 64, n° 2, p. 341-385.
- RATIÉ, Isabelle (2011). *Le Soi et l'Autre: Identité, différence et altérité dans la philosophie de la Pratyabhijñā*, Leiden, Brill.
- SIRON, Jacques (1997). *La partition intérieure: Jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure.
- VYAS, Satish (2015). *Séance de Transmission du rāga Ahīra Bhairava*, 17 février, Goa, Inde.
- WIDDESS, Richard (1995). *The Rāgas of Early Indian Music: Modes, Melodies, and Musical Notations from the Gupta Period to 1250*, Oxford, Clarendon Press.

Comptes rendus

Pascal Dusapin et Maxime McKinley
*Imaginer la composition musicale :
Correspondance et entretiens,*
2010-2016

Villeneuve-d'Ascq, Presses
universitaires du Septentrion,
collection « Littératures », 2017, 183 p.
ISBN 978-2-7574-1722-5



La musique de Pascal Dusapin (né en 1955), un des compositeurs clés de notre époque, suscite l'intérêt d'un très large public, des professionnels de la musique jusqu'aux mélomanes passionnés. C'est à eux que s'adresse le recueil des correspondances et entretiens entre Dusapin et son collègue québécois Maxime McKinley (né en 1979¹). L'ouvrage inclut quatre-vingts courriels écrits entre 2010 et 2015 et deux entretiens en privé. Ces échanges sont encadrés par la préface et l'épilogue rédigés par McKinley lui-même.

La genèse du livre est due en quelque sorte au hasard. McKinley, étant à l'époque le secrétaire de rédaction de la revue *Circuit, musiques contemporaines*², s'adresse au compositeur dans le cadre de la préparation d'un numéro dont le sujet porte sur la spiritualité et le sacré dans la création musicale contemporaine. Il lui propose de répondre au questionnaire sur la thématique concernée. Dusapin décline gentiment cette sollicitation, mais les échanges continuent, bien qu'avec une intensité variée : certains sont espacés de quelques jours et d'autres de quelques mois. Ce que cette rencontre a de tout à fait remarquable, c'est justement la volonté de Pascal Dusapin de poursuivre la correspondance. Le compositeur, de son propre aveu, n'est pas très adepte des échanges écrits, certainement en raison de son emploi du temps très chargé. On le voit dans ses réponses à son correspondant, marquées de regrets de ne pas avoir pu prendre la plume plus tôt : « J'ai une vie belle, mais c'est une vie de chien » (p. 35) ; « J'ai commencé une lettre pour vous. Mais la fin de mon concerto de violon (quelle idée !...) m'obsède et ne me laisse pas une seconde » (p. 46) ; « Cela fait à présent des mois que je tente de vous répondre.

J'ai maintes fois commencé une lettre au détour de quelques moments de paix, mais quelque chose devenait à chaque fois impossible » (p. 49).

Si Dusapin continue la correspondance, c'est certainement parce qu'il apprécie la « grande et très distinguée culture » (p. 65) de son jeune collègue, dont « la pertinence de propos et remarques, l'extrême précision de la pensée incluant tous les domaines des sciences humaines et de la philosophie en font un interlocuteur rare dont les réflexions dépassent de très loin les simples commentaires musicographiques auxquels un compositeur est généralement habitué » (p. 65). Cette spécificité est tout à fait justifiée : avec beaucoup d'aisance et en connaissance de cause, McKinley s'appuie, entre autres, sur les propos d'écrivains comme Stig Dagerman, Réjean Ducharme, Susan Sontag et Marguerite Yourcenar, parcourt la pensée philosophique de Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Kōjin Karatani et Jean-Luc Nancy, ou encore commente les films de Michelangelo Antonioni, Werner Herzog et Akira Kurosawa, et ce, tout en naviguant avec aisance dans le domaine de la création musicale contemporaine.

Une telle approche multidisciplinaire entre naturellement en résonance avec l'univers de Dusapin. Celui-ci, ouvert aux nombreuses théories et pratiques de l'art et de la science, ne puise-t-il pas dans la philosophie de Deleuze et Guattari ; la littérature de Flaubert, Beckett, Stein, Cadiot ; le cinéma de Fellini, Lynch, Pasolini ; la photographie de Brandt et Weston ; la peinture de Newman, Lewitt et Jude ; la théorie fractale de Benoît Mandelbrot, la théorie de la morphogénèse de René Thom, la théorie de la complexité d'Edgar Morin, etc. ? Deux compositeurs font ainsi converger leurs « musées, bibliothèques et médiathèques imaginaires » (p. 13), quoique ceux de Dusapin soient bien sûr au centre du propos. Souvent c'est McKinley qui donne le ton à la correspondance en faisant part de ses impressions et des associations d'idées à la découverte des compositions de son interlocuteur. C'est à partir de ces « zigzags intuitifs » (p. 13) que naît une promenade dans l'œuvre de Dusapin. En suivant ses nombreux déplacements (Amsterdam, Berlin, Donaueschingen, Genève, Londres, Lausanne, Séoul, Venise, etc.), on parcourt l'ensemble des formes artistiques

¹ Rappelons l'existence d'un autre recueil d'entretiens de Pascal Dusapin : Valentine Dechambre (éd.) (2012). *Pascal Dusapin : Flux, trace, temps, inconscient. Entretiens sur la musique et la psychanalyse*, Nantes, Éditions Cécile Default.

² Maxime McKinley est désormais le rédacteur en chef de ce périodique.

auxquelles participe Dusapin, à savoir la musique, la photographie, le dessin et l'installation interactive. Le livre comporte de précieux témoignages de Dusapin sur ses débuts en musique et ses études avec Iannis Xenakis, sur son langage musical (système harmonique, calculs mathématiques, choix des instruments, etc.), sur ses carnets de travail et ses collaborations artistiques avec Dominique Bagouet, Olivier Cadiot, Thierry Coduys, James Turrell.

McKinley est un interlocuteur d'autant plus précieux que ses remarques et commentaires sur les œuvres de Dusapin sont guidés par des intuitions « toujours justes » (p. 80), comme ce dernier l'observe. Paradoxalement, alors que c'est la question de la spiritualité dans l'art qui a marqué le début de la correspondance et que Dusapin n'a initialement pas voulu aborder, c'est justement vers ce côté métaphysique et transcendant de l'univers créatif du compositeur que les échanges reviennent avec une régularité constante. C'est ainsi que McKinley observe dans l'œuvre du compositeur le « cristal vivant » (p. 36), à propos duquel il remarque qu'il y a « un côté fractal dans les œuvres, mais aussi dans l'Œuvre (avec majuscule, au sens de la production entière). Et cela vit, bouge » (p. 36). Il continue : « À la rigueur, votre musique est un être avec un cœur qui bat et un libre-arbitre, du moins des aspirations internes ». Il parle ensuite de la « vie propre » (p. 36) qu'il ressent dans l'univers sonore de Dusapin et partage son étonnement après avoir aperçu la « variété quasi biologique de verbes » (p. 36), au nombre de 177, que le compositeur utilise pour expliquer le déploiement de la matière musicale dans ses notes accompagnant l'enregistrement de *Solos*. D'ailleurs, en parlant de l'Œuvre, il remarque que les partitions de Dusapin sont interconnectées de façon rhizomatique³ et que souvent, « à l'instar de satellites gravitant autour de planètes, des œuvres plus “modestes” préparent, accompagnent et/ou succèdent l'écriture d'œuvres de plus grandes dimensions » (p. 14). Dans cette perspective, McKinley compare le cycle de *Solos* pour orchestre aux corps célestes qui « apparaissent et disparaissent, comme le soleil, jusqu'à s'engloutir en eux-mêmes, comme un trou noir » (p. 36). Les sensations de « l'élévation et de l'apesanteur » (p. 15) ainsi que de l'atemporalité (p. 81) complètent ces perceptions quasi cosmiques de l'œuvre du compositeur. Dans cet univers qui vit, bouge et se répand sans cesse McKinley entend une solitude et une tristesse « monstrueuse » et « au-delà de l'humain » qu'il identifie à « presque la tristesse de dieu » (p. 36). Dans d'autres œuvres de Dusapin, il

avoue ressentir de l'enfermement (p. 31), voire un aspect « claustrophobisant » (p. 31) qu'il précise être « une sorte de triste impuissance » (p. 31) qui côtoie en même temps « l'énergie, la vivacité et la fierté » (p. 31).

À travers ses interrogations, McKinley essaie de percer le mystère de cette « conscience ultra-sensible » (p. 43), « quelque chose de fondamental [...] qui est à la fois primaire, humain et musical » (p. 43) au centre de l'univers sonore de Dusapin. Dans une lettre, il s'interroge même sur la présence d'un autoportrait du compositeur (p. 48) dans son opéra *Faustus, The Last Night* (2005). Dans une autre, il ira encore plus loin en abordant la question concernant la signature musicale — sur le modèle des acronymes-notes BACH ou DSCH (la signature musicale de Dimitri Chostakovitch) — présente dans les œuvres de Dusapin et qui, selon lui, prend la forme d'une cellule *do#-si-ré*, « doucement insistante » (p. 86) et accompagnée des « ritournelles autour de ce réseau » (p. 86). Dusapin ne commente pas cette remarque et McKinley abandonne cette piste. Pourtant, c'est là que se trouverait un élément clé permettant de concevoir l'Œuvre du compositeur en tant que système clair, lucide et cohérent. Faute de cela, on pourrait faussement croire que la musique de Dusapin a un caractère quasi improvisé, qu'elle pourrait être écrite à partir du milieu et à l'envers, sans le vrai commencement ni le point final (p. 114, 147-148). D'ailleurs, c'est le compositeur lui-même qui avoue respecter « des cadres très stricts » (p. 133) : « Même si j'attache beaucoup d'importance à ce que ma musique ait l'air improvisée, elle est basée sur des modes très précis » (p. 133). Cette vision que McKinley adopte à l'égard de la musique de Dusapin lui donne, entre autres, la raison de ne pas chercher une façon plus structurée d'organiser leurs échanges, bien qu'il montre à un moment la volonté de s'inspirer du modèle des *Dialogues* (1977) de Gilles Deleuze et Claire Parnet. La particularité de ce livre d'entretiens est qu'il est construit non pas sous la forme traditionnelle de questions/réponses, mais d'échanges où chaque auteur s'exprime en bloc, à tour de rôle.

Dans un ouvrage paru en même temps que la sortie du recueil des correspondances et des entretiens avec McKinley, l'auteur de cette recension a également cherché la présence d'une signature/monogramme dans l'œuvre de Dusapin⁴. Il est intéressant de constater comment, de façon indépendante et avec des approches différentes, deux recherches convergent et se complètent. Dans notre ouvrage,

³ Cet aspect est évoqué par Pascal Dusapin dans sa leçon inaugurale au Collège de France (1^{er} février 2007). À propos d'une de ses œuvres interprétées lors de la conférence, le compositeur remarque que « chacun des éléments sonores [...] provient en fait d'une autre composition qui a peu de relations avec ce projet pour piano. C'est comme une greffe ou, plus exactement, un “rhizome”, comme disait Deleuze ». Voir Pascal Dusapin (2007). *Composer: Musique, paradoxe, flux*, Paris, Collège de France/Fayard, p. 47. Il précise que, dans son œuvre, « chaque musique est ainsi reliée aux autres de façon implicite ou explicite, et toutes restent conjuguées par des réseaux secrets qui assurent la cohérence structurelle de l'ensemble et du flux qui l'anime » (p. 48).

⁴ Olga Garbuz (2017). *Pascal Dusapin: Mythe, algorithme, palimpseste*, Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae.

nous avons notamment démontré que dans la musique de Dusapin, représentant une sorte d'espace rhizomatique qui « n'a ni commencement ni fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde⁵ », tout est lié au complexe sonore d'origine, celui du monogramme, « cellule mère⁶ » avec laquelle se confondent toutes les sous-unités indépendantes de la composition⁷. C'est ainsi que le *ré*, la note au centre du système harmonique du compositeur, représenterait la première lettre (*D*) en revenant souvent de façon insistante.

Il serait à ce propos très intéressant d'approfondir le concept de parallaxe élaboré par Slavoj Žižek, le philosophe serbe, que McKinley applique à l'œuvre de Dusapin et qui se traduit comme « l'apparent déplacement d'un objet (son changement de position dans un cadre défini) causé par un changement du point d'observation qui offre une nouvelle ligne de vision » (p. 56). On retrouve un principe similaire chez Gilles Deleuze. Le philosophe considère, en effet, la théorie des coniques de Spinoza selon laquelle la pointe du cône, observée à partir de points de vue différents, peut être perçue différemment, comme « cercle, ellipse, parabole, hyperbole, et même droite et point⁸ ». Deleuze note que le point de vue implique la présence d'un observateur qui est « nécessairement une âme, un sujet⁹ ». Si on transpose ce modèle à la musique de Dusapin, on verra alors que c'est justement l'âme qui s'exprime à travers le *nom* du compositeur en représentant le « cristal vivant » observé McKinley et qui fait engendrer les processus de croissance et d'épanouissement de l'univers de son créateur. C'est en considérant ce *point de vue* sur l'œuvre du compositeur qu'on pourrait comprendre la vraie signification de l'installation *Mille Plateaux* (2014), dont l'image est d'ailleurs mise sur la couverture du recueil. Cette œuvre, dont le caractère « extrêmement précieux » (p. 149) est souligné par Dusapin dans ses échanges avec McKinley, représente un grand espace immersif et multidimensionnel¹⁰. Dans le noir profond parcouru de reflets lumineux et de sonorités du vent provenant de tous les pays du monde¹¹ émergent, en blanc, les dessins du compositeur : ces innombrables petits tourbillons composés de signes musicaux, d'entrelacs, de points, de

traits et d'arabesques. Ces dessins, que Pascal Dusapin appelle le « pensoir » (p. 149), précèdent la composition : tels des quarks, ces particules élémentaires vont ensuite s'assembler avec les « figures abstraites entrelaçant lignes, masses, angles, tourbillons, blocs, volumes...¹² ». C'est ainsi que *Mille Plateaux* évoque l'origine du monde, quand le temps n'existait pas encore, avant la création de toute forme, avant même ce Verbe qui était au commencement¹³. C'est le moment unique en attente justement de ce *verbe*¹⁴, cette première vibration unissant à la fois le *nom* et le *son* et qui va donner la naissance à un univers s'élargissant sans cesse.

À propos de son système harmonique, le compositeur mentionne, bien que furtivement, le terme « cosmogonie » (p. 132). Pourtant, en traçant la ligne symbolique entre deux plans de création (musicale et cosmique) qui se reflètent, son Œuvre fait penser aux nombreuses cosmogonies musicales décrites depuis l'Antiquité (Pythagore, Platon, Aristoxène, etc.) jusqu'à l'époque contemporaine (Stockhausen, Penderecki, Crumb, etc.¹⁵). On pourrait ainsi remarquer que cette ligne symbolique trace justement l'*écart parallactique* se résumant dans cette « tension paradoxale de l'intérieur et de l'extérieur » (p. 15) que McKinley ressent à l'écoute de la musique de Dusapin. Néanmoins, et en suivant le concept de parallaxe, l'« *In* » et l'« *Out* » de l'univers musical du compositeur¹⁶, le microcosme et le macrocosme, se trouvent toujours connectés, même s'il s'agit des deux côtés du ruban de Möbius.

En conclusion, ce recueil de correspondances entre Pascal Dusapin et Maxime McKinley constitue une aide précieuse pour le décodage de la musique du compositeur, aussi bien pour les mélomanes curieux que pour les musiciens avertis et les musicologues.

Olga Garbuz, docteure en Esthétique, sciences et technologies des arts, Centre de documentation de la musique contemporaine (Paris).

⁵ Gilles Deleuze et Felix Guattari (1980). « Introduction : Rhizome », dans *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, p. 9-37 : 31.

⁶ Pascal Dusapin (2009). *Une musique en train de se faire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 17.

⁷ Garbuz 2017, p. 180.

⁸ Gilles Deleuze (1988). *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, p. 41.

⁹ Deleuze 1988, p. 31.

¹⁰ Dusapin évoque avec humour que pour ce projet il voulait avoir même un « stade omnisport » (p. 149).

¹¹ Voir la présentation du projet *Mille Plateaux* (2014) par Pascal Dusapin à partir de 4 minutes 05 secondes (<https://www.mille-plateaux.fr>, consulté le 21 juin 2019).

¹² Dusapin 2007, p. 40.

¹³ « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu » (Prologue de l'Évangile selon Saint Jean, ch. 1, 1).

¹⁴ C'est souvent en *verbes* que Dusapin, qui dans les entretiens avec McKinley se considère aussi comme un « écrivain de musique » (p. 134), décrit son univers sonore en train de se faire. Le fait que sa musique s'organise souvent par des cycles de sept pièces (*Sept Études* pour piano, sept quatuors à cordes, sept *Solos* pour orchestre, etc.) fait penser aussi aux sept jours de la Création.

¹⁵ Citons, entre autres, le cycle de sept opéras *Licht* de Karlheinz Stockhausen ; *Kosmogonia* (1970) pour solistes, chœur mixte et orchestre de Krzysztof Penderecki ; *Makrokosmos I et II* pour piano amplifié de Georges Crumb.

¹⁶ En paraphrasant le titre de la pièce de Pascal Dusapin *In & Out* (1989), que McKinley examine dans le contexte de parallaxe (p. 56).

Steven Huebner

Les opéras de Verdi : Éléments d'un langage musico-dramatique

Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, collection « PUM », 2017, 368 p. ISBN 978-2-7606-3302-5



Au cours des décennies 1980 et 1990, l'analyse musicale a joué un rôle de tout premier plan dans les études sur l'opéra italien du XIX^e siècle. La longue vague du paradigme structuraliste, d'une part, et, d'autre part, l'intérêt croissant pour la composante strictement textuelle des opéras, décliné entre autres dans les grands projets d'éditions critiques, ont conduit les chercheurs à s'interroger davantage sur les règles formelles qui organisaient le travail créateur des principaux auteurs (compositeurs et librettistes) de cette période. Récemment, l'espace consacré à l'analyse s'est rétréci pour faire place à d'autres tendances de la recherche ; il n'empêche que des concepts fixés il y a presque 40 ans (tels que *solita forma* ou *lyric form* ; nous y reviendrons) restent des outils presque incontournables pour les chercheurs. Verdi est sans aucun doute l'un des compositeurs qui ont le plus attiré l'attention des analystes, et ce, encore très récemment : en témoignent deux séminaires organisés en 2017 et 2018 par l'Istituto nazionale di studi verdiani de Parme, au cours desquels des spécialistes reconnus ont été appelés à réfléchir sur les méthodes d'analyse de l'œuvre théâtrale du compositeur. Cet intérêt découle de la position prééminente de Verdi dans l'histoire de l'opéra, bien sûr, mais aussi de la tendance distinctive de ce compositeur à manipuler sans cesse le vocabulaire musical, poétique et dramatique qui était jusque-là partagé avec ses contemporains, afin de façonner sa propre idée de théâtre musical. On sait que Verdi a démontré une capacité extraordinaire de mettre à jour son langage tout au long d'une carrière qui se déroula sur plus d'un demi-siècle : les différences stylistiques entre sa première création, *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839), et la dernière, *Falstaff* (1893), sont si profondes que le profane pourrait facilement croire qu'il se trouve en présence d'opéras de deux compositeurs différents. Cette hétérogénéité a conduit les analystes à privilégier des approches ponctuelles, c'est-à-dire à se concentrer soit sur des aspects linguistiques et formels limités, soit uniquement sur certains opéras.

Steven Huebner, professeur à l'École de musique Schulich de l'Université McGill, chercheur dont les travaux ont

beaucoup influencé les études sur Verdi, met en place, avec la monographie *Les opéras de Verdi : Éléments d'un langage musico-dramatique*, pour la première fois une approche globale. L'auteur se penche sur tous les opéras en langue italienne de Verdi pour analyser « systématiquement le langage musical » du compositeur, « selon une méthodologie englobant de façon synthétique paroles, modalités d'écriture, style mélodique, forme et planification tonale » (p. 14). Le travail est organisé de manière thématique, méthode qui permet de dégager d'abord les éléments de continuité présents dans le langage de Verdi : à partir de ceux-ci, sont décrites les déviations et les évolutions. Le livre est divisé en cinq chapitres : les quatre premiers découlent d'autant de conférences tenues en 2011 à l'Université de Montréal, tandis que le dernier chapitre était déjà paru, sous forme d'essai, en 2004¹.

Le premier chapitre (« Versification et prosodie ») est consacré à l'analyse de la versification poétique italienne en général, et à celle des livrets de Verdi en particulier. En s'appuyant sur une littérature scientifique solide, Huebner fournit d'abord un recueil essentiel des règles de base de la métrique italienne, puis se concentre sur les formes couramment utilisées par les librettistes du XIX^e siècle. La différence entre vers *sciolti* (« libres », caractéristiques des récitatifs) et vers *lirici* (« lyriques », caractéristiques des numéros musicaux) et entre vers *parisillabi* (qui ont un nombre pair de syllabes) et vers *imparisillabi* (au nombre impair) est ainsi précisée. Le chercheur s'appuie sur cette explication pour souligner que, dans les œuvres de Verdi, le choix d'un vers spécifique n'est pas anodin, mais traduit plutôt des intentions musicales et dramatiques que le compositeur travaille de concert avec ses librettistes. En ce sens, les réflexions que Huebner développe autour de la manière dont les accents poétiques interagissent avec le débit musical sont particulièrement précieuses. Le chapitre se termine par un accent sur les livrets écrits par Arrigo Boito pour Verdi. Huebner souligne à quel point l'extraordinaire variété et nouveauté du style du poète *scapigliato* ont favorisé le renouvellement du langage musical du compositeur. Riche en exemples pertinents, cette dernière section aurait peut-être pu tirer profit, pour d'ultérieures réflexions, des importantes études d'Emanuele d'Angelo sur Boito poète et dramaturge².

Le deuxième chapitre (« Les modalités d'écriture ») traite des différents styles d'écriture vocale qui peuvent être identifiés dans les opéras de Verdi. Huebner propose une catégorisation typologique et terminologique tripartite : « récitatif » (qui se subdivise en *semplice* et *obbligato*),

¹ Steven Huebner (2004). « Structural Coherence », dans Scott L. Balthazar (dir.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 139-153.

² Voir surtout Emanuele d'Angelo (2010). *Arrigo Boito drammaturgo per musica : Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio.

«*parlante*», et «*style aria*». Si les deux premiers termes sont largement attestés dans le lexique du XIX^e siècle, le dernier est une création de l'auteur : Huebner suggère de l'utiliser pour identifier à la fois le style d'écriture vocale des sections lyriques (tant pour voix solo, c'est-à-dire les *arias*, que pour ensemble), et le style des fragments lyriques intérieurs au récitatif et au *parlante* — fragments que d'autres auteurs, tel Julian Budden, appellent *arioso*. Il s'agit d'une proposition convaincante, car elle permet de corriger un flou terminologique qui donne lieu souvent à des malentendus. Remarquables apparaissent les pages consacrées au *parlante*, catégorie fixée par le musicographe du XIX^e siècle Abramo Basevi et habituellement utilisée par les musicologues, mais dont les caractéristiques restaient jusqu'à présent assez vagues. Huebner discute les définitions de *parlante* données par Joseph Kerman, David Kimbell et Harold Powers, fournit des exemples utiles pour éclairer les différences entre *parlante* mélodique et *parlante* harmonique (distinction établie par Basevi), et confirme que ce style d'écriture, déjà utilisé à l'époque de Rossini, continue de faire partie du vocabulaire de Verdi jusqu'à *Falstaff*, sous des formes de plus en plus raffinées. En discutant de cette technique, l'auteur est amené à élaborer des réflexions spécifiques sur l'écriture orchestrale de Verdi. Pour son grand intérêt, ce dernier sujet aurait peut-être mérité d'être traité séparément, et d'une manière plus organique, en tenant compte aussi du fait que les études sur l'emploi de l'orchestre dans l'opéra italien en général, et dans les opéras de Verdi en particulier, ont connu un développement considérable³.

Le troisième chapitre («*La mélodie*») est consacré aux stratégies utilisées par Verdi dans la construction des mélodies des sections de style *aria*. L'auteur se concentre d'abord sur la *lyric form* (ou prototype lyrique), un module de seize mesures que les spécialistes ont reconnu comme étant la structure de base des mélodies des opéras de Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti et Verdi. Pour décrire les sections qui composent ce prototype, Huebner n'adopte pas le classique système alphanumérique (dont l'une des formes de base est $A_4 A_4' B_4 A_4''$) introduit par Friederich Lippmann au cours des années 1970 et perfectionné par la suite par Kerman et Scott Balthazar, un système utile avant tout pour identifier les motifs à la base des mélodies, mais propose plutôt une nomenclature descriptive qui met en évidence la syntaxe qui régit les différentes sections de la mélodie : exposition, continuation, conclusion et coda. Cette terminologie, que Huebner avait déjà proposée dans un important essai de 1992⁴ et qui est maintenant précisée et affinée, semble très prometteuse : bien que moins intuitive

et synthétique par rapport au système alphanumérique, elle offre davantage de souplesse, ce qui est particulièrement utile pour décrire les manipulations (telles que les compressions et les expansions) qui, chez Verdi, sont fréquemment appliquées au modèle de base. Huebner se concentre ensuite sur deux autres schémas de composition que l'on trouve dans les mélodies de Verdi. Le premier est un modèle syntaxique d'un niveau structurel inférieur au prototype lyrique, que Giorgio Pagannone (le premier à l'identifier) a appelé *Barform*, tandis que Huebner suggère de le baptiser «*phrase anapestique*» ; le second schéma est une expansion du prototype lyrique obtenu par la répétition de phrases ou de segments de phrase, que l'auteur nomme «*chaîne*». À la fin du chapitre, en analysant notamment des extraits des opéras de la maturité construits selon des stratégies plus libres, l'auteur insiste à juste titre sur le fait qu'il est rare que les mélodies de Verdi puissent être réduites à des modèles fixes prédéterminés, car elles présentent un très haut degré de variabilité, leur construction étant étroitement liée aux raisons dramatiques.

Le quatrième chapitre («*La forme*») est consacré à un sujet récurrent dans la littérature scientifique, soit l'organisation formelle des numéros musicaux des opéras. À partir d'un essai séminal de Harold Powers⁵, il est d'usage d'indiquer par l'expression «*solita forma*» (forme habituelle), tiré de Basevi, la structure quadripartite de base (*tempo d'attacco*, *cantabile*, *tempo di mezzo* et *cabaletta*) sur laquelle les compositeurs italiens du milieu du XIX^e siècle bâtissaient tant les morceaux pour voix solo que pour ensemble. En raison de sa facilité d'application, ce schéma a parfois été utilisé de manière réductrice et acritique, ce qui a amené des spécialistes à s'interroger sur sa légitimité. Huebner rend compte du débat musicologique sur ce sujet et reconnaît la justesse de certaines critiques émises par des musicologues tels que Roger Parker et Paolo Gallarati, mais, à travers un répertoire d'exemples analytiques pertinents, il souligne que si l'on utilise la *solita forma* comme une grille de lecture flexible, elle reste un outil très efficace pour aborder l'œuvre de Verdi. Dans ce chapitre, Huebner mentionne également l'influence du modèle formel du grand opéra parisien sur le numéro d'introduction d'*Un ballo in maschera*. C'est l'une des rares occasions où l'interaction entre le style de Verdi et les modèles opératiques français est évoquée, Huebner ayant précisé, dans l'Introduction, que cette question n'est pas abordée intentionnellement dans le présent ouvrage. Le lecteur plus exigeant pourrait considérer cette exclusion regrettable, d'autant plus que Huebner a fait preuve, avec de nombreuses recherches menées au cours des trois dernières

³ Voir surtout Niels Martin Jensen et Franco Piperno (dir.) (2008). *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, 2 vol., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag ; Franco Piperno (1996). «*Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento : Bilancio provvisorio di una ricerca*», *Studi verdiani*, vol. 11, p. 119-221 ; et le recueil «*L'orchestra di teatro in Italia nell'Ottocento*» (2000-2001). *Studi verdiani*, vol. 16.

⁴ Steven Huebner (1992). «*Lyric Form in Ottocento Opera*», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 117, n° 2, p. 123-147.

⁵ Harold S. Powers (1987). «*“La solita forma” and “The Uses of Convention”*», *Acta musicologica*, vol. 59, n° 1, p. 65-90.

décennies, d'une profonde familiarité avec le théâtre musical français du XIX^e siècle. Cependant, ce choix se révèle tout à fait compréhensible, vu que développer un tel sujet aurait impliqué de réfléchir sur une série de problématiques qui ne pourraient certainement pas être traitées en quelques pages (et peut-être même pas dans un seul chapitre).

La dernière section («En guise de conclusion: unité et paradigme analytique») est centrée sur un autre topo analytique: l'unité de la conception musicale des opéras de Verdi. Au moins depuis les années 1970, les chercheurs ont tenté de comprendre si le compositeur adoptait systématiquement des stratégies musicales pour assurer la cohésion et la cohérence de ses opéras (outre celles citées par Huebner, il faut rappeler, sur ce sujet, les contributions assez récentes de William Rothstein⁶). L'auteur se concentre en particulier sur le débat entre deux différentes positions critiques. D'un côté, on trouve les musicologues qui ont théorisé l'existence, dans les créations de Verdi, de modèles à large échelle, identifiables sur la base de deux catégories d'indices: la présence de «notes privilégiées» (p. 336) récurrentes dans la partition, et la possibilité de ramener les tonalités à un schéma global, qui dans certains cas se manifesterait dans l'adoption d'une tonalité principale valable tout au long de l'opéra. De l'autre côté se situent les chercheurs qui ont suggéré que, dans les opéras italiens du XIX^e siècle, la forme est une accumulation de détails plutôt qu'un projet conceptuel complexe. L'auteur utilise cette opposition pour élaborer des considérations méthodologiques convaincantes. Toutes les analyses, souligne Huebner, impliquent inévitablement des approximations, en fonction de l'objectif spécifique poursuivi par l'analyste: il est donc tout à fait légitime de choisir de se concentrer sur les structures générales ou sur le détail, ainsi que d'intégrer les deux approches ou d'élargir le champ à d'autres méthodes d'interprétation.

Avec une prose claire et agréable, Huebner développe un parcours rigoureux et passionnant qui mène le lecteur à observer les mécanismes internes qui règlent le fonctionnement musical et dramaturgique du théâtre de Verdi. Le dépassement des barrières méthodologiques, la volonté d'utiliser des approches et des outils canoniques de manière créative et innovante, ainsi que la position non neutre de l'analyste à l'égard du texte sont les piliers implicites sur lesquels l'auteur bâtit son travail. Autrement dit, cette étude nous engage à considérer les opéras de Verdi comme des organismes multiformes dont il faut s'approcher avec des analyses articulées à chaque fois sur la spécificité de l'objet observé. La compréhension qu'on peut

en avoir est subordonnée à l'adoption d'un regard ouvert à la complexité, capable de croiser constamment logiques musicales et raisons dramatiques. Destiné à acquérir une place de relief au sein de la littérature spécialisée consacrée à Verdi (et pas seulement en langue française), ce livre se prête à au moins deux niveaux de lecture. Le néophyte qui aborde pour la première fois les opéras italiens de Verdi — mais aussi l'opéra italien de l'époque de Verdi tout court — peut y trouver un inventaire exhaustif d'outils d'analyse, fruit d'une vaste expérience, et un guide éloquent sur la façon de les utiliser. Le spécialiste de l'œuvre de Verdi y trouvera des discussions pointues et équilibrées sur les principales études analytiques réalisées au cours des 30 dernières années, des clés importantes pour une méthodologie intégrant grilles et outils de lecture différenciés, ainsi qu'un répertoire d'analyses musicales et dramaturgiques extrêmement raffinées.

Ruben Vernazza, chercheur postdoctoral, Università degli studi di Milano.

⁶ William Rothstein (2008). «Common-Tone Tonality in Italian Romantic Opera: An Introduction», *Music Theory Online*, vol. 14, n° 1, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.rothstein.html>, consulté le 24 août 2019; William Rothstein (2012). «A Footnote to Harold Powers' "La dama velata" (on *Un ballo in maschera*, Act II)», *Verdi forum*, n° 39, article 4, p. 14-29, <https://scholarship.richmond.edu/vf/vol11/iss39/4>, consulté le 24 août 2019.

Résumés

Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du xvii^e siècle

Claudia Schweitzer (Université Paul Valéry, Montpellier 3)

Le songe est un élément que l'on trouve dans un certain nombre d'œuvres dramatiques musicales à la fin du xvii^e siècle. Sa fonction et sa mise en scène sont pourtant soumises à différents facteurs. Le corpus d'étude de cette recherche est constitué par les songes de Renaud dans l'*Armide* (Jean-Baptiste Lully, 1686), celui d'Atys (dans l'œuvre lullienne du même nom, 1689) et celui d'Ulysse dans *Circé* (Henri Desmarests, 1694).

La comparaison de ces trois songes montre que les différences peuvent être expliquées par le recours des librettistes et des compositeurs, soit à une certaine matrice littéraire ancienne, soit aux caractéristiques du genre de la pastorale musicale. La source de référence pour la mise en scène du songe fournit au compositeur différents moyens d'expression. Le recours à un texte littéraire crée la possibilité de laisser participer le spectateur à une mise en scène du songe comme une sorte d'illusion. L'utilisation des éléments de la pastorale, en revanche, dissocie les actions, exposant *a priori* tranquillement le dormeur pour relater ensuite le contenu de son rêve.

L'analyse du rôle de ces traditions, complétée par celles de la place du songe dans la trame de l'histoire et des éléments dramatiques et théâtraux concrets qu'engagent les compositeurs, fait ressortir deux grandes lignes : plus le songe s'inscrit dans la tradition de la pastorale dramatique, plus il joue sur l'allégorique. Le recours à une matrice littéraire entraîne cependant une concentration sur les questionnements humains.

Il est ainsi possible de confirmer, mais aussi d'affiner un lien qu'établit Michel Brenet en 1883 dans *Le Ménestrel* entre la tragédie lyrique *Circé* de Desmarests et l'*Armide* de Lully et de placer *Atys* dans ce contexte.

Le départ du premier contingent des zouaves en 1868 : Un moment marquant de la vie musicale québécoise au 19^e siècle

Paul Cadrin (professeur titulaire retraité de l'Université Laval)

Le départ du premier contingent de zouaves a été l'occasion d'une fête d'une ampleur exceptionnelle, le 18 février 1868. Fastueusement décorée pour l'occasion, l'église Notre-Dame de Montréal y a accueilli environ 15000 personnes, quatre évêques et des centaines de prêtres venus des quatre coins de la Province. La célébration comprenait les allocutions d'usage et une bénédiction du Très Saint-Sacrement, mais, surtout, un long programme musical présenté par un chœur et un orchestre formés de plus de 200 interprètes. Trois témoins de l'événement en ont soigneusement noté tous les détails, y compris le répertoire

interprété, les paroles des chants, et même les noms de tous les choristes et instrumentistes. Grâce à eux, nous sommes en possession d'un gros plan saisissant d'un sommet de la musique religieuse pratiquée à Montréal dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Cet épisode de l'histoire des zouaves a déjà été étudié par les spécialistes de l'histoire religieuse, sociale et politique du Québec, mais ses aspects proprement musicaux ont échappé à l'attention des musicologues. En analysant en détail les témoignages des contemporains, cet article vise à combler cette lacune et à faire connaître un événement qui s'avère avoir été un moment marquant de la vie musicale québécoise à l'époque.

Design sonore ou musical, problématisation provisoire : Réflexions sur le projet *Subway Symphony* de James Murphy

Frank Pecquet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Longtemps considéré comme un genre intrinsèquement fonctionnel, le design sonore, discipline parente du design, lequel relève de la même logique, intègre depuis peu des artéfacts sonores de plus en plus sophistiqués et intentionnellement musicaux. Ce sont *jingles* et sonotypes (sonals), mais aussi son d'alerte, de validation ou de confort, etc., parfois visés pour eux-mêmes dans un processus dès lors plus créatif qu'étroitement fonctionnel. Cette dimension d'ordre plutôt artistique caractérise depuis la reconnaissance avérée de la discipline en tant que telle (Schäfer 1977), ce que l'on désigne encore souvent comme le design musical. Dans son dernier ouvrage, Michael Boumendil (2017) a recours à ce terme jusque-là non encore consacré, pour signifier la part musicale dans cette « créativité planifiée » (Archer, 1974). Ce nouveau modèle est aujourd'hui « bousculé » dans le cas du projet de James Murphy pour le métro new-yorkais, projet commencé il y a plusieurs années (2014). Cette mutation est d'autant plus intéressante qu'elle conduit à dépasser la logique de frontières entre ces univers et leur hiérarchisation « naturelle » dans l'esthétique dominante dont ce modèle est porteur. Elle inspire largement la réflexion de ce texte qui cherche à souligner plusieurs faits : le retour au son musical contre ou avec le son machine dans le design sonore longtemps limité à ce son-machine (sonorisation des portillons automatiques ou des machines à affranchir, par exemple), le tout dans une logique de bien-être ou d'ergonomie avancée, notamment en écologie sonore urbaine ou autre, telle que la sonorisation en milieu de soins, mais en tenant compte des apports actuels des nouvelles technologies du signal et de l'information. Cet article introduit des notions telles que celles d'écocson ou de nouvel ordre sonore.

La fricassée : Aspects d'un genre original

Vita Kim (Université d'État de Saint-Petersbourg)

L'auteur du présent article propose aux lecteurs une partie de sa recherche consacrée aux chansons franco-flamandes connues au XVI^e siècle sous le nom de *fricassée*. Parmi les œuvres polyphoniques *a cappella* interprétées durant la Renaissance, ce genre, créé afin de faire rire le public, joue un rôle particulier. Composée de plusieurs mélodies et textes poétiques empruntés à d'autres chansons, la fricassée se distingue par son caractère érotique et parfois absolument obscène. Pour quelle raison cette jolie miniature vocale, apparue au premier tiers du XVI^e siècle, reste-t-elle populaire jusqu'à la fin de la Renaissance? Le but de cet article est d'expliquer certains traits caractéristiques de ce genre en lien avec le concept *Homo ludens* de Johan Huizinga ainsi que la philosophie du rire carnavalesque de Mikhail Bakhtin. L'existence de ces liens se démontre notamment par des exemples tirés d'une fricassée, qui a longtemps échappé à l'attention des chercheurs jusqu'à ce qu'elle soit découverte en 2013 dans la Bibliothèque nationale de Bavière. L'étude de cette œuvre se penche surtout sur l'analyse de ses textes qui, d'après l'auteur, non seulement constituent l'un des plus intéressants aspects de ce genre, mais aussi confirment que son caractère ludique a pour origine les concepts mentionnés.

Découper l'histoire : Sur la périodisation de la vie et de l'œuvre de Joseph Haydn

Sarah-Ann Larouche (Université de Montréal)

Plusieurs divergences subsistent dans la littérature quant aux œuvres de Joseph Haydn (1732-1809), notamment en ce qui concerne leur datation ainsi que leur authenticité. Mais en l'absence d'une datation certaine, comment et selon quels critères est-il possible de procéder à une périodisation adéquate de la vie et de l'œuvre du compositeur? L'objectif du présent article est de soulever les problématiques inhérentes à une telle entreprise, mais surtout de proposer une réflexion par rapport au travail de périodisation.

À la suite de l'analyse d'un corpus de littérature secondaire varié, il apparaît dans un premier temps que la terminologie amène deux principales difficultés sur le plan de la périodisation. D'abord, plusieurs expressions employées pour désigner la période de jeunesse de Haydn renvoient à différents moments de sa vie, ce qui occasionne des divergences de dates dans la littérature dominante.

Également, l'emploi de termes comme « années d'apprentissage » ou « maturité » suppose implicitement une forme de hiérarchie dans la production du compositeur, conférant ainsi à certaines œuvres une plus grande importance qu'à d'autres.

Par ailleurs, les critères selon lesquels la périodisation est effectuée, qu'ils soient biographiques, stylistiques ou autres, ont une incidence importante sur le contenu d'un ouvrage, incidence qui peut aller jusqu'à l'omission complète d'une période.

Dans une perspective plus large, une concordance importante peut être observée entre la périodisation de l'époque classique et celle de la vie et de l'œuvre de Haydn. S'il est vrai que le déroulement du classicisme se superpose parfaitement avec celui de la vie créatrice du compositeur, cela ne signifie pas que le découpage de l'un justifie le découpage de l'autre. C'est par la voie contraire, en remettant en question la terminologie et les critères de périodisation employés jusqu'ici, qu'il devient possible de mieux comprendre les étapes de la production de Haydn.

Rāga et imagination : Phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie

Jonathan Voyer (Université du Québec à Montréal)

Cet article présente une réflexion sur l'expérience d'un musicien en situation d'apprentissage d'un *rāga* de la musique *hindustanī*. La première partie décrit les composantes d'un *rāga* telles que transmises par le maître de santour Pandit Satish Vyas lors d'une séance d'apprentissage. La seconde partie présente l'analyse de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie vécue par l'auteur en situation d'apprentissage. Cette analyse est réalisée à la lumière des thèses épistémologiques de la tradition philosophique non dualiste du shivaïsme du Cachemire. Le contenu de l'article est tiré d'un projet de recherche-création réalisée à travers une approche phénoménologique permettant de rendre compte de l'expérience vécue par un musicien lors du processus d'apprentissage d'un *rāga*. Les données de type autoethnographique ont été recueillies à l'aide de captations vidéo, de mémos et d'un journal de bord; analysées par les méthodes d'analyse par théorisation ancrée et soumises à un travail d'interprétation. L'analyse du mode d'apparition des composantes du *rāga* dans l'expérience de l'imagination révèle l'existence d'une conscience sonore et mouvante qui possède le pouvoir de manifester, de saisir et de synthétiser les expériences musicales du sujet.

Abstracts

Different Representations of the Songe in the 17th Century “Tragédie en Musique”

Claudia Schweitzer (Université Paul Valéry, Montpellier 3)

The “songe” (dream) is an element found in several musical dramatic works in the late 17th century. Yet, its function and staging are subject to different factors. The study corpus for this research is constituted of Renaud’s dreams in the *Armide* (Jean-Baptiste Lully, 1686), those of Atys (in the Lullian work of the same name, 1689) and those of Ulysses in *Circe* (Henri Desmarets, 1694).

Comparing these three dreams shows that the differences can be explained by the fact that librettists or composers made use either of an old literary matrix or of the characteristics of the pastoral musical genre. Indeed, the source to which the composer refers for the staging of the dream provides him with different means of expression. While the use of a literary source creates space for the staging of the dream as a kind of illusion in which the spectator participates, the use of the pastoral musical elements dissociates the actions, initially quietly revealing the sleeper to then convey the contents of his dream.

Analyzing the role of these traditions, supplemented by those of the dream’s place within the fabric of history and of the specific dramatic and theatrical elements used by composers, highlights two main lines: the more the dream falls within the tradition of the pastoral drama, the more it plays on the allegorical, and on the other hand, the use of the literary matrix corresponds to a focus on human questions.

It is thus possible to confirm, but also to refine, a link established by Michel Brenet in 1883 in *Le Ménestral* between Desmarets’ “tragédie en musique” *Circé* and Lully’s *Armide*, and to place *Atys* in this context.

Departure of the First Detachment of the Canadian Pontifical Zouaves in 1868: A Significant Moment in the History of Music in Quebec in the 19th Century

Paul Cadrin (Retired Full Professor, Université Laval)

On February 18, 1868, the Notre-Dame Parish Church in Montreal was the scene of one of the most imposing religious solemnities that had ever taken place in Canada. The occasion was the departure of the first detachment of Zouaves. In the church lavishly decorated for the occasion, a crowd of 15,000 people gathered, including four bishops and hundreds of priests come from all corners of the Province of Quebec. The celebration included appropriate addresses and a benediction of the Blessed Sacrament, but also a lengthy musical programme involving a brass band, an orchestra, and a chorus of over 200 participants. Three witnesses have given detailed accounts of the event, including the repertoire, the words of the music sung, and even the names of all the instrumentalists and singers. Thanks to them, we have a captivating close-up of

an outstanding moment in the life of religious music in Montreal in the latter half of the nineteenth century. This episode in the history of the Zouaves has been the object of scrutiny by historians interested in its religious, social, and even political aspects, but its significance as a musical event has been overlooked. This article aims to fill this gap and bring to light what was an apex of musical life in Quebec at the time.

Sound Design or Musical Design, Provisional Problematization: Thoughts on James Murphy’s Subway Symphony Project

Frank Pecquet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

In recent years, sound design, a design discipline long considered an intrinsically functional genre, has increasingly integrated sophisticated and intentionally musical sound artifacts. Jingles, “sonotypes”, but also sounds for warnings, confirmations, and even ambient sounds are sometimes chosen for their musical quality, as a part of a more creative process rather than serving a strictly functional objective. Sound design has developed into a recognized and distinguishable artistic form and a generally accepted discipline (Schafer, 1977), and given this increasingly rich acoustic dimension, has evolved into what is known today as “musical design”. In his most recent work, Michael Boumendil (2017) uses this term to express the musical aspect in what he refers to as “planned creativity” (Archer, 1974). This new model has now been turned on its head, in the case of James Murphy’s project with the New York subway, which began in 2014. This change is even more interesting since it exceeds the defined limits of these fields and their “natural” hierarchy within the dominant aesthetic from which this model arises. It greatly inspires the content of this text insofar as it seeks to highlight the following observations about sound design today: musical sounds, with or without machine sounds (sound system of automatic turnstiles or ticketing machines, etc.), with a complementary objective of well-being or advanced ergonomics. This trend can be identified notably, but not exclusively, in urban sound ecology, such as sound systems in the healthcare field, which improve and enhance the original purpose of “signalization” and the transfer of information, by means of new technologies. This article introduces notions such as ecosound, musical design, and the new sound order.

The Fricassée: Aspects of an Original Genre

Vita Kim (Université d’État de Saint-Pétersbourg)

The author of this article presents readers with a part of their research devoted to the Franco-Flemish songs known in the sixteenth century by the name *fricassée*. Among the polyphonic a cappella works performed during the Renaissance, this genre, created to make audiences laugh, plays a specific role. Composed of several melodies and poetic texts borrowed from other songs, the *fricassée*

is recognizable for its erotic and sometimes completely obscene character. Why did this lovely vocal miniature that appeared in the first third of the sixteenth century remain popular until the end of the Renaissance? The aim of this article is to explain certain characteristic traits of this genre in connection to Johan Huizinga's *Homo ludens* concept as well as Mikhail Bakhtin's philosophy of carnivalesque laughter. The existence of these connections is especially demonstrated in examples drawn from a *fricassée* that had long escaped the attention of researchers, until its 2013 discovery in the Bavarian State Library. The study of this piece focusses mainly on the analysis of its texts that, in the opinion of this author, not only constitute one of the most interesting aspects of the genre, but also confirm that its playful character originates in the aforementioned concepts.

The Division of History: On the Periodization of Joseph Haydn's Life and Work

Sarah-Ann Larouche (Université de Montréal)

Among all the sources available, many discrepancies remain regarding the works of Joseph Haydn (1732-1809), including their dating and authenticity. Without a reliable chronology, how and according to which criteria can we proceed to an adequate periodization? The purpose of this article is first to raise the underlying issues in such a task and second to suggest reflections on the work of periodization.

Following the analysis of a varied corpus of secondary literature, it appears at first that the terminology poses two main problems in terms of periodization. First, several terms employed for Haydn's youth period refer to different moments in his life, resulting in divergent dates in mainstream literature. Also, the use of terms such as "learning years" or "maturity" entails a form of hierarchy in the composer's output, giving some works greater importance than others.

Moreover, the criteria according to which the periodization is carried out, whether biographical, stylistic, or otherwise, have a significant impact on the content of a work, which may go as far as the complete omission of a period.

In a broader perspective, a conspicuous concordance can be observed between the periodization of the classical era and that of Haydn's life and work. It is true that the course of classicism can be perfectly superimposed with that of the creative life of the composer, which does not mean that the division of one justifies the division of the other. It is by taking the opposite approach, challenging the terminology and periodization criteria employed thus far, that we can shed new light on Haydn's output.

Rāga and Imagination: Phenomenology of the Internal Representation of a Melody

Jonathan Voyer (Université du Québec à Montréal)

This article presents a reflection on the experience of a musician learning a *rāga* in the context of *Hindustanī* music. The first part describes the components of a *rāga* that were transmitted during a learning session given by Santoor maestro Pandit Satish Vyas. The second part presents the analysis of the internal representation of a melody as experienced by the author in a learning situation. This analysis is carried out using non-dual Kashmir Shaivism's epistemological theories of philosophy. The content of this article is taken from a research-creation project presenting the experience of a musician during the learning process of a *rāga* through a phenomenological approach. The autoethnographic data was collected using video recordings, memos, and notebooks, analyzed using grounded theory analysis, and submitted to a process of interpretation. The analysis of internal representation of a melody reveals the existence of a consciousness that has the power to manifest, seize, and synthesize the musical experiences of the subject.

Les auteurs

Claudia Schweitzer

Université Paul Valéry, Montpellier 3

Claudia Schweitzer est musicologue (thèse de doctorat sur l'émergence du métier de la professeure de clavecin / pianoforte aux XVII^e et XVIII^e siècles dans l'espace linguistique franco-allemand, soutenue en 2008) et linguiste (thèse de doctorat sur l'histoire des théories du son du XVII^e au début du XIX^e siècle selon les grammairiens et les chanteurs, soutenue en 2018). Claveciniste professionnelle, enseignante à l'Université Paul Valéry, Montpellier 3, puis à l'Université Sorbonne nouvelle (Paris 3), elle est depuis 2011 chercheur à l'Institut Sophie Drinker à Brême (Allemagne), spécialisée sur les recherches sur les musiciennes.

Paul Cadrin

Professeur titulaire retraité de l'Université Laval

Paul Cadrin a été rattaché à la Faculté de musique de l'Université Laval pendant plus de 35 ans en tant que spécialiste de la musicologie théorique. Ses recherches ont porté principalement sur la musique polonaise et sur la musique liturgique. En janvier 2008, il a accédé au poste de doyen de sa Faculté, poste qu'il a quitté en septembre 2011 en raison de problèmes de santé. À la retraite depuis mars 2012, il a élargi ses champs d'intérêt à l'histoire de la ville de Montréal. Il est membre de l'Atelier d'histoire de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve et président de la Société des orgues de Maisonneuve.

Frank Pecquet

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Docteur en musicologie, Frank Pecquet est Maître de conférence (Habilitation à diriger la recherche) à l'École des arts de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (EAS) où il assure depuis trente ans un enseignement consacré aux relations entre design et son. Compositeur invité dans de nombreuses manifestations (Festival Darmstadt, Présences, etc.), il est également titulaire d'un Ph. D. de l'Université de San Diego, Californie, en composition musicale et informatique où il a travaillé avec Morton Feldman, Brian Ferneyhough et R.D. Moore. Auteur d'articles dans différentes revues spécialisées, il a été producteur à France Culture et est également consultant auprès d'entreprises publiques ou privées dans le domaine des nouvelles technologies.

Vita Kim

Université d'État de Saint-Pétersbourg

Vita Kim, chercheuse d'origine coréenne, a étudié le piano en Russie et a travaillé en tant que bibliothécaire dans le département des partitions rares de la Bibliothèque nationale à Saint-Pétersbourg. Elle poursuit ensuite ses études en France, à l'université Lumière Lyon II. Après avoir écrit en 2014 un mémoire de Master sur la fricassée, elle a fait son doctorat. Le sujet de sa thèse, rédigée sous la direction de Pierre Saby, est lié à l'influence française sur la naissance de l'opéra national russe à la fin du XVIII^e siècle. Actuellement, ses recherches portent sur l'opéra-comique français et sa diffusion dans les pays européens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Sarah-Ann Larouche

Université de Montréal

Sarah-Ann Larouche est étudiante à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse principalement à la musique du XVIII^e siècle et ses recherches actuelles portent sur le répertoire pour piano de Joseph Haydn. En complémentarité avec ses recherches, elle a également complété un baccalauréat en interprétation du piano à l'Université de Sherbrooke en 2019, tout en s'impliquant au sein d'organismes tels que le Concours de musique du Canada.

Jonathan Voyer

Université du Québec à Montréal

Jonathan Voyer est diplômé d'un baccalauréat en éducation, d'une maîtrise en sciences des religions et d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal. Disciple du maître de santour Pandit Satish Vyas et du maître de chant hindustānī Pandit Somanath Mardur, il présente des concerts et des ateliers sur la musique indienne au Canada et à l'étranger. Jonathan est membre du Centre d'études et de recherche sur l'Inde, l'Asie du Sud et sa diaspora (CERIAS) et cofondateur de la compagnie Samskara qui a pour mission de promouvoir le dialogue transculturel par l'entremise des arts.

