

L'ÉMOI DE L'HISTOIRE

« Les hommes qui ne font pas d'histoire ne sont pas de leur temps. »

Roland MOUSNIER.



DEUXIEME ET TROISIEME TRIMESTRES 1991

L'HISTOIRE AU DIAPASON - N^{os} 11-12

BULLETIN DE L'ASSOCIATION HISTORIQUE ET ARCHEOLOGIQUE
DES ELEVES DU LYCEE HENRI IV

Subventionnée par la Direction des Archives de France
et le Ministère de la Culture

L'ÉMOI DE L'HISTOIRE

Revue trimestrielle

éditée par l'Association historique et archéologique des élèves du lycée Henri IV, subventionnée par la Direction des Archives de France et le Ministère de la Culture (loi 1901).

Siège social : 12, rue des Eaux, 75016 PARIS. Tél. : 42 24 41 42

Président d'honneur : Georges DETHAN, conservateur en chef honoraire des Archives des Affaires étrangères.

Président : Edouard BOUYÉ, élève de l'Ecole Nationale des Chartes.

Vice-présidente : Marie de LAGARDE, élève en classe préparatoire de Chartes au lycée Henri IV.

Vice-président : Emmanuel ROUSSEAU, élève de l'Ecole Nationale des Chartes.

Secrétaire générale : Julie MARTIN, élève en classe préparatoire de Chartes au lycée Henri IV.

Secrétaire adjointe : Clémence DUFOUR, élève en classe préparatoire de Chartes au lycée Henri IV.

Trésorier : Joël HUTHWOHL, étudiant à l'Université de Paris-IV.

Trésorière adjointe : Tifenn de LA GODELINAIS, élève en classe préparatoire au lycée Henri IV.

Commissaires aux comptes : Gilbert DES LYONS, ancien attaché culturel, et Eric MASSIN, élève à l'Ecole du Louvre.

COMITE DE REDACTION :

Directeurs de la publication :

Arnaud de MAUREPAS, chargé de recherches au Comité d'histoire du Ministère des Finances ;

Edouard BOUYÉ, élève de l'Ecole Nationale des Chartes.

Responsable éditorial pour ce numéro :

Jean-Luc KHARITONNOFF, agrégatif d'Histoire à Paris IV.

Iconographie :

Laurence GUILLOT, ancienne élève du lycée Henri IV.

Couverture : Les Neuf Muses (1451). *Le Champion des Dames*. Martin Le Franc. Grenoble. Bibl. Mun.

© Ass. historique et archéologique des élèves du lycée Henri IV.
Imprimerie Bené, 12 c, rue Pradier, 30000 Nîmes.

S O M M A I R E

Editorial, par Jean-Luc Kharitonoff	3
La musique dans l'Antiquité classique, par Sophie Montel	5
Les musiques liturgiques des églises catholiques orientales de langue syriaque, par Micheline Cumant-Chaoul	15
L'hymne « Te Deum », par Illo Humphrey	31
Fête-Dieu et Tantum ergo, des origines au Concile de Trente, par Marie-Bernadette Dufourcet	39
Elisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur au Grand Siècle, par Catherine Cessac	66
Les voyages de Mozart à Paris, par Jean-Luc Kharitonoff	75
Entretien avec Etienne Vatelot	85
Un nomade international, Hommage à Meyerbeer, par Florence de Peyronnet-Dryden	91
International nomad, A tribute to Meyerbeer, par Konrad Dryden	92
Inédit : Lettre de Franz Liszt à Victor Schoelcher	98
« Je m'appelle Erik Satie comme tout le monde », par Laure de Cazenove	102
Olivier Messiaen et la création du <i>Quatuor pour la fin du Temps</i> . Entretien avec M. Etienne Pasquier	105

adresse des fiches

EDITORIAL

par Jean-Luc KHARITONNOFF

Thème et variations. Ce genre musical bien connu pourrait être aussi la forme de ce numéro. Car, pour un sujet bien défini comme l'histoire de la musique, combien de développements possibles ! Aussi, le maître mot de cet Emoi de l'Histoire sera-t-il la diversité. La musique elle-même, si changeante, ne nous invite-t-elle pas à cette bigarrure ? Loin de prétendre à l'exhaustivité, nous avons plutôt choisi des aspects précis ou originaux, tout en parcourant la période la plus large, de l'Antiquité, telle que nous l'a révélée l'archéologie, jusqu'à l'époque contemporaine, où nous laisserons la parole à une figure importante du monde musical actuel, le luthier Etienne Vatelot. Mais avant de parler instruments, nous aurons abordé la religion; tant en Orient, avec la musique des chrétiens de langue syriaque, qu'en Occident, des origines du Te Deum à la musique religieuse sous Louis XIII, en passant par l'histoire de la Fête-Dieu et du Tantum ergo. Enfin, pleins feux sur des compositeurs eux aussi bien différenciés, qu'ils soient connus (Mozart), à découvrir (Elisabeth Jacquet de La Guerre) ou à redécouvrir (Meyerbeer). Ajoutons qu'à la variété des angles d'approche (musicologique, historique, biographique...) répond celle des auteurs, du simple mélomane au spécialiste chevronné, tous prêts, en tout cas, à vous faire partager leur passion commune : la musique.

LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITE CLASSIQUE

par Sophie MONTEL *

adresse des fiches

Les historiens de la science musicale louent Pythagore qui inventa un monocorde pour déterminer les rapports du son (l'acoustique) et Lassus qui écrivit en 540 avant J.-C. sur la théorie de la musique.

Dans toutes les civilisations, les actes les plus intenses de la vie sociale ou personnelle sont scandés par des manifestations dans lesquelles la musique joue un rôle médiateur ; cependant dans l'Antiquité le mot grec « *mousike* » avait un tout autre sens que notre mot « musique ». Ce terme dans son sens le plus large s'appliquait à n'importe lequel des arts d'Apollon et des Muses, en incluant chaque activité humaine artistique ou intellectuelle de la danse et du chant, jusqu'au discours philosophique.

Seul le théâtre, à strictement parler, n'était pas compris dans les arts présidés par les Muses, puisqu'ayant son propre dieu : Dionysos.

1. LA MUSIQUE GRECQUE

D'après les plus anciennes légendes, Apollon et Orphée exprimaient la beauté de l'Univers et l'harmonie des âmes en pinçant les cordes d'une lyre.

C'est d'Asie mineure que les Grecs reçurent leurs éléments musicaux. Terpandre de Lébos, au VII^e siècle avant J.-C. est considéré

* Diplômée de deuxième cycle de l'Ecole du Louvre.

comme le père de la musique grecque, il classa les mélodies et créa la citharodie ; c'est pourquoi les premiers chants homériques sont accompagnés à la cithare.

Les poètes grecs étaient aussi musiciens et écrivaient la musique d'accompagnement de leurs œuvres, comme l'ont fait Eschyle, Sophocle ou Euripide. Nous la connaissons par les analyses théoriques de plusieurs auteurs. Il existait trois modes de musique grecque archaïque : le lyrien dolent et funèbre, le dorien belliqueux, le phrygien enthousiaste et bacchique.

Mais la musique grecque se révèle être un phénomène plus complexe, occupant la plus grande place dans les manifestations de la vie quotidienne. Dans *La République*, Platon fait dire à Socrate que la meilleure méthode d'éducation morale et politique est « pour le corps, la gymnastique, pour l'âme, la musique ». Il est vrai que la pratique de cet art était un devoir civique, la musique, à côté des manifestations artistiques ou religieuses, restait un genre propre et les Grecs, dès l'enfance, recevaient une éducation musicale poussée.

DANS LA VIE QUOTIDIENNE

Profondément influencée par l'Orient, la musique en Grèce se présente d'abord sous forme vocale puis instrumentale ; institution d'Etat, elle joue un rôle très important dans la vie publique ou privée. A cause de leur valeur morale et esthétique, la musique et la poésie, unies à la danse, occupent une large part dans les programmes éducatifs scolaires. La musique profane est très florissante dans d'autres contextes : mariages, funérailles, banquets, cérémonies, concours s'accompagnent de manifestations musicales.

A tout événement social correspondait une représentation musicale spécifique, même si l'événement musical lui-même ne constituait pas la raison de la réunion.

Il y avait des chants joyeux pour célébrer les naissances, des lamentations après la mort, des chants d'amour, de voyage ; les festivals religieux reposent aussi souvent sur un contexte musical.

Les rues des villes sont animées par des musiciens ambulants jouant des cymbales, de la flûte de Pan ou du tambourin, à l'exception de la trompette ou du cor, réservés à l'armée ou aux cultes. Faisant partie d'un autre aspect de la vie officielle, les concours opposent les virtuoses (jeux pythiques de Delphes, gymnopédies à Sparte) pendant que l'élite, en privé, organise des concerts dans ses palais, tant il est vrai que les artistes jouissent d'une haute considération et que la musique au même titre que la danse ou la poésie, fait partie des distractions des plus fortunés, comme l'illustre l'exemple d'un mécène athénien, Hérode Atticus, qui fait bâtir au II^e siècle un théâtre au pied de l'Acropole pour des concerts de virtuoses.

LA THEORIE

Le plus grand théoricien de l'Antiquité fut Aristoxène de Tarente à la fin du IV^e siècle avant J.-C., avec *Les éléments harmoniques* dont nous sont conservés trois livres et *Les éléments rythmiques*. Plutarque au II^e siècle est l'auteur du *Traité de la Musique* ; Aristide Quintilien, toujours au II^e siècle, a écrit un second *Traité de la Musique*, le plus important des ouvrages que nous ayons. N'oublions pas *L'introduction à la Musique* d'Alypios au IV^e siècle, grâce auquel nous avons un témoignage de l'annotation grecque ; et enfin *Le Traité d'harmonique* de Ptolémée. Notre connaissance repose donc sur de nombreux écrits, mais les textes musicaux n'en constituent qu'une petite part, et très lacunaire. A partir du IV^e siècle avant J.-C. il existe des traces écrites du questionnement des écoles philosophiques sur la science musicale, le son, la notation.

En outre, nous disposons d'une quinzaine de traités musicaux dans leur intégralité et de tableaux des deux notations en usage du début du II^e siècle avant J.-C. au IV^e siècle après J.-C. Le lien peut donc être effectué entre théorie et notation.

Des traités grecs, des sources littéraires, des vestiges d'instruments conservés, les historiens ont pu dégager les principes de l'esthétique grecque, ce qui présente un grand intérêt comparé au sys-

tème de notation actuel ; mais cet aspect très technique ne sera pas abordé ici.

LES INSTRUMENTS

D'après les documents deux instruments dominent la musique grecque.

Au VIII^e siècle avant J.-C. l'instrument couramment employé est la lyre, au VII^e siècle avant J.-C. arrivent différents instruments asiatiques, en particulier l'aulos, servant pour le culte de Dionysos. Ces instruments s'employent comme au XX^e siècle en groupe ou isolément.

Instrument à cordes : la lyre (harpe à cordes verticales égales, qui accompagnent les banquets, et sur laquelle les enfants apprennent à jouer). L'invention de la lyre est attribuée à Hermès, mais elle était associée au culte d'Apollon (une lyre votive en bronze est conservée au musée de Heidelberg). La cithare : la grande cithare réservée aux artistes professionnels est une dérivée de la lyre. Elle fut l'instrument de prédilection des poètes lyriques. La céramique attique à figures rouges reproduit plusieurs exemplaires de cet attribut de la muse de la danse, Terpsichore. Le luth, et la première ébauche de la mandoline.

Instrument à vent : Plusieurs de ces instruments font partie de la famille de l'aulos. Il s'agit de flûtes de différentes sortes : le monolaulos, le plagiaulos, la zeuge, flûte double pour les cérémonies dionysiaques, l'élymos, flûte du culte de Cybèle, la syrinx ou flûte de Pan, d'un usage courant. Les Grecs utilisaient aussi une sorte d'orgue hydraulique (*hydraulos*) inventé par les Alexandrins. Devenu pneumatique par la suite, et en usage chez les Romains, il serait apparu vers 300 avant J.-C., d'après le témoignage littéraire de Vitruve (architecte du I^{er} siècle avant J.-C.), et, perfectionné, il deviendra l'instrument caractéristique du Moyen Age chrétien. Cet orgue à eau était admis aux concours musicaux, notamment à Delphes.

Cuivres : Salphinx dans les processions religieuses (trompette droite).

Instruments à percussions : Essentiellement des instruments à caractère religieux : tympanons-tambourins, cymbales pour les cultes de Cybèle et Dionysos, crotales-castagnettes, sistres, c'est-à-dire des crécelles métalliques employées dans les mystères d'Isis (de beaux témoignages égyptiens sont conservés).

On assiste à la fin de l'hellénisation à une séparation des arts musicaux. La musique s'écarte peu à peu de son rôle d'accompagnement de la poésie et devient indépendante à partir de la fin du V^e siècle. Le privilège de la musique subsistera encore pendant les deux premiers siècles de l'Empire romain, mais avec la décadence de la Civilisation antique le goût des arts ira en s'altérant.

2. LA MUSIQUE ROMAINE

Les Romains ont emprunté aux Grecs leur science musicale sans y ajouter d'éléments importants ; ils la vulgarisèrent, lui confiant un rôle subalterne dans les réjouissances publiques. La mélodie et l'orchestrique avaient, en effet, atteint en Grèce une grande finesse de formes et de contenu lorsque Rome n'était encore que sur le chemin de la puissance. Les anciens mythes du Latium étaient rustiques, belliqueux et domestiques, leur pragmatisme s'opposant à la vision lyrique grecque. La diffusion de la musique augmenta avec celle de la langue grecque et se répandit à Rome ; quand la Grèce fut devenue une province de l'Empire romain, ses musiciens introduisirent à Rome la citharodie. Les Romains utilisèrent alors les instruments grecs en y joignant le tibia, flûte en os analogue à l'aulos.

SOUS LA ROYAUTE

Rome subit d'abord l'influence de la civilisation étrusque du VII^e siècle avant J.-C. Les peintures des tombes (tarquinia) révèlent l'existence d'un art musical autonome ; les vases et coupes montrent le rôle important de l'aulos double dans les fêtes et les cérémonies.

Nombreuses sont les circonstances où la musique a sa place : cérémonies religieuses, noces, funérailles, banquets. Les instruments à vent prédominent chez les Etrusques qui utilisent : la lyre, instrument le plus prisé, et sa variante la cithare, la flûte de Pan ou syrinx, faite de segments de roseaux (une fut découverte à Alesia et se compose d'une tablette de bois dans laquelle sont creusés des tuyaux capables de produire 7 à 9 sons), le haubois double à anche (tibia), la trompette droite et courbe, les crotales et castagnettes, les sistres métalliques (instruments de rythme particuliers au culte d'Isis dans les danses et processions). Les moyens sonores étrusques sont donc assez semblables aux moyens grecs, mais ils restent au stade archaïque.

SOUS LA REPUBLIQUE

Le rôle de la musique à cette époque reste très important dans les cérémonies de culte (cantiques, litanies).

A partir du IV^e siècle, chœurs et danses s'insèrent dans les représentations dramatiques. L'armée romaine est entraînée par des musiciens professionnels, deux centuries de « tibicines », c'est-à-dire de musique militaire. Leurs activités quotidiennes sont annoncées par des sonneries de cor (bucina).

Chaque armée est dotée d'un instrument spécifique : le clairon de la cavalerie (lituus), la trompette métallique de l'infanterie, le tuba spécifiquement romain faisant office de clairon.

Au II^e siècle les Grecs introduisent leurs virtuoses et leurs théoriciens en Italie ; dès lors la musique et la danse subissent l'influence hellénistique comme les arts, les lettres et les mœurs. La preuve en est l'utilisation de l'hydraule : orgue à clavier et système hydraulique originaire d'Alexandrie introduit à la fin du II^e siècle. Cette soufflerie à eau, très lourde, fut remplacée par des soufflets plus légers facilitant l'emploi de cet orgue réservé aux Patriciens.

SOUS L'EMPIRE

La musique prend alors une part prépondérante, notamment sous forme d'« orchestres » signalés par les écrivains. Des hydrauliques géants sont construits, les empereurs eux-mêmes s'exercent à cet instrument, et, peu-à-peu, les Romains prennent goût aux manifestations artistiques et aux jeux du cirque. Cependant on note dans la Rome impériale une absence d'intérêt, comparé à celui dont étaient entourées en Grèce les activités musicales. La production théâtrale romaine est imitée des Grecs, le tibia y était le seul instrument utilisé. Dans la vie quotidienne, la lyre, instrument de la poésie lyrique, a un rôle réduit, le tibia, quant à lui, s'unit au chant au théâtre, dans les comédies, les jeux, les funérailles, l'orgue hydraulique est réservé aux jeux du cirque et de l'amphithéâtre ; les instruments à percussions, d'origine orientale, comme le tambour, sont employés dans les cultes de Cybèle ou de Dionysos. Tous ces instruments se trouvent réunis lors des concerts privés (dans la Domus) ou publics se déroulant alors à l'Odéon. La découverte archéologique des 3.000 places de l'Odéon lyonnais suggèrent que de telles manifestations attiraient un vaste public. Dans le cadre de la vie privée, enfin, les tables des repas arrivaient toutes prêtes au son d'instruments (la musique était plus éclatante pour les mets recherchés).

AU BAS-EMPIRE

La haute société s'adonne à la musique, particulièrement dans l'Empire d'Orient. Dioclétien groupe les musiciens professionnels en corporations aux règles rigides. L'orgue, non plus hydraulique, mais pneumatique prend place dans les églises byzantines ; sa vogue est telle qu'il constituera bientôt un présent de choix à l'usage des souverains.

Après la chute de l'Empire romain les théories grecques, qui n'avaient pas cessé d'être enseignées furent reprises.

Mais le triomphe du christianisme donne naissance à une musique religieuse issue des traditions syro-palestiniennes et distincte de l'harmonique grecque.

3. MUSIQUE ET ARCHEOLOGIE

Il existe différentes approches de la musique en archéologie :

- La musique pure, sa notation, ses modes.
- Les vestiges d'instruments, cette recherche fournit des données matérielles ainsi que des renseignements sur l'essence du bois, la dimension et le façonnage de l'objet. Cet instrument est en lui-même un témoin du passé autant des habitudes musicales que d'un savoir faire.
- L'iconographie musicale, c'est-à-dire la représentation des instruments.

— Les textes, la philologie.

Cependant la reconstitution musicale à partir de ces éléments demeure délicate, et nous sommes obligés de constater que la réalité musicale grecque nous échappe ; nous savons certes déchiffrer les deux systèmes de notation, mais il ne reste que de rares œuvres : à peu près 150 partitions antiques provenant de fouilles sous forme de papyrus ou d'inscriptions sur terre tels que :

- une ode à Pindare du V^e siècle avant J.-C. ;
- deux fragments d'hymnes delphiques en l'honneur d'Apollon datant de 128 avant J.-C. (Musée de Delphes) ;
- l'épithaphe de Mésomède de Crète au II^e siècle qui est un hymne au soleil ;
- quelques lignes du chœur de l'« Oreste » d'Euripide sur un fragment de papyrus de 200 avant J.-C., ainsi que des hymnes tardifs du début du I^{er} siècle après J.-C.

En ce qui concerne les vestiges d'instruments, il a été déterminé que les auloi étaient en os, ivoire, bronze ou argent. Le matériau le plus largement employé était le bois, ce qui explique le peu de témoins parvenus jusqu'à nous. Cependant les instruments dont la fabrication nécessitait l'emploi de métaux nous sont mieux connus :

il s'agit entre autres des instruments à vent comportant des embouchures en bronze.

Pour ce qui regarde les instruments romains, ont été découverts à Pompéi, à la suite de l'éruption du Vésuve : une paire de cymbales en bronze, des cloches en bronze, une crécelle (sistrum) dans le même matériau, un pipeau en argent, os, ivoire ainsi qu'une flûte de Pan. Rappelons qu'une flûte a également été trouvée à Alesia, comme il est mentionné à propos des instruments musicaux romains.

4. MUSIQUE ET MYTHOLOGIE

Le besoin d'être relié à l'invisible est universellement humain, tout comme celui de faire participer l'expression sonore à la pratique des religions pour tenter d'accéder au domaine sacré. Chez les Grecs l'invention de la musique est attribuée à Apollon, à Orphée et à Amphion ; chez les Egyptiens à Thot ou Osiris ; chez les Hindous à Brahma ; et chez les Juifs à Jubal. L'invention de la lyre, pour sa part, est selon la tradition, due à Hermès qui trouva une tortue avec la carapace de laquelle il fabriqua cet instrument, taillant des tiges de roseau et les fixant au travers de la carapace. Ceci fait, il ajusta la peau de bœuf et y tendit sept cordes. Instrument d'Apollon et d'Orphée et symbole des poètes, elle favorise l'harmonie cosmique (au son de la lyre Amphion bâtit les murs de Thèbes). Une autre version voudrait que la lyre soit l'invention de l'une des neuf Muses, Polymnie. C'est d'ailleurs aux Muses que se réfère notre civilisation occidentale pour ce qui a trait à l'art sonore. Le « père » des Muses est le Roi des dieux, Zeus, leur mère la déesse Harmonie ou Mnémosyne (la mémoire) selon les sources. Les Muses « se tiennent auprès des rois pour que leur parole persuade ». Elles ont pour fonction d'être les chanteuses divines mais elles président également à l'intelligence. Autour de Sapho, à Lesbos, elles étaient au nombre de sept, à Delphes trois, et, au V^e siècle, leur nombre est fixé à neuf ; il s'agit de Calliope, Clio (l'histoire), Polymnie, Terpsichore (la danse), Melpomène, Thalie, Erato et Uranie dont l'attribut est la lyre et

enfin Euterpe, la muse grecque de la musique, ayant comme instrument la double flûte. D'après la mythologie l'une eut un fils : Orphée, qui devint roi de Thrace ; c'est le musicien et le chanteur par excellence, il a perfectionné la lyre par l'ajout de deux cordes aux sept existantes (à cause des muses qui sont neuf). Il charme la nature, apaise les éléments déchaînés, les dieux ou les hommes, grâce aux sons qu'il en tire ; et, quand il participe à l'expédition des Argonautes, il donne la cadence aux rameurs par ses chants. Grâce à la musique il obtient des dieux infernaux la libération de sa femme Eurydice tuée par un serpent.

Apollon, dieu de la lumière, préside aux chants et danses des muses ; il est alors l'Apollon-Musagète (conducteur des muses). Tous les huit ans les cités grecques se rassemblent pour célébrer la victoire d'Apollon sur Python. A cette occasion on pouvait entendre à Delphes des hymnes particuliers : les péans triomphaux et les nomes supplicatoires.

Bacchus est le dieu de la danse bondissante accompagnée de l'aulos et de la flûte ; des tambourins à sonnailles, sistres et cymbales. Au cours des bacchanales on honorait le dieu en lui chantant le dithyrambe (chœur d'offrandes), la liturgie primitive du culte s'organisait autour de la représentation du poème dionysiaque.

De cette forme de liturgie naîtra la tragédie grecque.

« Il n'est pas d'action humaine qui s'accomplisse sans musique. » Rien n'exprime mieux, en conclusion, l'omniprésence de la musique dans la société et la culture antique que ce propos du théoricien Aristide Quintilien.

Bibliographie de base :

- Les Dossiers d'Archéologie*, n° 142, novembre 1989.
Histoire de la Musique, Encyclopédie de la Pléiade, t. I, Ed. Gallimard, 1960.
CHAMPIGNEULE, *Histoire de la Musique, Que sais-je ?*, n° 40, P.U.F.
Paul Marie DUVAL, *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine*, Ed. Hachette, 1988.
Georges HACQUARD, *Guide romain antique*, Ed. Hachette, 1978.
Ian JENKINS, *Greek and roman life*, British Museum Publications, 1986.
G. et M.-F. RACHET, *Dictionnaire de la Civilisation grecque*, Ed. Larousse, 1985.

LES MUSIQUES LITURGIQUES
DES EGLISES CATHOLIQUES ORIENTALES
DE LANGUE SYRIAQUE

par Micheline CUMANT-CHAOU L *

Qui est entré un jour dans une église orientale n'a pu qu'être frappé par le faste de son rituel, surpris ensuite par les langues utilisées, difficilement identifiables, intrigué par les chants, de tournure modale fortement « orientalisée ». L'on s'aperçoit ensuite que l'assemblée, composée de personnes aux types physiques très divers, est en majorité francophone.

Si nous connaissons l'existence des orthodoxes grecs ou russes, ou des maronites libanais (catholiques), celle des catholiques ukrainiens, ou des syriaques, nous est beaucoup moins familière.

Quels sont nos repères historiques ? L'expansion de l'Islam à partir du VII^e siècle, les Croisades à partir de 1096, la prise de Constantinople par les Turcs en 1453 ; tout près de nous, les événements tragiques nous ont rappelé l'existence des chrétiens orientaux. Cependant, nous ignorons le plus souvent les différentes classifications de ces églises, et leur musique, fort différente de notre grégorien ou des chants religieux occidentaux en langue vernaculaire, transmise

* Micheline Cumant-Chaoul, musicologue et violoncelliste, a publié une méthode du violoncelle, *Cahiers du jeune violoncelliste* (éd. Lemoine), dirige un ensemble instrumental amateur, et participe à un ensemble de violoncelles qui s'efforce de faire découvrir des musiques originales inédites. Elle est en outre étudiante en troisième cycle de musicologie à l'Université de Paris-Sorbonne.

jusqu'à une époque toute récente par tradition orale, nous est inconnue.

Nous précisons que l'auteur de ces lignes est Française, de culture totalement occidentale, et a dû découvrir à partir de zéro ces rituels, langues et musiques. Nous en profitons pour remercier ici le Père Behnan Hindo, de l'Eglise syriaque Saint-Ephrem, qui nous a fourni les éléments d'une future thèse de doctorat touchant à l'étude de la tradition musicale liturgique de la région d'Azech, ville appelée actuellement Idil (Turquie) sur la frontière syrienne, à l'est de Nisibe.

I. — RAPPELS HISTORIQUES

Les origines de ces églises se confondent avec celle du christianisme. Nous rappellerons tout d'abord quelques dates essentielles pour son histoire.

1°) *Quelques dates :*

— 313 : Edit de Tolérance de Milan, rendant licite la pratique de la religion chrétienne. L'empereur Constantin transporte sa capitale de Rome à Byzance qui prend le nom de Constantinople en 330. Il se fait baptiser sur son lit de mort en 337.

— 325 : Concile de Nicée, qui nous laisse le Symbole dit de Nicée (*Credo*) et détermine les trois grands centres religieux de l'empire, dans l'ordre d'importance suivant : 1) Rome, 2) Alexandrie, 3) Antioche.

— 331 : Concile de Constantinople, qui change cet ordre : 1) Rome, 2) Constantinople, 3) Alexandrie.

— 395 : mort de l'empereur Théodose et partage entre les empires d'Orient et d'Occident.

— 431 : Concile d'Ephèse, qui condamne l'hérésie nestorienne. Ses partisans vont essaimer hors de l'empire, jusqu'en Perse. Leur

église sera florissante jusqu'au XIV^e siècle, époque de l'invasion des Mongols ; ceux-ci se convertissent à l'islam.

— 451 : Concile de Chalcédoine, qui pose la question de l'unité de la personne du Christ (querelle dite du *filioque* ou de la *consubstantiation*). Alexandrie et Antioche sont alors divisées entre byzantins et non-byzantins, les premiers étant appelés *melkites* (« de l'empereur »). (Nota : « roi » se dit *malko* en langue syriaque, *malik* en arabe.)

2°) Les différentes églises orientales :

Ces églises furent d'abord divisées entre « chalcédoniennes » et « non-chalcédoniennes », selon qu'elles acceptèrent ou non la décision du concile condamnant la doctrine monophysite. Par la suite, leurs rituels subirent l'influence de diverses cultures locales.

Il importe à présent de faire remarquer aux lecteurs qu'ils rencontreront au hasard de leurs lectures des explications différentes touchant aux divisions des églises orientales. En effet, selon la confession ou la théorie historique de l'auteur d'un ouvrage, une église peut avoir été ou non schismatique. Une classification a été établie par Rome, les églises orientales bénéficiant de statuts juridiques particuliers.

Nous distinguerons sur le plan liturgique les groupes suivants :

1) Rite *Syrien*, divisé en :

a) *Syrien occidental* : dit *jacobite* à cause de *Jacques Bar Addaï* (ou *Baradée*), évêque en 534. Ils s'opposent à l'autorité administrative et linguistique de Byzance, ce qui leur vaudra par la suite d'être bien considéré par les Arabes ; ils essaiment jusqu'à l'Irak actuel, et une partie s'installe même sur la côte sud-est de l'Inde : c'est l'église *syro-malankare*.

Bien que des recensions soient actuellement difficiles à effectuer en raison des émigrations importantes qui eurent lieu depuis le début du siècle, on sait que cette église est toujours représentée en Syrie, Liban, Irak, Iran, Turquie. Elle comprend des catholiques et des orthodoxes, la scission ayant eu lieu en 1783.

b) Syrien oriental, dit *chaldéen*, et église *syro-malabre* de l'Inde, rattachée à Rome au XV^e siècle. L'église existe en Iran et Irak principalement.

2) Rite *Maronite* : tire son nom de *Saint Maron*, moine anachorète du IV^e siècle (mort en 420), qui connut Jean Chrysostome à Antioche et correspondit avec lui. Après Chalcédoine, ils se séparent partiellement de l'autorité centrale et se réfugient au VI^e siècle dans les montagnes du Liban. Les croisades leur permettent de renouer avec l'Occident. L'église sera définitivement rattachée à Rome au XVI^e siècle (époque de la fondation à Rome du Collège maronite). Il faut noter que cette église est toujours la principale au Liban, et compte un saint contemporain, Charbel, qui vécut au XIX^e siècle et fut canonisé en 1977.

L'église maronite est la seule des églises d'Orient à ne pas présenter de séparation catholiques-orthodoxes : elle dépend uniquement de Rome, et son rituel est le plus proche du rituel romain actuel : pas d'iconostase, l'officiant est tourné vers l'assemblée ; la langue liturgique reste le syriaque, comme les rituels mentionnés plus haut, mais avec quelques parties en arabe ; les chants sont (selon leur ancienneté) en l'une ou l'autre de ces deux langues.

3) Rite *Arménien*.

4) Rite *Copte* et rite *Ethiopien*.

5) Rite *Byzantin* : c'est celui de l'église melkite (« de l'empereur ») qui accepta Chalcédoine en 451. Les maronites l'ont suivie pendant un temps. Ils conservent langue grecque et liturgie de Jean Chrysostome (ceux de l'Orient utilisent encore le syriaque, puis l'abandonnent). La séparation entre catholiques et orthodoxes a lieu aux XVIII^e-XIX^e siècles. La partie catholique, dite « grecque catholique » ou « melkite » est toujours représentée (Liban, Syrie notamment).

Ces églises catholiques d'Orient sont quelquefois dénommées « uniates » par l'administration romaine (le terme est plus employé pour les Ukrainiens). Elles sont représentées dans divers pays du

monde, où des communautés ont pu émigrer, plus particulièrement en France et aux U.S.A. Il y a notamment une colonie assez importante de maronites au Brésil, de syriaques en Suède.

A Paris, il est possible d'assister à tous ces cultes, les plus importants par le nombre des fidèles étant les maronites et les grecs catholiques. Le rituel syrien (ou syriaque) et le rituel maronite se font en langue *syriaque* et en *arabe* ; les melkites utilisent le *grec* et l'*arabe* ; les arméniens et les coptes ont leur langue particulière, la langue du rituel éthiopien est appelée le *gu'ez*.

Les deux tableaux qui suivent présentent, pour le premier une vue d'ensemble de l'évolution des églises orientales après Chalcédoine ; nous n'y avons mentionné que les églises de langue syriaque ou arabe, l'objet de notre étude pour la partie musicale étant l'église catholique syriaque ; le second tableau présente l'ensemble des églises orientales existant actuellement, les langues qu'elles utilisent et leur importance en nombre de fidèles. Il n'est bien sûr pas tenu compte des émigrations, nombreuses depuis le milieu du XIX^e siècle en raisons d'événements politiques ; les chiffres remontent à 1964, le décompte étant actuellement quasi impossible, compte tenu de la situation des pays mentionnés.

Ces églises comptent neuf patriarches :

— confession orthodoxe : deux patriarches d'Alexandrie (copte et grec), deux patriarches d'Antioche (résidant à Damas) (grec et syrien) ;

— confession catholique : patriarche copte d'Alexandrie, patriarche grec-melkite d'Antioche et de tout l'Orient, d'Alexandrie et de Jérusalem (à Damas) ; patriarche syrien d'Antioche (à Beyrouth) ; patriarche maronite d'Antioche (à Bkerké, près Beyrouth) ; patriarche de Babylone (catholique chaldéen, à Bagdad).

Plus deux patriarches nestoriens.

EVOLUTION DES EGLISES D'ORIENT DES ORIGINES A NOS JOURS

451: CONCILE DE CHALCEDOINE

Acceptation (dits "melkites")

MELKITES
ou "Syriaques grecs"

MARONITES
(de St Maron, + 420)
VII^e s. se réfugient dans
les montagnes du Liban

Refus

MONOPHYSITES

"durs":
partisans
d'Eutychès

"modérés"
JACOBITES SYRIAQUES
de Jacques Bar Adдай,
VI^e s. Autour de Sévère
d'Antioche, + 538

NESTORIENS

(des groupes
essaiment vers
l'est, jusqu'en
Inde)

Séparation Rome-Constantinople en 1054

unis. à Rome en 1181

XVIII^e-XIX^e s.
séparation entre:

ORTHODOXES
de rite grec

CATHOLIQUES
dits "MELKITES"
ou "GRECS
CATHOLIQUES"

MARONITES
(catholiques)

1720

XV^e s.: unis à
Rome

CATHOLIQUES
"SYRIAQUES"

et vers 1925-30:
Eglise Malankare
(Syriaques catholiques
du sud de l'Inde)

ORTHODOXES
dits "JACOBITES"

CATHOLIQUES
"CHALDEENS"

et église dite
Malabare du sud
de l'Inde.

RÉPARTITION DES ÉGLISES ORIENTALES en 1964

rites (ou ethnies)	Répartition géographique	CATHOLIQUES dits "uniates"	NON CHALCEDONIENS dits "monophysites"	ORTHODOXES	NESTORIENS
<u>ALEXANDRIN</u>					
Coptes	Egypte	90 000	2 500 000	---	---
Ethiopiens	Ethiopie	60 000	3 000 000	---	---
<u>ANTIOCHIEN OCCIDENTAL</u>					
Maronites	Liban (+émigration)	900 000	---	---	---
Syriaques	Syrie, Irak, Liban	90 000	130 000	---	---
Malankars	Inde du Sud	125 000	1 000 000	---	---
<u>ANTIOCHIEN ORIENTAL</u>					
Chaldéens	Irak, Iran	200 000	---	---	80 000
Malabar	Inde du Sud	1 350 000	---	---	3 000
<u>ARMÉNIENS</u>					
	Arménie et divers	97 000	1 600 000	---	---
<u>BYZANTIN</u>					
Grecs Hellènes	Grèce	3 000	---	9 680 000	---
Fongrois (donnée approximative)	Hongrie	250 000	---	30 000	---
Italo-grecs	Italie du Sud	70 000	---	---	---
Melkites	Proche-Orient Arabe	400 000	---	610 000	---
Roumains (donnée de 1948)	Roumanie	1 572 000	---	16 300 000	---
Russes	URSS	3 000	---	54 000 000	---
Ruthènes	Hongrie (300 000 USA)	780 000	---	450 000	---
Tchèques (donnée de 1948)	Tchécoslovaquie	305 000	---	35 000	---
Ukrainiens (donnée ancienne)	URSS, Pologne (Canada, USA - 460 000)	4 340 000	---	inclus dans les russes	---

II. — LES LANGUES RITUELLES

L'on sait que le Nouveau Testament fut rédigé en grec, sauf l'Évangile de Matthieu, écrit probablement en araméen. Le grec était la langue « savante » de l'Orient, et celle connue des autres peuples, à qui s'adressèrent par exemple les épîtres de saint Paul. Cependant, la langue du Christ fut l'araméen, parlée dans toute la région de Palestine ; la Syrie et la Mésopotamie parlaient le syriaque, autre langue sémitique de même origine que l'araméen, qui reste jusqu'à nos jours la langue liturgique des églises orientales, conjointement à l'arabe. Seuls les Grecs catholiques utilisent le grec et l'arabe, ayant abandonné le syriaque.

Au début de l'ère chrétienne, la Bible (Ancien Testament bien sûr) fut traduite en syriaque et appelée la *Peschitto*.

Au II^e siècle fut rédigée une première version du Nouveau Testament (comprenant les quatre évangiles et quelques épîtres) en grec, par Tatien, le *Diatessaron*. C'est de cette version dont disposèrent les premiers Pères de l'Église, dont Ephrem de Nisibe ou d'Edesse, poète et compositeur de chants liturgiques (+ 373). Le christianisme s'est répandu en langue syriaque jusqu'en Inde, où il existe toujours une église orthodoxe et une église catholique de rite syriaque, appelée « église de Saint-Thomas » ou « syro-malankare ».

La méfiance éprouvée à l'égard de Byzance a fait conserver aux chrétiens syriaques leur langue ; de nombreux textes religieux, et même la philosophie grecque et la médecine, sont traduits en syriaque. Cette langue connaîtra une littérature florissante du II^e au XIII^e siècles, époque à laquelle elle fut remplacée par l'arabe dans la langue parlée. Elle subsiste dans certaines régions, au moins partiellement dans certains dialectes arabes de Syrie ou du Liban.

III. — LA MUSIQUE

Le chant revêt aujourd'hui encore une grande importance dans les liturgies orientales : en effet, pratiquement tout le rituel est chanté ou psalmodié. Bien sûr, l'on en est réduit aux conjectures en

ce qui concerne les manières de chanter des premiers chrétiens ; par la suite, tout s'est transmis oralement, jusqu'à nos jours, et il faut faire la part de l'influence occidentale quand on analyse des enregistrements, même pris de personnes âgées n'ayant pas quitté leur village.

L'on peut dégager de manière à peu près sûre deux influences : celle du chant juif, d'abord : les premières liturgies, en effet, sont très proches du rituel juif (celui dit du Grand Hallel en particulier) ; ensuite, à travers Byzance, celle des modes grecs. Nous reviendrons sur ce dernier point.

Que chantait-on ? Principalement les Psaumes. Les premiers psautiers remontent à une époque très ancienne et les premiers Pères de l'Eglise, s'ils ne possèdent pas encore la Bible dans sa forme actuelle, disposent du Psautier. Très vite, ces Pères orientaux vont composer des pièces de poésie destinées à être chantées. C'est ici que nous devons mentionner le rôle essentiel dans cette chrétienté orientale que joue Saint Ephrem de Nisibe ou d'Edesse.

Ephrem, né à Nisibe mais émigré à Edesse après la cession de sa ville natale au roi des Perses Shâpur II, est né au début du IV^e siècle et mort en 373. Nous possédons de lui quatre biographies, la première écrite immédiatement après sa mort et un peu « légendaire », la dernière écrite par Jacques de Saroug, mort en 521.

Théologien et poète, Ephrem laisse une œuvre immense (d'après son biographe Sozomène, trois millions de vers).

Vers 223, le gnostique *Bardesane* et ensuite son fils *Harmonius* avaient composé des hymnes qui jouissaient d'une grande vogue parmi les fidèles. Le gnotiicisme étant condamné comme hérésie, Ephrem composa à son tour des hymnes mais garda les mélodies auxquelles le peuple était accoutumé. Il est possible que, outre celles de Bardesane, il ait utilisé des mélodies populaires de l'époque. Ce que l'on peut affirmer (le fait est attesté non seulement par ses biographes mais aussi par des historiens d'époque postérieure) est qu'il a formé des chantres. Ceux-ci, ou plutôt celles-ci, car il s'était d'abord agi de jeunes filles, étaient choisis parmi les membres de l'« ordre » ou de la « confrérie » des « *Fils et Filles du Pacte* » (en syriaque : « Bnaï

Qyomo » : fils du pacte, « Bnot Qyomo » : fille du Pacte), sorte d'ordre religieux mineur. Les chants utilisent le procédé de l'« Antiphonie » : alternance de deux chœurs, d'un ou de plusieurs solistes et du chœur, des chantres et de l'assemblée, celle-ci pouvant soit chanter un cantique entier ou seulement reprendre le refrain ou l'« Alleluia », toutes les combinaisons semblent avoir été exploitées, le chant restant toujours monodique, et bien sûr sans l'emploi d'instruments, ceux-ci étant l'objet de la plus grande méfiance de la part des premiers Pères de l'Eglise (1). Ne sont utilisés que des instruments à percussion, dans le cas de certains temps liturgiques particuliers : le *phosphora* ou *marwaha*, disque métallique muni sur son pourtour de petites cymbalettes et agité au bout d'un long manche, le *nqus*, formé de deux calottes métalliques reliées par une tige et frappées avec une baguette, les cymbales ou cymbalettes, la grande cymbale suspendue ; actuellement, ne sont plus guère utilisés que les *phosphora*.

Au VI^e siècle, un recueil de *Sévère d'Antioche* contient les hymnes en usage et porte le titre d'« *Octoëchos* » pour la première fois. On en a déduit qu'il devait y avoir un parallèle entre la musique des églises syriaques et celle des Grecs, mais, et, nous reviendrons sur ce sujet, la comparaison s'avère difficile à établir. Il semblerait qu'il y ait davantage utilisation de mélodies types que théorie modale. De plus, le terme peut ne désigner que la « modalité » dominante de chaque semaine du temps liturgique.

Il importe à présent d'effectuer des distinctions entre les différentes traditions musicales de l'Orient. La liturgie maronite, par exemple, a évolué au cours des siècles et s'est enrichie de mélodies tirées de la tradition populaire arabe, puis a admis au XIX^e siècle des compositions originales. De plus, très attachée à l'Occident, elle en a subie l'influence.

La tradition musicale des Syriaques (catholiques ou orthodoxes : la scission s'étant faite tardivement, les chants sont sensiblement les mêmes) est, semble-t-il, restée fidèle aux modèles des Pères de l'Eglise. Il est bien sûr difficile en de tels domaines d'affirmer quoi que ce soit : ces musiques se sont transmises par tradition orale uniquement. Si les Grecs avaient dès l'Antiquité élaboré une théorie et

un système de notation musicales, si la tradition des Arméniens en a adopté un (dérivé de celui des Grecs), les diverses recherches faites à ce sujet sur le domaine syriaque n'ont rien apporté de probant : les points relevés sur certains manuscrits semblent seulement avoir été un aide-mémoire, proche de la nation dite « *ekphonétique* », sans aucune donnée précise quant à la hauteur exacte des intervalles, ou au rythme.

Mais cette tradition orale paraît avoir été transmise avec un grand souci de fidélité, principalement dans les couvents : le monachisme connut un grand essor dans l'Orient des premiers siècles. D'autre part, nombre de villages chrétiens ont été isolés au sein de pays à majorité musulmane, et n'ont donc guère pu jusqu'à une époque récente voir leurs habitudes liturgiques influencées par l'Occident.

La plus ancienne des études faites sur la musique liturgique des chrétiens d'Orient est celle de *Dom Parisot* entre 1890 et 1900. L'auteur y étudie surtout la musique des maronites et s'attache à y retrouver trace des modes arabes, par le biais du folklore.

A la même époque, *Dom Jeannin* séjourne dans différents monastères de Syrie et du Liban principalement, pour faire paraître en 1923 un très important ouvrage qui recense les chants syriaques de deux traditions, celle de *Mossoul* en Irak, et celle de *Charfet* (nord-est de Beyrouth) au Liban, celle-ci ayant été transmis par le patriarche Chelhot, venant d'*Alep* en Syrie. La théorie de Don Jeannin est que le chant grégorien occidental puise ses racines dans la tradition de l'Orient, et il analyse les chants qu'il a relevés dans cette optique. Cependant, il se garde de rien affirmer, ne donnant pas aux modes d'« étiquettes » précises, remplaçant la notion de « *dominante* » par celle de « *corde de récitation* », et précisant le caractère non tempéré des intervalles. Il décrit avec soin la versification, la métrique, et s'attache aux rapports musique-texte.

En 1947, le Père *Youssef Chahine* effectua la recension des traditions de *Mardin* et *Mossoul*.

Dans les années 1950-60, *Simon Jargy* publia plusieurs articles sur les modes du chant syriaque.

Récemment, de nombreux travaux ont été effectués sur la musique maronite, notamment par le Père *Paul Achkar* et le Père *Louis Hage*.

L'objet de notre future étude étant une tradition de rite syriaque, nous nous occuperons plus particulièrement de la musique de ce rite, et tout d'abord des différentes formes de poésie chantée.

1°) *Les différentes formes musicales*

1. Bo'wotho = « supplication, rogation ».

Succession régulière de syllabes accentuées. Vient du « Mém-rô » ou homélie rythmée, lue et non chantée. Strophique comme le 3.

2. Quolê = « chant ».

A partir du V^e siècle. Forme tirée de la poésie populaire. Chant en vers. Le Trisaghion (« Qadich ») en fait partie.

3. Madrochê.

A partir du IV^e siècle. Forme utilisée par saint Ephrem. Hymnes strophiques, dont les strophes sont séparées par un refrain dit « Unitôt ».

4. 'Enionê = « répons ».

Vient du grec « antiphonon ». Psalmodie responsoriale.

5. Maourbê.

Comprend les antiennes du Magnificat.

6. « Canons grecs ».

Forme illustrée au VIII^e siècle par les mélodes grecs, tels Jean Damascène ou Cosmas le Mélode.

7. Takhechfoto = « supplication, prière ».

Comme le 1. La plupart sont attribués à Rabbula d'Edesse, mort en 435. Mais beaucoup sont d'Ephrem.

8. Tawsofotho = « miscellanées ».

Chants pour des circonstances particulières (ordination, carêmes, complies, etc.).

2°) La modalité

Les Grecs avaient élaboré un système modal, appelé l'« octoëchos », système de huit modes. Les auteurs syriaques mentionnent un système semblable, nous avons parlé de Sévère d'Antioche. Leur bréviaire suit l'ordre des modes, un par semaine, certaines fêtes et certaines pièces demandant un mode particulier. Mais il semblerait que ces modes ne soient pas les mêmes suivant les traditions locales. En tous cas, ils n'ont rien de commun avec ceux des Grecs.

Laissons la parole au Père Louis Hage (2) :

« La modalité, d'un type archaïque particulier, est à définir par quelques éléments essentiels, tels étendue mélodique, échelle de base, notes principales, dessin mélodique général et formules mélodiques propres. Certaines mélodies sont consacrées à des rites ou des temps liturgiques déterminés. Le même texte peut avoir différentes mélodies : ton festif, ton triste, etc. Il se présente sous forme de poèmes strophiques composés pour être chantés sur des mélodies connues. La prose est modulée par les solistes selon les règles de l'improvisation traditionnelle. (...) Les mélodies syriaques sont composées ordinairement d'un certain nombre de formules mélodiques « préfabriquées » et connues d'avance : procédé appelé *centonisation*. »

A l'audition de ces mélodies, il ressort que, si l'on peut en dégager une certaine construction modale, d'autres éléments entrent en jeu quand il s'agit d'opérer une classification : l'ambitus, qui est toujours assez réduit (une quinte environ) mais la mélodie peut être « aiguë » (ou « montante ») ou « grave », ce qui donne des caractères différenciés ; le rythme revêt une importance particulière car la mélodie doit « coller » au texte poétique. On distingue, pour ne citer que ceux-ci, le « mètre de Saint Ephrem » ou le « mètre de Jacques de Saroug », rythmiques poétiques propres à leurs auteurs, qui ont fait se créer une confusion : quand un poème était par exemple composé selon « le mètre de Saint Ephrem », le scribe inscrivait ce nom en tête de la pièce, et ceux qui l'ont étudiée par la suite l'ont crue composée par saint Ephrem.

L'OCIOECHOS, D'AUTRES TROIS ETUDES DIFFERENTES: COMPARAISON

du Mode	PARISOT: env. 1890-1900	JEANNIN: vers 1923	Simon JARGY: vers 1952
I	RE, quelquefois LA (+sib) descend: qf à la 3 ^e inf. Dominante; SOL ou RE (ressemble à I authentique)	RE, qf finale FA, rarement UT (I et II se ressemblent)	RE modal (+ sib)
II	RE, qf LA, + sib Dominante SOL et FA-LA (ou RE et DO-MI) (ressemble à I plagal grec RE-LA)	RE, qf finale SOL, rarement FA FA est "corde" attirant la finale	RE modal (+ sib)
III	MI (différence d'un comma pythagoricien) Dominante SOL (ressemble à II authentique grec: MI)	FA, + sib, qf SI bécarré, finit sur LA (ressemble au VI)	FA (+ sib)
IV	UT Descend d'une quarte (au SOL)	UT, qf finale LA, rarement RE mode Majeur appuyé sur FA corde: RE (ressemble au VII ^{te})	UT
V	1) LA, dominante UT 2) SI, = III plagal moderne SI 3) FA ou SOL, = III authentique FA	FA, qf finale RE ou LA (ressemble au IV et au VIII mais cadence plagale sur MI)	à peu près FA (+ sib) avec variantes
VI	MI aigu	FA (+sib), qf finale SOL, qui est la corde de sus-tonique (ressemble au III ^{te})	RE (+ sib), terminé par une demi-cadence
VII	DO ou FA, ressemble au IV plagal	Ambigu: finale Majeure FA ou mineure RE, avec SI inf ^r et sib supr ^r Qf finale MI ou LA	RE, finale Majeure sur FA
VIII	1) DO, ressemble au IV plagal DO 2) RE, ressemble au mode arabe "hidjaz" moderne ou au II authentique moderne	UT, qf finale LA (comme le IV)	UT

Les modes se distinguent par :

- la note de départ, la finale, la « corde de récitation » (nous préférons ce terme à celui de « dominante », trop restrictif).
- le « mouvement » (montant ou descendant).
- la rythmique.

CONCLUSION

Il ressort de notre étude que l'analyse des mélodies du rite syriaque requiert certaines précautions sur le plan du vocabulaire : le mot « mode » est à utiliser avec réserves, les échelles employées n'ayant que peu de points communs avec les modes grecs ou grégoriens. Les mélodies sont incluses dans une liturgie entièrement chantée, où alternent psalmodies improvisées et chant préexistants : il peut donc y avoir certaines différences dans l'exécution, selon le nombre ou les voix des chanteurs. La musique n'a été admise à l'origine que pour mettre les textes en valeur, offrir un support à la liturgie : le texte prédomine, son rythme conditionne celui de la mélodie, et son ambitus est pour une bonne compréhension réduit.

Des traditions locales ont influencé les modes d'exécution d'abord, les mélodies proprement dites ensuite. Certaines ont été étudiées, d'autres ont disparu. Mais il importe d'analyser ces musiques en fonction de ces traditions.

NOTES

(1) Voir à ce sujet l'ouvrage de T. Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Strasbourg, Imprimerie Alsacienne, 1931.

(2) P. Louis Hage, article « Les Eglises orientales », in *Le monde de la Bible*, n° 37, janvier-février 1985, p. 40-45.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

REVUES :

- *Missi*, n° 513, consacré aux églises orientales (août-septembre 1980).
- *Le monde de la Bible*, n° 37, janvier-février 1985, consacré aux musiques religieuses orientales, juives et chrétiennes des origines.

LIVRES :

* sur les églises et les liturgies orientales :

- René KHAWAM, *L'Univers culturel des chrétiens d'Orient*, Paris, Cerf, 1987.
- Irénée-Henri DALMAIS, *Les Liturgies d'Orient*, Paris, 1980.
- P.R. HANIN, *Les Eglises orientales et les rites orientaux*, Paris, 1926, 4^e édition 1955.
- Hélène LUBIENSKA DE LENVAL, *Les Liturgies orientales*, Paris, Alsatia, 1963.

* histoire générale : de nombreux ouvrages existent sur la question. Nous nous contenterons de mentionner :

- Paul LEMERLE, *Histoire de Byzance*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », n° 107.
- Jean-Pierre ALEM, *Le Liban*, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n° 1081.

* sur les musiques des liturgies orientales :

- *Encyclopédie des Musiques sacrées*, sous la direction de J. Porte, Paris, Labergerie, 1968.
- Dom Jean PARISOT, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, 1899.
- Dom Jules-Cécilien JEANNIN, 1. *Le Chant liturgique syrien* (1912) · 2. *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes* (1924), Paris, Leroux.
- P. Simon JARGY, *La Musique liturgique syrienne*, in *Atti del Congresso di Musica sacra*, Rome, mai 1950, p. 25-30.
- P. Louis HAGE, *Le Chant de l'Eglise maronite*, Beyrouth, impr. cath., 1972.

L'HYMNE « TE DEUM »,
une étape dans l'histoire de la musique liturgique latine

par Illo HUMPHREY *

Elève (O) : *Que signifie exactement le terme « liturgie » ?*

Pédagogue : Le terme « liturgie » vient du mot grec *leitourgia*, lequel signifie service public, fonction publique, ou même service militaire. Dans le contexte de la civilisation hellénistique puis judéo-chrétienne grecque, *leitourgia* signifie l'ensemble des rituels d'une communauté religieuse et le déroulement de ces rituels aussi bien à l'église qu'au monastère, et même à domicile.

Elève : *Depuis quelle époque ce terme est-il employé dans le cadre de la civilisation chrétienne d'expression latine ?*

Pédagogue : En Occident, son utilisation courante, contrairement à ce que l'on pourrait croire, est fort tardive. En effet, ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle que le terme latin *liturgia*, et les dérivés de celui-ci, sont employés selon leurs acceptions modernes. Avant le siècle de la Renaissance, pour exprimer l'idée de « liturgie », on se servait des termes suivants : *Officium* (Service divin), *Officia diuina* (les Services divins), ou bien *Ecclesiasticum Officium* (Office ecclésiastique) (0).

* Illo Humphrey prépare une thèse sous la direction de Jean Vezin à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes : Edition intégrale du *De Institutione de Musica Livris V*, de Boëu (BN manuscrit latin 70200, IX^e s.).

Elève : *Quel est le chant le plus ancien qui nous soit parvenu du répertoire liturgique latin ?*

Pédagogue : Le chant le plus ancien du répertoire liturgique latin qui nous soit parvenu intact est vraisemblablement la magnifique hymne : *TE DEUM LAUDAMUS*.

Elève : *Connaît-on avec certitude l'auteur ou le compositeur du TE DEUM ?*

Pédagogue : L'origine du *TE DEUM* est un sujet qui a donné lieu à de très vives controverses et polémiques ; toutefois, la paternité de ce célèbre chant est attribuée à un certain Niceta, évêque de Remesiana (aujourd'hui la ville s'appelle Bela Palanka et se situe en Yougoslavie à une trentaine de kilomètres au sud-est de Nis (Nisch)), vers 392 (1).

Elève : *Niceta de Remisiana fut alors contemporain d'Ambrosius (st Ambroise, mort à Milano vers 397), d'Augustinus (st Augustin, mort à Hippone (auj. Annaba, en Algérie) en 430), puis d'Hiéronymus (st Jérôme, mort vers 420 à Bethléem).*

Pédagogue : C'est exact, Niceta (certains disent « Nicetas »), vivait à la même époque que ces trois pères de l'Eglise, et fut contemporain, bien sûr, du pape Damase I (366 à 384), lequel confia à Hiéronymus la tâche d'effectuer une nouvelle traduction de la Bible (l'ancien et nouveau Testament) ; cette traduction est connue sous le nom de *Vulgata*.

Elève : *A partir de quelle époque le TE DEUM est-il attesté ?*

Pédagogue : Les tous premiers témoignages attestant l'existence du *TE DEUM* se trouvent, comme il se doit, dans des Règles monastiques, notamment celles de st Benoît, mort vers 547 (2), et de st Césaire d'Arles, mort vers 542 (3). Puis, de la même époque, on conserve ce précieux témoignage de st Cyprien, évêque de Toulon, dans une lettre adressée à Maxime, évêque de Genève (de 524 à 533) : « Sed in hymno quem omnes ecclesia toto orbe receptum canit, cottidie dicemus : Tu es rex gloriae, Christus. Tu Patris sempiternus

es Filius. Et consequenter subiungit : Tu ad liberandum subcepturus hominem, non orruisti uirginis uterum, etc.) (4).

Elève : *D'après le témoignage de st Cyprien de Toulon, on a nettement l'impression que le TE DEUM était déjà universellement connu au VI^e siècle.*

Pédagogue : Universellement, peut-être pas tout à fait encore, mais sûrement en Italie, en Espagne, et dans la moitié sud de la Gaule. Quant au royaume franc, la Grande Bretagne et l'Irlande, nous n'avons, semble-t-il, aucun témoignage qui nous autorise à dire que le *TE DEUM* fût connu dans la moitié nord de l'Europe avant le célèbre antiphonaire de Bangor, écrit vers 680 en Irlande du Nord (5). Toutefois, mon sentiment personnel est que dès la fin du VI^e siècle, le *TE DEUM* eût très bien pu être exporté vers le nord de l'Europe par l'intermédiaire de l'émissaire pontifical Augustinus, lequel fut envoyé en l'an 596 comme missionnaire en Grande Bretagne par le pape *Gregorius Praesvl*, c'est-à-dire Grégoire I, 590-604 (6).

Elève : *Si j'ai bien compris, le fameux antiphonaire irlandais de Bangor est la plus ancienne source qui nous livre le texte littéraire intégral du TE DEUM ?*

Pédagogue : Tout à fait !

Elève : *Qu'en est-il alors de la tradition mélodique du TE DEUM, c'est-à-dire, quelle est la plus ancienne source qui nous en donne la mélodie dans une notation musicale déchiffrable solfégiquement ?*

Pédagogue : Curieusement, le plus ancien témoin donnant de courts extraits du *TE DEUM* dans une notation parfaitement déchiffrable n'est point un manuscrit liturgique mais un traité théorique de musique. Il s'agit du célèbre traité anonyme du troisième tiers du IX^e siècle : la *Musica Enchiriadis* (7). L'origine du traité est incertaine : certains disent l'Irlande, d'autres Saint-Amand ; la question reste ouverte. Quoi qu'il en soit, il faut attendre le XII^e siècle cister-

rien pour que soit transmise solfégiquement la toute première version intégrale de la mélodie du *TE DEUM* (8).

Elève : *J'ai lu quelque part, lors de mes pérégrinations livresques, que notre TE DEUM latin serait en fait d'origine, ou du moins d'inspiration, grecque ou même juive. Qu'en est-il exactement ?*

Pédagogue : L'hypothèse d'une éventuelle origine grecque du *TE DEUM* a été définitivement écartée, et ceci de manière quasiment péremptoire, dans l'ouvrage monumental de Dom Paul Cagin (moine de Solesmes), publié en 1906 : *Te Deum ou Illatio ?*, voir chapitre II, pages 138 à 168. L'hypothèse d'une éventuelle origine (ou inspiration) juive fut examinée très en détail par le célèbre musicologue juif : Eric Werner, dans son ouvrage *The Sacred Bridge*, New York/Londres, 1959 (voir p. 7, 182-183, 342, 477, 561-562). Ici, Werner affirme que le texte littéraire du *TE DEUM* se serait inspiré du chant hébraïque *Alénou* (« Il est notre devoir de louer le Seigneur », v. p. 561), et que sa structure mélodique serait pratiquement identique à celle de la version Yéménite du chant hébraïque *Sch'ma' Yisrael Adonai* (« Ecoutez, ô Israël, le Seigneur », v. p. 342 et 562) (9).

Elève : *Quelle serait la meilleure analyse musicologique de la structure mélodique du TE DEUM ?*

Pédagogue : La structure mélodique du *TE DEUM* est incontestablement pentatonique. Elle est bâtie sur trois formules pentatoniques par excellence, à savoir : Mi-Sol-La / Sol-La-Do / et Do-Ré-Fa.

Elève : *Combien de versions différentes existe-t-il de la mélodie du TE DEUM ?*

Pédagogue : Mises à part les petites variantes, pour ainsi dire insignifiantes, on compte cinq versions différentes (10).

Elève : *A quel moment, dans la liturgie, le TE DEUM intervient-il ?*

Pédagogue : Selon la Règle de St Benoît, le *TE DEUM* se chante le dimanche à l'Office des Vigiles à la fin du 3^e Nocturne (11).

Elève : *Dans quel type de manuscrit liturgique trouve-t-on le TE DEUM ?*

Pédagogue : Le *TE DEUM* se trouve tout naturellement à la fin du Psautier liturgique (i.e. les 150 Psaumes divisés le plus souvent en huit parties, selon la tradition romaine, accompagnés d'oraisons (il en existe trois séries différentes d'oraisons : la série dite « Africaine » (cf. Paris BN lat. 13159, VIII^e s. ex.), la série dite « Hispanique » (cf. Oxford Bodl. d'Orville 45, XI^e s. in.), puis la série dite « Romaine » (cf. Paris, BN lat. 103, XI^e s. 2^e moitié), et suivis d'un nombre variable de *Cantica*. La composition et la structure du *TE DEUM* s'inspirent directement du Psautier liturgique et de ses divers composants. Sa place habituelle se trouve juste après le *Symbolum* (le *Credo*) et juste avant l'*Hymnus ad Missam* (i.e. le *Gloria in excelsis Deo*) (12).

Elève : *Je constate, enfin, que l'hymne TE DEUM LAUDAMUS a été conçue selon la même esthétique que l'ensemble des 150 Psaumes, et en fait peut être considérée, au même titre, comme un Psaume.*

Pédagogue : Cette observation est très juste ; en effet, une étude attentive du *TE DEUM*, dans le contexte de la tradition manuscrite du Psautier latin révèle qu'il s'agit d'une Hymne-Psaume doxologique de style non-métrique *in directum* (i.e. l'on chante le Psaume d'un bout à l'autre sans reprises, sans refrain). Cette Hymne-Psaume, qui comporte 29 versets dont les 23 premiers sont les plus anciens, constitue un subtil mélange de citations bibliques tirées des Psaumes / des Prophètes / et du Nouveau Testament ; dans le jargon des musicologues et liturgistes, on appelle ce phénomène une *centonisation*, sorte de *patchwork* (i.e. rapiécage) littéraire. Ainsi, le *TE DEUM* paraît comme un métissage complexe et heureux de plusieurs veines littéraires/liturgiques/ et musicales (Psaumes, prose biblique, oraisons, préfaces, cantillation juive, etc.), mélange à la fois harmonieux et hétéroclite : voilà, somme toute, l'Hymne-Psaume *TE DEUM LAUDAMUS*.

« Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur uotum in Ierusalem.

Exaudi orationem meam,
ad Te omnis caro ueniet. »

(In finem Psalmus LXIII : 1-2.)

NOTES

(0) Cf. P.-M. GY, « Ceremoni, liturgi, kultus », dans *Lumen*, n° 20, København, 1977, p. 222-226.

(1) Voir Bibliographie : N° 7, p. 169-194, et n° 16, colonnes 2038-2040.

(2) Cf. *La Règle de saint Benoît*, XI, édition critique : A. de VOGUE et J. NEUVILLE, Paris, 1972, tome 2, page 516.

(3) Cf. MIGNE (P.L.), tome 67, col. 1102.

(4) Cf. MGH, *Epistolae* (Edition Gundlach), tome 3, p. 434-436.

(5) Voir Bibliographie, n°s 0, 5, 6.

(6) Cf. MGH, *Regesta Pontificum Romanorum* (éd. Jaffé-Wattenbach), I, n° 1432, n° 1441.

(7) Voir Bibliographie, n°s 2, 3.

(8) Voir Bibliographie, n° 4.

(9) Voir Bibliographie, n° 10.

(10) Voir Bibliographie, n°s 11, 13, 14, 15.

(11) Voir *supra* note 2. (On chante le *TE DEUM* tous les dimanches et fêtes.)

(12) Cf. LEROQUAIS V., *Les Psautiers...*, Macon, 1940-1941, tome I, p. XLVI-XLVII, LI. Cf. BROU Dom Louis, *The Psalter Collects from the papers of the late Dom A. Willmart*, HBS, vol. LXXXIII (i.e. 83), London, 1949.

BIBLIOGRAPHIE

- | | |
|--|-----------------------------|
| 0. L'Antiphonaire de Bangor : Biblioteca Ambrosiana di Milano, C. 5 inf., f° 10r°-10v°. (Bangor se situe sur la côte est de l'Irlande du Nord.) <i>Nota bene</i> : Le Milano B.A. C. 5 inf. = le plus ancien Ms contenant le texte littéraire de l'hymne <i>Te Deum laudamus</i> . | 680 |
| 1. ANGERS, B.M. N° 19 (15) : (dans ce Ms, se trouve la plus ancienne attribution à Nicetas de Remesiana (mort vers 420) comme étant l'auteur de l'hymne <i>Te Deum laudamus</i>). | XI ^e s. |
| 2. LONDRES, Harley Ms N° 3095 : Ce Ms constitue la plus ancien témoin du célèbre traité de la musique, appelé la <i>MUSICA ENCHIRIADIS</i> . | IX ^e s.
(fin) |
| 3. VALENCIENNES, B.M. Ms N° 337 (325) : Ce Ms constitue la plus ancienne copie complète de la <i>MUSICA ENCHIRIADIS</i> ; provenance : ST-AMAND (?).
<i>Nota bene</i> : La <i>MUSICA ENCHIRIADIS</i> est le plus ancien document contenant des extraits du texte musical (i.e. la mélodie) de l'hymne <i>Te Deum laudamus</i> . Ces extraits, qui ne concernent que le verset 1 (<i>Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur</i>) et le verset 15 (<i>Tu Patris sempiternus es filius</i>), sont exprimés solfégiquement au moyen de la notation dite : <i>Dasiane</i> , ayant la <i>Dasia</i> grecque (l'esprit rude) comme signe de base. Cf. Hans SCHMID, <i>Musica & Scolica Enchiriadis</i> , München (édition critique), 1981, pages 32, 35, 36, 38, 39, 53, 54, 55, 201, 202. | X ^e s.
(déb.) |
| 4. PARIS, B.N. latin 8882 : Cet antiphonaire cistercien, antiphonaire compilé, est le plus ancien Ms contenant, en notation française sur lignes, la mélodie intégrale du <i>Te Deum</i> ; voir feuillets 143 à 144. | XII ^e s. |
| 5. F.E. WARREN, <i>The Bangor Antiphonary</i> , an early Irish manuscript in the Ambrosian Library of Milan, Londres, tome I (Fac-simile) : 1893, tome II (Commentaire) : 1895 (Collection Henry Bradshaw Society, volumes IV-X). | 1893
1895 |
| 6. M. CURRAN, <i>The Bangor Antiphonary</i> , Dublin (Irish Academic Press). | 1984 |
| 7. Dom Paul CAGIN, <i>Te Deum ou Illatio ?</i> , Contribution à l'Histoire de l'Euchologie latine, à propos des origines du <i>Te Deum</i> , Solesmes. | 1906 |

8. A. GASTOUE, *Le Te Deum*, dans *Revue du Chant Grégorien*, Solesmes, N^{os} 8-9, mars-avril, pages 129-135. 1906
9. Dom G. MORIN, *Le « Te Deum », type anonyme d'anaphore latine préhistorique ?*, dans *Revue Bénédictine*, tome XXIV, page 185. 1907
10. Eric WERNER, *The Sacred Bridge*, New York-Londres, p. 7, 182, 183, 342, 477, 561. 1959
11. Dom Jean CLAIRE, *Les Chants du Célébrant*, dans *Revue Grégorienne*, 41^e année, N^o 6, p. 142-145, Planches Lc & Mc. 1963
12. F. KAHLER, *Studien zum Te Deum*, Göttingen. 1958
13. *ANTIPHONALE MISSARUM*, Juxta Ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis, Roma, pages 636-639 (version milanaise du *Te Deum*). 1935
14. *GRADUALE TRIPLEX*, Solesmes, pages 838-847 (Tonus sollemnis/simplex/ & alio modo, iuxta morem romanum). 1979
15. *ANTIPHONALE MONASTICUM*, Pro Diurnis Horis, PARI-SIIS/ROMAE, p. 1250 sqq. 1934
16. Dom H. LECLERCQ, *TE DEUM*, dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris (Letouzey & Ané), tome XV, colonnes 2028 à 2048. 1953

*FETE-DIEU ET TANTUM ERGO,
DES ORIGINES AU CONCILE DE TRENTE*

par Marie-Bernadette DUFOURCET *

INTRODUCTION

Si l'on devait choisir un seul aspect liturgique différenciant l'Eglise catholique de ses consœurs, la première idée qui viendrait à l'esprit serait, sans doute, le culte voué à l'Eucharistie ; ce culte est solennisé par la Fête-Dieu — appelée aussi fête du *Corpus Christi*, ou encore fête du Saint Sacrement — et prend place quinze jours après la Pentecôte (1). De fait, propre à l'Eglise catholique, il a connu une très grande popularité, depuis le XIII^e siècle, jusqu'à la première moitié du XX^e ; son apogée se situe au moment de la Contre-Réforme, en réaction contre la pratique protestante.

Pour diverses raisons, entre autres, corruption et absolutisme papals, mauvaise formation des prêtres, famines, épidémies, superstitions, la période allant du XIII^e au XVI^e siècle coïncide avec une profonde crise des consciences religieuses. Emaillée de plusieurs schismes et hérésies, cette crise entraîne la mise sur pied de l'Inquisition, avec son cortège de répressions sanglantes, et la naissance des Eglises protestante, luthérienne et anglicane. Profondément ébranlée, l'Eglise catholique se décide, enfin, à mettre en œuvre sa pro-

* Organiste à l'église N.-D. des Champs à Paris, agrégée d'éducation musicale, docteur ès-lettres, et chargée de cours à Paris-IV.

pre Réforme (2), réclamée depuis longtemps. La réflexion théologique puise son souffle dans l'esprit humaniste ambiant. Dans ce climat intense de remises en question, se crée et se développe la Fête-Dieu.

Le *Tantum ergo* du troisième mode — il en existe d'autres versions, dont une mozarabe — est le chant le plus caractéristique et aussi le plus célèbre de cet office. A l'instar d'autres thèmes grégoriens, comme le *Dies irae*, le *Veni Redemptor gentium* ou le *Veni Creator Spiritus*, la mélodie du *Tantum ergo* a servi de trame à de nombreuses compositions polyphoniques, dès le XV^e siècle, des brillants émules européens.

Les témoignages polyphoniques de ce chant reflètent l'accent mis par l'Eglise catholique sur la dévotion eucharistique. Ils correspondent, géographiquement et stylistiquement, à l'évolution des différentes écoles : les plus anciens sont l'œuvre de compositeurs franco-flamands, puis allemands, non encore touchés par les mouvements de réforme ; vers 1550, donc après la Réforme protestante, ils sont issus de musiciens catholiques, venant des pays où l'Eglise romaine domine (Italie, Espagne, France) et subissent l'influence des nouvelles orientations musicales données par le concile de Trente. Sur le plan strictement compositionnel enfin, l'analyse comparative de ce *corpus* présente les caractéristiques communes à l'ensemble du répertoire religieux contemporain.

LA FETE-DIEU

1. *L'Eucharistie dans les périodes précédentes*

Très tôt, les communautés chrétiennes ont cru au principe de la permanence eucharistique : la présence du Christ dans le pain et le vin consacrés ne cesse pas avec la fin de la messe ; ceux-ci peuvent être administrés ultérieurement ou servir de simple support à la prière. Cependant, l'usage de la Sainte Réserve, enfermée dans un tabernacle, ne se répand que beaucoup plus tard, au XV^e siècle.

Le problème de la *présence réelle* dans l'Eucharistie passe au premier plan, à partir du XI^e siècle, et les chrétiens occidentaux qui communient peu, ressentent de plus en plus le besoin d'adorer l'hostie consacrée, dans leurs dévotions privées. A cette même époque, l'Eglise introduit la vénération du Corps du Christ à la messe (élévation, juste après la consécration), ainsi que l'usage de bénir le peuple avec le Saint Sacrement, en certaines occasions.

Ces pratiques, critiquées dès le XIII^e siècle par les Cathares, se font alors encore plus visibles, particulièrement en Belgique, berceau de la Fête-Dieu. Si les fidèles communient de plus en plus rarement excepté *in articulo mortis* (3), c'est par peur d'être trop indignes et de commettre ainsi un sacrilège, le Christ présent dans l'hostie consacrée devenant tellement transcendant et inatteignable. Le peuple se contente désormais de vénérer silencieusement les Saintes Espèces, à l'élévation, rite occupant la première place, à leurs yeux. De plus, à la grande surprise des chrétiens orientaux, l'Eglise catholique supprime, au XIII^e siècle, la communion au calice : l'hostie accapare, encore davantage, l'attention des fidèles.

Au cours de ce siècle, apparaît aussi le fameux mot de *transsubstantiation*, cher aux théologiens de la Contre-Réforme, au détriment des anciens termes de *conversion*, *impanation*, *companation*, ou encore *transfinalisation*, chargés de définir de quelle manière Jésus-Christ devient réellement présent dans le pain et le vin consacrés.

2. L'institution de la Fête-Dieu

A la suite de visions, une sœur augustine, Julienne du Mont-Cornillon (1193-1258) (4) essaye de convaincre sa hiérarchie d'établir une fête en l'honneur du Saint Sacrement. L'entreprise n'est pas aisée ; son évêque, Robert de Torote, en accord avec l'opinion générale du clergé, pense que la messe suffit à honorer le Corps du Christ. Pourtant, Julienne réussit à rallier à ses vues l'évêque qui institue la fête en 1246, dans son diocèse de Liège. Malheureusement, Robert de Torote meurt rapidement après, et le projet ne prend pas réellement forme, malgré quelques célébrations ponctuelles.

Quelques années plus tard, monte sur le trône de saint Pierre, Urbain IV qui connaît Julienne et lui est tout à fait acquis ; il approuve, dans un premier temps, l'office composé par un jeune augustin, Jean du Mont-Cornillon, à la demande de Julienne. Puis, en 1263, il charge Thomas d'Aquin (1225-1274) de remodeler l'ensemble qui se trouve déjà copié, avec des modifications, dans des livres romains ; Thomas conserve une bonne part du texte antérieur, reposant sur le travail de Jean (5). Par la bulle *Transiturus de hoc mundo* du 11 août 1264, Urbain IV étend alors la fête à l'Eglise entière (6).

Un autre coup du sort veut que ce pape meure à son tour, et la bulle reste sans effet, pendant encore un demi-siècle. Seuls quelques diocèses la mettent définitivement en application : Liège (1288), Venise (1295), Wurzburg (1298). Il faut attendre alors le concile de Vienne (1311), sous le pontificat de Clément V, pour une nouvelle promulgation de la bulle d'Urbain IV et la diffusion de l'office de saint Thomas.

Pendant cet office, les fidèles adorent, par des prières et des cantiques, l'hostie consacrée, exposée sur l'autel ; le prêtre encense l'hostie et la prend, à la fin, pour bénir l'assemblée.

3. *L'évolution du culte au Saint Sacrement*

Au cours du XIV^e siècle, l'usage de la Fête-Dieu gagne, peu à peu, toute l'Europe : Espagne (après le concile de Vienne de 1311), Rome (1317), Paris (1318), Europe centrale (à partir de 1323), Pays-Bas (1347). Elle se solennise davantage, sous l'impulsion de Jean XXII qui la complète, en 1316, d'une célébration, huit jours après (*Octave*), comme pour les fêtes les plus importantes ; en 1317, il ordonne, également, d'ajouter une procession aux cérémonies. Le clergé adopte progressivement l'habitude de rendre visible l'hostie consacrée, en la plaçant dans des *monstrances* de reliquaires, richement ornées. Les véritables *ostensoirs*, en forme de soleil, apparaissent par la suite.

Les expositions et les processions du Saint Sacrement se multiplient, parallèlement même à la Fête-Dieu. Cette déviation de l'hos-

tie de sa finalité première (communion, dans le cadre de la messe) a suscité de nombreuses réticences, telles celles rencontrées par Julienne du Mont-Cornillon. D'autres vont prendre un caractère plus grave de rupture avec l'Eglise officielle. Ainsi, processions et expositions furent dénoncées très tôt par l'Anglais Wyclif (7) et son disciple tchèque Jean Hus (8), qui contestaient les formes d'expression religieuse liées à la présence réelle du Corps du Christ dans l'hostie ; leur attitude préfigure, de façon saisissante, les remises en question des réformateurs.

Avec la prolifération d'hosties miraculeuses, parfois sanglantes (9), et les superstitions qui en découlent, les critiques continuent de fuser ; ainsi, Nicolas de Cues et certains conciles du XV^e siècle sont choqués de voir certains fidèles considérer comme moins valable la présence réelle du Christ dans leur modeste paroisse, que dans de lointaines églises possédant des hosties prétendument miraculeuses. Ceux-ci préféreraient entreprendre de longs et coûteux pèlerinages, allant chercher bien loin ce qui était à leur porte. La procession devient aussi prétexte à des réjouissances populaires, mêlant éléments sacrés et profanes, comme toujours en pareil cas ; ainsi, à Aix-en-Provence, a lieu, en 1462, une terrifiante cavalcade de la Mort, succédant à la procession du *Corpus* (10).

En 1517, Luther publie ses 95 thèses. Désormais, les positions se radicalisent autour de divers points doctrinaux et, en particulier, sur la question du Saint Sacrement qui divisait, depuis longtemps déjà, les opinions ; luthériens, calvinistes et anglicans reviennent tous à la communion sous les deux espèces (sacrement appelé *Sainte Cène*), mais en interprètent différemment le sens. Pour les luthériens et les anglicans, la présence réelle est certes admise, mais de manière « céleste et spirituelle ». Calvin s'éloigne plus de la position catholique, en admettant une présence uniquement spirituelle dans le pain et le vin consacrés, la Sainte Cène devenant parfois, chez les extrémistes, simple commémoration.

Malgré tous les abus et les dissensions, la vogue de la Fête-Dieu ne cesse de croître. Le Saint Sacrement apparaît triomphant, installé, sur des monstrances de plus en plus ouvragées, elles-mêmes

fixées sur des brancards décorés. Des papes comme Nicolas V (11) ou Pie II (12) donnent l'exemple et suivent à pied la procession. Après la rupture avec les protestants et par réaction contre leurs thèses, l'Eglise catholique met toute son ardeur à promouvoir la dévotion eucharistique, avec l'aide des confréries du Saint Sacrement (13), approuvées et encouragées par Paul III (14), qui convoquera le concile de Trente quelques années plus tard (15).

Le Père Martimort, liturgiste, remarque d'ailleurs l'aspect militant que prend la Fête-Dieu, à l'époque de ce concile. D'après lui, ce concile qui « a le mieux souligné le caractère d'action de grâce de la fête du Corps du Christ, a vu également dans cette procession une manifestation de victoire en face de l'hérésie » (16). A l'issue de la XIII^e session (11 octobre 1551), le concile de Trente publie son décret sur l'Eucharistie, véritable mise au point à l'égard des protestants (17) :

« Il n'y a lieu de douter que tous les fidèles du Christ, selon l'usage toujours reçu dans l'Eglise catholique doivent vénérer le Très Saint-Sacrement en lui rendant le culte de latrie qui est dû au vrai Dieu. »

Plus loin le texte se fait menaçant envers toute personne qui conseillerait de ne pas l'honorer « par une solennité particulière », ni de « l'exposer publiquement à l'adoration du peuple » sous peine d'idolâtrie : « qu'il soit anathème ! », conclut le passage. Le mot de *transsubstantiation* est définitivement retenu, mot récusé par les protestants qui n'admettent pas le changement de substance du pain et du vin, après la consécration (pour les catholiques, seuls les « accidents » — c'est-à-dire les apparences — restent identiques) (18).

Lors de la XXI^e session (16 juillet 1562), les Pères réaffirment leur refus de l'*utraquisme* des protestants (communión sous les deux espèces), à cause du maniement périlleux du vin et des sacrilèges possibles, si du vin consacré tombe à terre ou salit des vêtements. En 1592, Clément VII fixe (19) le déroulement des expositions du Saint Sacrement et donne des modèles d'intentions de prières pour lesquelles ces dévotions sont pratiquées. Enfin, le concile ne manque

pas de dénoncer avec fermeté les abus superstitieux évoqués plus haut (hosties sanglantes ou miraculeuses).

L'architecture religieuse de la Contre-Réforme s'oriente aussi vers la glorification du Saint Sacrement (exposé sur un autel surélevé, dominé par un baldaquin et placé sous la coupole principale de l'édifice).

II. LE TANTUM ERGO

Le *Tantum ergo* n'est en fait que la cinquième strophe de l'hymne *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*, entendue principalement lors de la procession du Saint Sacrement, après la messe de la Fête-Dieu. La cinquième strophe seule se chante à la bénédiction, ainsi qu'aux secondes vêpres. L'hymne est de forme strophique et ne comporte pas de refrain. Sur le plan musical, il existe trois versions mélodiques principales : la mélodie la plus répandue (celle du 3^e mode), une variante propre à l'Italie (en 1^{er} mode) et un chant, sans aucun rapport avec les précédents, appartenant à la liturgie mozarabe (en vigueur dans la péninsule ibérique).

1. Le poème de saint Thomas d'Aquin

LATIN

Pange lingua, gloriosi
Corporis mysterium
Sanguinisque pretiosi,
Quem in mundi pretium,
Fructum ventris generosi
Rex effudit Gentium.

Nobis datus, nobis natus
Ex intacta Virgine
Et in mundo conversatus,
Sparso verbi semine,
Sui moras incolatus
Miro clausit ordine.

FRANÇAIS (20)

Que nos voix chantent le mystère
de ce Corps si glorieux
et de ce Sang si précieux
que, pour la rançon du monde,
répandit le Roi des nations,
fruit d'un sein de noble race.

Donné par Dieu, il nous est né
de la Vierge toute pure ;
il a vécu au cœur du monde
en y semant sa parole ;
il mit un terme à son séjour
en créant cette merveille.

In surpreamae nocte coenae
Recumbens cum fratribus,
Observata lege plene
Cibis in legalibus,
Cibum turbae duodenae
Se dat suis manibus.

Verbum caro, panem verum
Verbo carnem efficit ;
Fitque sanguis Christi merum,
Et si sensus deficit,
Ad firmandum cor sincerum
Sola fides sufficit.

Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui ;
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui :
Praestet fides supplement
Sensuum defectui.

Genitori, Genitoque
Laus et jubilatio,
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio :
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.
Amen.

La nuit de la dernière Cène,
à table avec tous ses frères,
ayant pris le repas légal
en observant tous les rites,
de ses mains, au groupe des Douze
il se donne en nourriture.

Verbe fait chair, il prend du pain,
sa parole en fait sa chair ;
le vin devient le sang du Christ
Si nos sens nous font défaut,
Pour affermir un cœur sincère
la seule foi nous suffit.

Il est si grand, ce sacrement
Adorons-le, prosternés.
Que s'effacent les anciens rites
devant le culte nouveau !
Que la foi vienne suppléer
Aux faiblesses de nos sens !

Au Père et au Fils qu'il engendre
louange et joie débordante,
salut, honneur, toute-puissance
et toujours bénédiction !
A l'Esprit qui des deux procède
soit rendue même louange !
Amen.

Saint Thomas célèbre ici, en six strophes de trois vers (21), le mystère du pain et du vin devenant, à la consécration, Corps et Sang du Christ. Jésus lui-même se donne en nourriture pour sceller l'Alliance nouvelle et verse son Sang pour le rachat de l'humanité.

L'incipit est directement repris d'un poème daté de 569, œuvre de Venance Fortunat, évêque de Poitiers et grand poète antique (22). En voici la première strophe :

LATIN

Pange, lingua, gloriosi
lauream certaminis,
et super Crucis trophaco
dic triumphum nobilem :
qualiter Redemptor orbis
immolatus vicerit.

FRANÇAIS (23)

Que nos voix publient la victoire
de ce glorieux combat
et chantent le Christ triomphant
sur le trophée de la Croix,
par lequel le Sauveur du monde
en s'immolant est vainqueur.

Ce texte, chanté le Vendredi-Saint, en louange à la Croix, est plus connu sous le titre *Crux fidelis*, premiers mots de la huitième stro-

phe qui sert aussi de refrain. L'usage répandu de reprendre un incipit pré-existant, familier aux fidèles, permet d'indiquer immédiatement le type de versification choisi, en l'occurrence, le *tétramètre trochaïque catalectique*. Ce mètre, de rythme ternaire, alterne longues et brèves, selon le schéma suivant :

Pāngē/linguā/gloriosi // corpōris mystērium.

Le choix de ce rythme ternaire n'est pas fortuit : en effet, dans la tradition antique, il est typique des chansons militaires à la gloire de l'armée et de César. Il se trouve toujours associé à des groupes de trois vers (24). Ainsi, Suétone (ca 69 ap. J.-C.-ca 125) cite une triade satirique très populaire, au cours de son récit sur la vie de Jules César (25) :

*Gāllias Caesar subēgit, Nicomedes Caesarem :
Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem (26).*

Tout naturellement, les premiers poètes chrétiens ont transposé ces chants militaires dans le domaine spirituel, pour louer le triomphe du Christ sur la mort et le péché. Avant Fortunat, saint Hilaire (ca 315 - ca 367) célèbre dans ses hymnes le combat de Jésus contre Satan (27) :

*Adae carnis gloriosd'et caduci corporis
in caelesti rursum Adam concinamus proelia
per quae primum Satanus est Adam victus in novo (28).*

Ou encore Prudence (348-ca 415), chantant le triomphe pascal du Christ (29) :

*Dā, puer, plectrum, choraeis // ut canam fidelibus
dulce carnem et melodum, gesta Christi insignia :
Hunc camena nostra solum pangat, hunc laudet lyra (30).*

2. Les mélodies principales

L'hymne de saint Thomas d'Aquin a donné lieu — nous l'avons dit — à trois adaptations mélodiques différentes (dont deux très voisines). Toutes ces mélodies sont antérieures au poème.

a) Mélodie en *mi* phrygien (31)

Pan-ge lin-gue glo-ri-o-si Cor-po-ris my-ste-ri-um
 San-gui-nis-que pre-ti-o-si Quem in mun-di pre-ti-um
 Fru-ctus van-tris ge-ne-ro-si Rex ef-fu-dit gen-ti-um.

Ex.1 Hymne Pange lingua/.../corporis mysterium (mi) (1).

Elle dérive de la mélodie suivante en *ré*, transposée (32). Il s'agit du thème le plus connu et le plus utilisé par les polyphonistes. La structure, tripartite (A-B-C), suit évidemment la découpe du poème (chaque incise correspond à un hémistiche). Comme toutes les hymnes, le style est syllabique pour favoriser la mémorisation des paroles, avec une légère ornementation des clausules. Dès l'origine, les hymnes se caractérisent par leur simplicité et l'Eglise, autant que les schismatiques, s'en sert pour édifier le peuple, souvent inculte. A la différence de certaines pièces du répertoire liturgique, comme les graduels, dont l'exécution est confiée à des musiciens expérimentés, elles s'adressent, avant tout, à l'assemblée et doivent être d'un apprentissage aisé.

A l'instar d'autres hymnes très répandues comme, par exemple, *Ave maris stella*, ce *Pange lingua* en *mi* a remporté un tel succès, que des chansons profanes en ont repris la mélodie plus ou moins transformée, telles ces deux chansons apparues au XVI^e siècle (*Saint Nicolas et ses trois clercs*) (33) :

Pan. ge lin. gua glo ri. o. si
 Saint Ni. co. las a. vait trois en. fants
 Saint Ni. co las a trois élé. riaux
 Cor. po. ris my. ste. ri. um
 L'un pe. tit et les au. tres grands
 sont tous les trois du même ar. reau,
 San. gu. nis. que pre. ti. o. si Quemardi pre. ti. um
 Ils ont de. man. dé le con. gé,
 Un jour ont de. man. dé con. gé,
 Fru. ctus ven. tris ge. ne. re. si Rex ef. fu. dit gen. ti. um.
 d'al. ler jou. er jus. qu'à sou. per.
 Pour aller sur la mer jou. er, Saint Nico las leur y a don. né.

Ex. 2 Deux airs populaires sur Pange lingua.

Avec quelques modifications pour les besoins de la prosodie, l'Eglise réformée a aussi conservé, à ses débuts, cette mélodie, soit en maintenant le même texte traduit en allemand (*Mein Zung erkling*), soit sur des paroles différentes (*O Gott, Vater im höchsten Thron*) (34) :

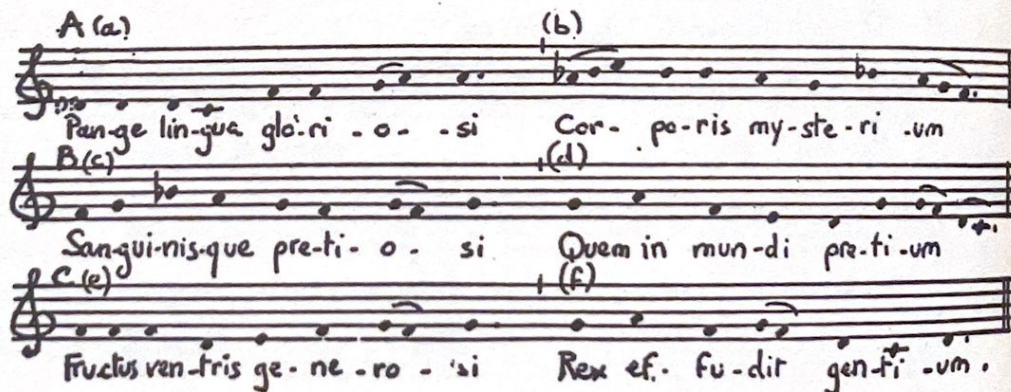


(a) Mein zung er-Kling und fröh-lich sing von dem zar-ten Leichnam fran,
 (b)
 (c) von dem Blut und köst-li-chen Sing, das gos-sen hat der Welt zu Lohin
 (d)
 (e) frucht des Lei-bes rei-nen Wei-bes, der Kö-nig al-ler Völ-.ker schon.
 (f)

Ex. 3 Choral Mein Zung erkling.

Cependant, ce choral tombe rapidement dans l'oubli, car il devenait trop représentatif du culte catholique.

b) Mélodie en *ré* dorien (ton italien) (35)



A(a) Pange lin-gua glo-ri-o-si Cor-po-ris my-ste-ri-um
 (b)
 B(c) Sangui-nis-que pre-ti-o-si Quem in mun-di pre-ti-um
 (d)
 C(e) fructus ven-tris ge-ne-ro-si Rex ef-fu-dit gen-ti-um.
 (f)

Ex. 4 Hymne Pange lingua/.../corporis mysterium (*ré*)

C'est la plus ancienne (36), autrefois associée au *Crux fidelis* de Venance Fortunat qui pourrait en être le compositeur (37). Elle se

trouve encore avec le texte primitif dans certains manuscrits du XV^e siècle. Utilisée presque exclusivement par les polyphonistes italiens, elle se rencontre, en très faible proportion, dans des compositions espagnoles, à cause des attaches politiques, culturelles et religieuses des deux péninsules. Elle présente la même structure que celle du 3^e ton (A-B-C).

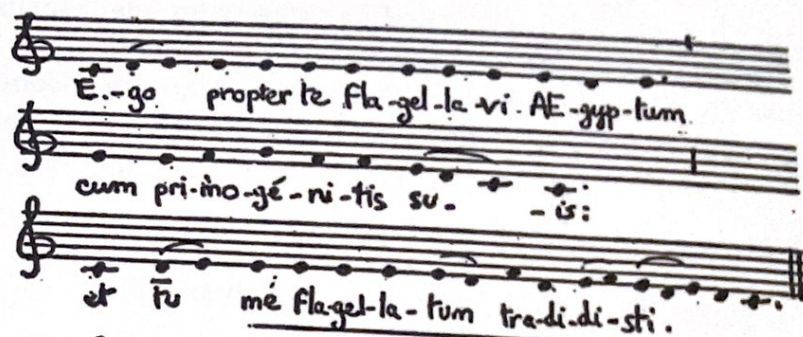
c) Mélodie mozarabe (*more hispano*) en fa lydien (38)

Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si Cor-po-ris my-ste-ri-um
 San-gui-nis que pre-ti-o si Quem in mundi pre-ti-um
 Fru-ctus ven-tris ge-ne-ro - si Rex ef-fu-dit gen-ti-um

Ex. 5 Pange lingua (*more hispano*) (39).

Bien que la mélodie en *mi* fût largement connue dans la péninsule ibérique, la liturgie locale opta — sans doute au XIV^e siècle — pour un autre arrangement, sur un air très ancien, peut-être dû à saint Isidore. En effet, les premiers manuscrits mozarabes (40) en notre possession contiennent cette mélodie — très familière aux Espagnols — avec des textes différents (en particulier, un poème de saint Isidore, *Ecce Justus, ecce Pastor*, en l'honneur des martyrs de Narbonne). Il existe, d'autre part, une similitude frappante entre le *Pange lingua more hispano* et l'impropre *Ego propter te*, d'origine également mozarabe, chanté lors de l'office du Vendredi-Saint (voir p. 52).

N'échappant pas à l'éveil des différents nationalismes, le cardinal Cisneros (42) tente de sauvegarder ou de restaurer le rite wisigothique pratiquement disparu de son temps. A cet effet, il fonde une chapelle mozarabe, à l'intérieur même de la cathédrale de Tolède, qu'il dédie — signe des temps — au *Corpus Christi*.



Ex. 6 Impropre Ego propter te (4-1).

La mélodie *more hispano* suit la structure A-B-A. Seuls les compositeurs ibériques l'ont exploité abondamment (43).

III. LES ADAPTATIONS POLYPHONIQUES

1. Le corpus

Liste des compositeurs par thème			
	Pange lingua		
	ré	mi	mozarabe
XVe s.		9 anonymes Adam de Fulda Dufay Janua Merques Touront	Urreda (2)
XVIe s.	Anerio Jachet de Mantoue Lassus Porta (2) Verdclot Victoria Cavazzoni	2 anonymes Capellus Genet (2) Castro Dicrich (2) Festa Finck Josquin (1+messe) Porta Scnfl (2) Stoltzer (3) Willact Du Caurroy Fuellana* Mudarra*	1 anonyme Guerrero Lopes Morago Victoria (2) Bermudo Cabezon (11) Fuellana (2)* Pisador
Entre () nombre de pièces * Transcription ou glose instrumentale d'après un modèle vocal préexistant			

La lenteur avec laquelle se répand la Fête-Dieu, explique l'absence de *Pange lingua* polyphoniques antérieurs à Dufay (début XV^e siècle).

D'autre part, la condamnation du culte du Saint Sacrement exprimée par les mouvements réformateurs prend valeur de symbole, ce culte acquérant, à l'inverse, un lustre exceptionnel lors du concile de Trente. Cette focalisation des divers courants théologiques, favorables ou non, sur cet aspect de la pratique religieuse, revêt une grande importance dans ses implications musicales. Ainsi, au tout début de la Réforme, avant la mise en place d'une formulation dogmatique définitive, des compositeurs proches des idées de Luther, comme Stoltzer, Senfl, Rhau ou Dietrich, écrivent encore sur le poème de Thomas d'Aquin et en latin. En revanche, parmi les compositeurs de *Pange lingua* situant leur activité quelques années plus tard, les Réformés disparaissent ; dans le même temps, et à cause des nouvelles orientations catholiques, le répertoire de *Pange lingua* polyphoniques en latin s'enrichit considérablement, grâce à la contribution de musiciens catholiques, dont aucun n'a une origine germanique.

La plupart de ces adaptations sont destinées à des ensembles vocaux ; quelques œuvres, simples transcriptions ou compositions originales, appartiennent au répertoire instrumental :

Composition quantitative									
oeuvres vocales					oeuvres instrumentales				total
	ré	mi	fa	total	ré	mi	fa	total	
XV ^e s.		13	2	15		1		1	16
XVI ^e s.	7	19	5	31	1	3	15	19	50
TOTAL	7	32	7	46	1	4	15	20	66
%	15	69	15	70	5	20	75	30	

— Traitement restrictif de la dissonance : préparée, amenée et résolue par mouvement conjoint, sauf la *cambiata* et quelques échappées ;

— Emploi ponctuel du parallélisme (en dixièmes, surtout), souvenir du faux-bourdon :

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics. The lyrics are: "se-mi-ne, spiri-to ver-bi se-mi-ne" and "(e)-mi-ne, spiri-to ver-bi se-mi-ne, spiri-to ver-bi se-mi-ne". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff".

EX. 8 VICTORIA, *Pange lingua* à 4v., 1^{ère} partie, mes. 27-32:
~~Parallélisme~~ entre *altus* et *bassus* (4-5).

— Primauté du *tenor* (*vox prius facta*).

B. Points d'évolution

— Adoption fréquente de structures tripartites favorisant le renouvellement musical dans ce type de composition strophique ;

— Accroissement de l'effectif avec généralisation des quatre voix et conquête du registre grave :

	Effectif des <i>Pange lingua</i> vocaux		Ambitus vertical maximum dans les <i>Pange lingua</i> vocaux		
	3 voix	4 voix et +	<deux 8	=deux 8	>deux 8
XVe s.	53,4%	46,6%	20%	53,3%	26,6%
XVIe s.	0%	100%	0%	15,6%	84,4%
8 = octave					

— Essor du style imitatif, peu répandu avant 1450 et recul du *cantus firmus* statique en valeurs longues ;

— Equilibre parfait du vertical et de l'horizontal, de l'harmonie et du contrepoint, du sentiment modal et tonal, atteint avec le Josquin de la maturité, alors qu'auparavant, la pensée contrapuntique et la modalité régnaient en maîtres.

Le développement du sentiment harmonique est très sensible à la basse qui joue, de plus en plus, le rôle de soutien harmonique, comme le confirme l'importance croissante de la cadence parfaite :

CADENCES PARFAITES A LA FIN DES INCISES	
XVe siècle	XVIe siècle
21,7%	43,6%

— Incorporation progressive de la tierce majeure dans les accords terminaux, au détriment des consonances parfaites de quinte ou d'octave et, plus généralement, développement de la plénitude harmonique, surtout après 1550, deux facteurs favorisés par l'adoption du système acoustique zarlinien (1558) fondé sur la résonance harmonique naturelle :

Accords terminaux des <i>Pange lingua</i> polyph. (grandes sections comprises)					
	XVe s.		XVIe s.		
	Oeuvres étudiées:16	Remarques	Oeuvres étudiées:93	Sections finales	Remarques
QUINTE A VIDE	62,5%	oeuvres à 3 voix sauf une	39,7%	21,5%	3% précédées de l'A.P.m.
ACCORD PARFAIT	31,2% (6,2%M+25% <i>m</i>)	oeuvres à 4 voix	44% 23,6% 3ce pic. (37,6%M)	25,8% (21,5%M)	M:31%(ap.1540) m:5,3%(av.1550)
OCTAVE	6,2%	oeuvre à 3 voix	5,3%	2,1%	effectif réduit
TIERCE	0%		9,6% 2,1% 3ce picarde (7,5% M)	5,3% (4,3% M)	6,4% M (ap.1550)
M=majeur m=mineur		A.P.=accord parfait 3ce=tierce	pic.=picarde		

- Affirmation croissante de l'échelle de *do* (ou ses transpositions), futur mode majeur, au détriment des modes à tierce mineure;
- Altérations de la *musica ficta* indiquées de plus en plus clairement (en relation avec la progression du sentiment tonal).
- Affirmation croissante de l'échelle de *do* (ou ses transpositions), futur mode majeur, au détriment des modes à tierce mineure.
- Altérations de la *musica ficta* indiquées de plus en plus clairement (en relation avec la progression du sentiment tonal).

C. Problèmes liés à l'intelligibilité des paroles

Dans ce domaine, influence des nouvelles idées des protestants et du concile de Trente :

- langue : l'usage du latin demeure dans l'Eglise catholique (tous les *Pange lingua* sont en latin) ;
- prosodie indiquée plus clairement ;
- écriture musicale : compromis entre le contrepoint et le style vertical sur les mots importants, à l'instar des compositions de Jacques de Kerle :



Ex. 9 VICTORIA, *Pange lingua* à 4v., 3e partie, mes. 8-15 (46).

— prosodie le plus souvent accentuelle :



Ex. 10 FESTA, *Pange lingua* à 5v., 2e partie, mes. 23-26: Prosodie accentuelle (4-7).

— expression musicale des paroles : assez limitée ici, à cause du contenu du texte, plus dogmatique que descriptif.

D. *Pange lingua* instrumentaux

L'analyse des *Pange lingua* instrumentaux — la plupart, œuvre de l'Espagnol Cabezon — met en évidence les différences d'approche entre l'Espagne et la France, d'une part, l'Italie, d'autre part. Les Français et les Espagnols restent proches du style vocal, alors que l'Italien Cavazzoni s'adapte mieux à la spécificité du langage instrumental :



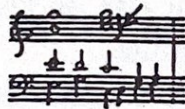
Ex. 11 CABEZÓN, *Pange lingua* à 4v., mes. 71-74: style très proche de l'écriture vocale (48).



Ex. 12 DU CAURROY, *Pange lingua* à 5v. pour instruments, mes. 1-6: Incipit de la *Fantaisie* (49).



mes. 15-16 : Main gauche statique accompagnant le trait de la main droite.



mes. 31 : Dédoublément d'une voix à la main droite.



mes. 37 : Dédoublément au tenor



mes. 39 : Accord final à 6 sons

Ex. 13 CAVAZZONI, *Pange lingua* à 4v.: Écriture typiquement instrumentale (50).

CONCLUSION

Le corpus de *Pange lingua* des XV^e et XVI^e siècles, relativement important grâce à l'impulsion donnée par l'Église catholique à la célébration de la Fête-Dieu et, plus généralement, à la dévotion eucharistique, peut être considéré comme un spécimen représentatif des grandes tendances musicales de l'époque, en matière de musique sacrée, vocale ou instrumentale.

Ainsi, la part dominante des compositions d'origine franco-flamandes correspond à la réalité générale du monde musical de l'époque. De même, l'essor des *Pange lingua* instrumentaux hispaniques, vers le milieu du XVI^e siècle, traduit deux phénomènes caractéristiques : l'éveil des écoles nationales et le développement du répertoire instrumental.

Enfin, au niveau de la langue musicale employée, l'équilibre atteint par les *Pange lingua* du XVI^e siècle entre mode, contrepoint, ton et harmonie est commun à l'ensemble de la production musicale de la Renaissance, ainsi que l'intégration du *cantus firmus* à la polyphonie, la recherche de la plénitude harmonique ou la généralisation des quatre voix pour ne parler que des aspects les plus significatifs.

Par delà une totale conformité avec les compositions contemporaines, l'impression d'équilibre et de stabilité émanant de la plupart des pièces analysées, caractérise bien l'esprit qui anime toute l'activité intellectuelle de la Renaissance.

Le *Tantum ergo* est un témoignage intéressant parmi d'autres de l'impact des diverses conceptions de la foi chrétienne sur la production artistique. De nos jours, sur le point précis de l'Eucharistie, le

fossé se comble peu à peu ; en réhabilitant la communion fréquente, Pie X a imprimé à la pratique catholique un mouvement inverse à celui qui l'animait depuis l'époque de Julienne du Mont-Cornillon : à l'augmentation des communiants réguliers correspond une baisse notable de la fréquentation des cérémonies d'adoration. Les Eglises tentent de faire converger leurs différentes coutumes.

Chrétien ou simple curieux des mentalités religieuses, nous jugeons les conflits dogmatiques du Moyen Age et de la Renaissance, avec un recul salutaire. Une fois mis de côté les excès du fanatisme, il est évident que les controverses entre les différents courants ont apporté un souffle vivifiant à la réflexion théologique et liturgique, en particulier dans l'Eglise catholique, grâce — paradoxalement — aux Eglises protestantes.

NOTES

(1) Le jeudi ou, si ce jour n'est pas chômé, le dimanche suivant.

(2) Pendant le concile de Trente (1545-1563).

(3) Cf. CHAUNU (Pierre), *Le temps des Réformes*, Paris, Fayard, 1975, p. 273-274.

(4) Canonisée depuis. La congrégation du Mont-Cornillon se trouve près de Liège.

(5) Fait rapporté par Tolomé de Lucques, biographe de saint Thomas, entre 1318 et 1323.

(6) Cet office n'est pas encore suivi de la procession qui popularisera à l'extrême la Fête-Dieu. De même, l'exposition visible de l'hostie consacrée ne sera introduite que plus tard.

- (7) *Ca* 1320-1384 ; il était partisan de la communion sous les deux espèces et remettait en cause la conception romaine de la présence réelle.
- (8) *Ca* 1370-1415.
- (9) Certaines pratiques populaires, à la limite de la magie, remontaient à l'Antiquité chrétienne, comme les hosties que les laboureurs plantaient en terre pour favoriser les récoltes.
- (10) GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, p. 126.
- (11) Pape 1441-1455.
- (12) Pape 1458-1464.
- (13) En particulier en Belgique.
- (14) Le 30 novembre 1539, bulle *Dominus noster Jesus Christus*.
- (15) 1545-1563.
- (16) MARTIMORT (Aimé-Georges), *L'Eglise en prière - Introduction*, Paris, Desclée & Cie, 1961, p. 466.
- (17) D'après le *Dictionnaire de spiritualité*, t. II, Paris, Beauchesne, 1949 - ss, col. 1644.
- (18) Spéculation habituelle dans la théologie médiévale, avec sa terminologie empruntée à Aristote.
- (19) Bulle *Graves et diuturnae*.
- (20) D'après le *Missel biblique de tous les jours*, Bourges, Tardy, 1966, p. 860. Poème daté de 1263.
- (21) Scindés en six hémistiches dans la présentation habituelle.
- (24) Chants accompagnés de danses rythmées sur le même mètre, appelées *ballistea* : cf. PARISOT (Dom J.), *Les hymnes de l'Office romain*, art. in : *La Tribune de Saint-Gervais*, juin 1899, n° 6, p. 167-179.
- (25) *Divus Julius*, in *Vies des douze Césars*, t. I. Texte établi et traduit par AILLOUD (Henri), Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. XLIX ; ce couplet fut chanté, à l'origine, pendant le triomphe des Gaules, par les soldats de César (Nicomède était homosexuel).
- (26) *Trad.* : César a soumis les Gaules, Nicomède a soumis César :
 Vous voyez aujourd'hui triompher César qui a soumis les Gaules,
 Mais non point Nicomède qui a soumis César.
- (27) *De tentationibus Christi*, in : *S. Hilarii pictaviensis opera, pars IV*, coll. *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, vol. 65, *Hymni*, Vienne, F. Tempsky, 1916, p. 214-216.
- (28) *Trad.* : Chantons encore les glorieux combats de la chair et — du corps mortel d'Adam dans l'Adam céleste, — combats par lesquels Satan — a été, pour la première fois, vaincu dans le nouvel Adam.
- (29) *Hymnus omnis horae*, du recueil *Cathemerinon*, texte établi et traduit par Lavarenne (M.) in *Prudence*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 49-54.
- (30) *Trad.* : Esclave, donne-moi ma lyre, afin que je chante en trochées pleins de foi un poème doux et mélodieux : les actes sublimes du Christ ! Que notre muse ne célèbre que lui, à lui les louanges de notre lyre !
- (31) *Edition vaticane*, p. 957.
- (32) Il faut signaler aussi l'existence d'un grand nombre de versions hybrides entre ces deux mélodies.
- (33) Etude et transcription COIRAULT (Patrice), *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Exposé III, Publications de l'Institut général de psychologie, Mémoire n° 5, première partie, 1929, p. 221-223.

- (34) Mélodie et sources du XVI^e siècle (la 1^{re} de 1525) dans ZAHN (J.), *Die Melodien der Deutschen Evangelischen Kirchenlieder*, t. 2, Gütersloh, Bertelsmann, 1890, n° 3682a, p. 471.
- (35) Appelée ainsi à cause de l'origine italienne de la plupart des anciens manuscrits renfermant cette mélodie.
- (36) *Edition vaticane*, p. 950-952.
- (37) Cf. GAJARD (Dom Joseph), *La mélodie primitive du Tantum ergo*, art. in : *Revue grégorienne*, Paris, Desclée & Cie, 1948, p. 134.
- (39) *Edition vaticane*, p. 1852. Le chant *mozarabe* constitue l'une des quatre grandes branches du répertoire liturgique occidental avec le *gallican*, l'*ambrosien* et le *grégorien*.
- (40) Malheureusement, dès le XI^e siècle, le rite mozarabe (appelé aussi *wisigothique*) a été impitoyablement pourchassé par Rome qui a cherché à l'éradiquer totalement ; les témoignages les plus anciens ne datent que du XV^e siècle.
- (41) *Edition vaticane*, p. 739-741.
- (42) 1436-1517, archevêque de Tolède et confesseur de la reine Isabelle.
- (43) Bien qu'il en existe une version dérivée, chantée en Italie, à Caserte, reliquat de la domination espagnole ; cf. BAS (Julio), *Una melodia italo-espanola*, art. in : *Musica sacro-hispana*, n° 12, Bilbao, déc. 1911, p. 190-191.
- (44) Transcr. GOLNER (M.L.), in *Neue Reihe*, t. 18: *Hymnarium*, Tours, Bärenreiter, 1980, p. 71-81.
- (45) 1581, transcr. PEDRELL (F.), in *Victoriae opera omnia*, t. V, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908, p. 95-99.
- (46) Cf. note 45.
- (47) In *Hymni per totum annum*, transcr. HAYDON (Glen), *Monumenta Polyphoniae Italicae*, vol. III, Rome, Pontificium Institutum Musicae Sacrae, 1958, p. 92-98.
- (48) In VENEGAS DE HENESTROSA (Louis), *Libro de cifra nueva* (1557), transcr. Anglés (Higinio), in *La Musica en la corte de Carlos V*, Barcelone, Instituto Espanol de Musicologia, 1944, p. 117-118.
- (49) 1610, transcr. Pidoux (P.), in *Les œuvres complètes de E. Du Caurroy, Fantasies à 3-6 parties*, vol. IX/1, 34^e *Fantasie*, Genève, Institute of Mediaeval Music, 1975, p. 88-90.
- (50) Transcr. Litaize (G.) et Bonfils (J.), *L'organiste liturgique* n° 41, *G. Cavazzone, 2nd Livre d'orgue*, 3^e fasc., Paris, Ed. musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique, s.d., p. 41-42.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. ANGLÉS (Mgr Higinio), *La música en la corte de los reyes católicos*, t. I : *Polifonia religiosa*, Préface, Barcelone, Instituto español de musicología, 1960, p. 9-136.
2. ANGLÉS (Mgr Higinio), *El Pange lingua de Johannes de Urreda, maestro de capilla del rey Fernando el Católico*, art. in : *Anuario musical*, 1952, n° VII, p. 193-200.
3. APEL (Willi), *The history of keyboard music to 1700*, London, Indiana University Press, 1972, XVI-878 p.
4. BESSELER (Heinrich), *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft. Athenaion, 1931-1934, 338 p.
5. BUKOFZER (Manfred), *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, Norton, 1950, 324 p.
6. CHEVALIER (Ulysse), *Repertorium hymnologicum*, Louvain, Lefebvre, 1892-1921, 6 vol.
7. COLLET (Henri), *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, Paris, Alcan, 1913, Reprint, Editions d'aujourd'hui, 1979, 535 p.
8. DUFOURCET HAKIM (Marie-Bernadette), *Les hymnes Pange Lingua dans la polyphonie vocale et instrumentale à la Renaissance (XV^e-XVI^e s.)*, thèse de doctorat (a.m. du 5 juillet 1984), en 5 vol., sous la direction du Professeur Edith WEBER, Sorbonne, Paris IV, juin 1988, 1473 p.
9. GERBER (Rudolf), *Spanische Hymnensätze um 1500*. In *Archiv für Musikwissenschaft*, II, 1953, p. 165-184.
10. JEPPESEN (Knud), *Counterpoint. The polyphonic vocal style of the sixteenth century*, London, Williams and Norgate, 1950, 302 p.
11. JULIAN (John), *Dictionary of Hymnology*, New York, Dover, 1957, 2 vol.
12. LA MOTTE (Diether), *Musikalische Analyse*, avec critique de DAHLHAUS (Carl). Kassel, Bärenreiter, 1968, 2 vol., 145 + 90 p.
13. LOWINSKY (Edward E.), *Tonality and Atonality in Sixteenth century Music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962, 101 p.
14. MACHABEY (Armand), *Genèse de la tonalité musicale*, Paris, Richard-Masse, 1955, 304 p.

15. NOVACK (Saul), *Fusion of design and tonal order in mass and motet : Josquin Desprez and Heirich Isaac*, The Music Forum, II, 1970, New York, William J. Mitchell & Felix Salzer, p. 206-ss.
16. OUVRARD (Jean-Pierre), *Josquin Desprez et ses contemporains*, Paris, Actes Sud, 1986, 166 p.
17. PIRRO (André), *Histoire de la musique de la fin du XVI^e siècle à la fin du XVII^e siècle*, Paris, H. Laurens, 1940, 371 p.
18. PORTE (Jacques) (éd.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, La-bergerie, 1969, vol. II : *La musique sacrée occidentale*.
19. REESE (Gustav), *Music in the Renaissance*, New York, Norton & Cie, 1954, éd. rev., 1959, 1022 p.
20. RUBIO (P. Samuel), *Las glosas de A. de Cabezón y de otros autores sobre el Pange lingua de Juan de Urreda*, art. in : *Anuario musical*, t. XXI, Barcelone, Instituto español de musicologia, 1966, p. 45-49.
21. WEBER (Edith), *Le Concile de Trente et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1982, 301 p.

ELISABETH JACQUET DE LA GUERRE
UNE FEMME COMPOSITEUR AU GRAND SIECLE

par Catherine CESSAC *

Elisabeth Jacquet de La Guerre : compositeur ? compositrice ? Avouons que ce terme n'est pas encore bien entré dans nos habitudes de langage, même si certains se hasardent à l'employer. Est-ce un signe que la composition musicale féminine est encore mal appréciée, méconnue, ou tout simplement et trop souvent ignorée ? Pourtant, les femmes furent nombreuses, beaucoup plus nombreuses qu'on ne le pense habituellement, à avoir composé les musiques les plus diverses. A côté de certains noms qui ont passé la postérité comme ceux de Hildegarde von Bingen, Barbara Strozzi, Fanny Mendelsohn, Clara Schumann ou Alma Mahler, il y en aurait de nombreux autres à ajouter, à toutes les époques et dans tous les pays d'Europe. Parmi toutes ces figures musicales féminines, Elisabeth Jacquet de La Guerre, au nom à la fière allure, à l'image de son siècle.

La première identité de notre musicienne était Elisabeth Claude Jacquet. Ce n'est qu'à partir de son mariage avec Marin de La Guerre que, tout en gardant son nom de jeune fille, Elisabeth y ajouta le nom de son mari. Si on l'appela dès lors Mademoiselle de La Guerre - Madame n'étant réservé qu'aux dames de la noblesse -, elle

* Auteur de *Marc-Antoine Charpentier* (Paris, Fayard, 1968, 604 p.) ; prépare actuellement une thèse de doctorat sur Elisabeth Jacquet de La Guerre.

signait indifféremment La Guerre, Jacquet de La Guerre, ou même parfois seulement Jacquet. La volonté d'Elisabeth de porter cette double identité était probablement due au renom attaché aux deux familles, toutes deux réunissant d'importantes dynasties de musiciens, ainsi qu'aux réels liens d'amitié existant entre Elisabeth et la famille de son mari.

Les Jacquet autant que les La Guerre étaient musiciens ou alliés à des musiciens depuis des générations. Lorsque l'on remonte la généalogie des Jacquet, deux professions, pourtant étrangères l'une à l'autre, se dessinent : celle de maître maçon et celle de « faiseur d'instruments ».

Le grand-oncle d'Elisabeth, Jehan Jacquet, était « maître faiseur d'instruments de musique » et hautement estimé dans sa profession. Il eut plusieurs enfants dont Marguerite qui épousa le luthiste René Mésangeau, et Marie, femme de Jean Le Texier, peintre du roi. Son fils Claude (1605-1661) avait lui aussi la qualité de facteur d'instruments. On le trouve mentionné comme « maître faiseur d'instruments de musique » et « joueur d'instruments ». En 1652, il confectionna un clavecin à deux claviers, œuvre alors tout à fait exceptionnelle qui se trouve aujourd'hui au Ringling Art Museum de Sarasota en Floride. Il est parfois difficile de distinguer les productions de Claude et de son père. Ainsi, lit-on en 1784 dans les *Affiches, annonces et avis divers* du 9 juillet un « clavecin fait en 1646 par Jacquet », sans autre précision.

Un autre Jacquet, prénommé aussi Claude, neveu de Jehan et père d'Elisabeth, était organiste à l'église Saint-Louis-en-l'Isle à Paris. Il était également pédagogue, mais les avis divergent sur ses dons en ce domaine. Bien piètre si l'on en croit Jean-Benjamin de Laborde (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, III, p. 375-476) qui, en parlant de Louis-Claude d'Aquin — dont Elisabeth était la marraine —, écrit ceci : « Car on ne peut compter que pour peu de choses quelques leçons que lui donnèrent un Chapelain de la Ste.Chapelle, & un Organiste médiocre nommé Jacquet. » Excellent pédagogue, selon le *Mercure Galant*, qui évoque le cas d'une petite

filie âgée seulement de cinq ans faisant les délices de ceux qui l'entendent, aussi bien à l'orgue qu'au clavecin, Monsieur Jacquet l'ayant « rendue comparable aux plus habiles en six ou sept mois ». Et le chroniqueur ajoute : « Il lui est bien glorieux de faire des miracles au dehors comme il en a fait dans son domestique ; » son « domestique » étant ses propres enfants, et surtout sa fille Elisabeth.

En 1655, Claude Jacquet épouse Anne de La Touche, avec laquelle il a quatre enfants qui seront tous musiciens : Elisabeth, Pierre, Nicolas et Anne. Bien qu'unis par cette profession commune, chacun aura un destin particulier. Pierre devient, comme son père, organiste. Titulaire de la tribune de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, il occupe à la mort de son père en 1702 celle de Saint-Louis-en-l'Isle. Son frère Nicolas, pour des raisons inconnues, est amené à quitter Paris pour Bordeaux où on le trouve organiste de l'église Saint-Pierre. Anne Jacquet est employée dans les années 1680 comme « femme de chambre et fille de la musique » de Mlle de Guise. Cette puissante princesse entretenait alors un excellent corps de musiciens parmi lesquels se trouve Marc-Antoine Charpentier qui, à la fois, chantait et composait les œuvres destinées à ces musiciens. Avec les autres musiciens de Mlle de Guise, Anne Jacquet (surnommée alors Mlle « Manon » ou « Nanon ») logeait à l'hôtel de la rue du Chaume, dans le quartier du Marais. Après avoir épousé Louis Yard, elle donnera naissance à deux fils auxquels Elisabeth semble avoir été très attachée puisqu'ils figureront en bonne place sur son testament.

Mais ce fut Elisabeth, apparemment la plus douée des quatre, qui laissa son empreinte, autant comme instrumentiste que comme compositeur. On ignore sa date de naissance exacte, certains indices laissent cependant penser qu'elle naquit entre 1664 et 1667. Son père fut certainement son premier maître, meilleur pédagogue peut-être que ne le laisse entendre Laborde, et en eut une telle satisfaction qu'il présenta Elisabeth à la cour alors qu'elle n'avait que six ans. Devant des dons si précoces, le roi et son entourage furent émerveillés. Quelques années plus tard (en 1677), le *Mercur Galant* fait l'éloge de « la petite Mademoiselle Jacquier » (sic) :

« C'est un Prodige qui a paru icy depuis quatre ans. Elle chante, à livre ouvert, la Musique la plus difficile. Elle l'accompagne, & accompagne les autres qui veulent chanter, avec le Clavessin dont elle jouë d'une maniere qui ne peut estre imitée. Elle compose des Pièces, & les jouë sur tous les tons qu'on luy propose [...] Toutes celles qui touchent le Clavessin, & dont le nombre est grand, ont fait ce qu'elles ont pû pour la surprendre, & ont esté ensuite contraintes de l'admirer comme les autres, ou d'attribuer à la Magie ce qu'elles ne peuvent faire comme elle. » Toutes ces qualités incitèrent Madame de Montespan, alors la maîtresse du roi, à garder Elisabeth « trois ou quatre ans auprès d'elle pour s'amuser agréablement, de même que les personnes de la Cour qui lui rendoient visite ». Les dédicaces des ouvrages d'Elisabeth Jacquet, presque toutes adressées à Louis XIV, évoquent toujours avec émotion et gratitude le privilège qui fut le sien d'être ainsi reconnue de la Cour.

Un an et demi après la relation du *Mercurie Galant*, « la petite Mademoiselle Jacquier » joue devant une autre assistance, certes moins prestigieuse, mais tout aussi connaisseuse. La scène se passe chez Louis de Mollier, poète, compositeur, luthiste et danseur. Officier de la Musique du Roi, il occupa les charges de maître de musique des « Enfants de la Chambre et de la Chapelle » et du Dauphin. Parmi ses œuvres, *Les Amours de Jupiter et de Sémélé* (Claude Boyer) en 1666, *Les Amours du Soleil* (Donneau de Visé) en 1671 et *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane* du même Donneau de Visé en 1672, pièces à machines qui obtinrent un grand succès au théâtre du Marais. A la fin de l'année 1678, Mollier donnait en concert à son domicile, chaque jeudi, un petit opéra de sa composition intitulé *Andromède attachée au rocher et délivrée par Persée* sur des vers de l'abbé Tallemant. Le clavecin était tenu par Elisabeth Jacquet. Le lieu n'étant pas grand, « les Assemblées y sont toujours plus illustres que nombreuses ». La petite troupe se rendit au Louvre pour offrir cet opéra à Gabrielle de Rochechouart, marquise de Thiange. Celle-ci y occupait une partie des appartements, par la volonté de Louis XIV, qui avait ouvert la demeure royale, qu'il n'occupait plus, aussi bien aux gens de la cour qu'à des savants ou encore des artistes.

En 1684, Elisabeth se marie avec l'organiste Marin de La Guerre et quitte la cour. Elle aura un fils aussi précocement doué qu'elle qui, malheureusement mourra à l'âge de dix ans. Comme Elisabeth, Marin de La Guerre appartient à une famille de musiciens, également organistes : François l'oncle, Michel le père, Jérôme le frère. En outre, Michel de La Guerre est le compositeur de la première pastorale française *Le triomphe de l'amour* créée en 1655. Après avoir été organiste à Saint-Séverin et à l'église Saint-Louis des Jé-suites, Marin succède à son frère à la Sainte-Chapelle, le 20 septembre 1698. Il y restera jusqu'à sa mort le 16 juillet 1704 et côtoie pendant ces presque six années Marc-Antoine Charpentier — encore lui — qui occupe durant cette période le poste de maître de musique des enfants, avant de s'éteindre quelques mois avant Marin.

La première composition d'Elisabeth Jacquet de La Guerre est un petit opéra commandé par le Dauphin à Versailles au mois de juillet 1685. Excepté *Céphale et Procris*, nous ne possédons de trace de musique dramatique composée par Elisabeth Jacquet que le livret des *Jeux à l'honneur de la Victoire*, sous-titré « ballet ». Pourtant, les allusions — de la part d'Elisabeth elle-même — à des compositions pour la scène sont nombreuses, et il est bien difficile de savoir à quelle(s) œuvre(s) exactes elles se réfèrent. Ainsi, le *Mercure Galant* de mars 1687 relate que « le Roy fut tellement satisfait d'une Pastorale qu'elle mit en musique il y a quelques années, qu'il la voulut voir représenter plusieurs fois ». Elisabeth, elle-même, dans la dédicace de son premier livre de *Pièces de Clavessin* de 1687, évoque une pièce que la Dauphine lui a demandé de jouer chez elle, et parle « du succès inespéré de mon coup d'essay ». Elisabeth poursuit, toutefois un peu déçue : « Vous témoignates, SIRE, en être si satisfait, qu'il vous plût alors de me commander un divertissement pour le mariage de MADLE DE NANTES. La fortune n'a pas voulu qu'il ait servy à célébrer cette auguste feste, encore qu'il fust prest assez a tems ». Toujours dans cette même dédicace, Elisabeth mentionne l'existence de « trois Opera nouveaux » qu'elle « tient tous préparez ».

En 1687, Elisabeth publie son premier livre de *Pièces de Clavessin*, comprenant quatre suites de danses. Ces pièces pouvaient « estre jouées sur un dessus de Violon ou de Viole avec une Basse » (*Mercurie Galant*, mars 1687) et constituent ainsi le premier exemple de musique de clavecin accompagnée, précédant de quinze ans les *Six Suites de Clavessin* de Dieupart.

Après ses premiers essais dans le domaine de la musique vocale, couronnés de succès mais somme toute encore modestes, Elisabeth s'attaque au répertoire de la tragédie lyrique avec *Céphale et Procris*. Le livret est dû à François Duché de Vancy, alors âgé de seulement 26 ans. Il s'agit pour ce jeune poète de sa première œuvre dramatique. Il écrira par la suite d'autres tragédies lyriques pour Henri Desmarest et André Campra, ainsi que des tragédies bibliques pour la maison de Saint-Cyr. La première représentation de *Céphale et Procris* a lieu le 15 mars 1694. C'est la première fois qu'une femme présente un ouvrage à l'Académie Royale de Musique. Il faudra attendre, jour pour jour, le 15 mars 1784, pour qu'on y représentât un acte de *Tibulle et Délie* de Mademoiselle de Beaumesnil, œuvre et nom complètement oubliés aujourd'hui.

On doit à Lully la création de l'opéra français, alors appelé tragédie en musique. La structure d'ensemble consiste en l'assemblage d'un prologue à la gloire du roi et de cinq actes, comme dans la tragédie récitée. A l'intérieur de chaque acte, prend place généralement un divertissement où se déploient les chœurs et les danses. Dans son opéra, Elisabeth Jacquet s'inscrit dans la plus pure tradition lullyste. On trouve dans *Céphale et Procris* tous les ingrédients de la tragédie lyrique telle que Lully l'avait conçue vingt ans auparavant. Rien d'étonnant à cela ; jusqu'à Rameau, tous les compositeurs feront de même. L'accueil est cependant loin d'être enthousiaste, et l'œuvre n'est pas reprise. Mais cet insuccès des tragédies lyriques était un phénomène courant à l'époque qui a suivi la mort de Lully. Aucun opéra ne pouvait escompter être salué à sa juste valeur. Des compositeurs aussi importants que Charpentier et Desmarest eurent à essayer des échecs malgré l'intérêt de leurs ouvrages. Des frag-

ments de *Céphale et Procris* seront cependant joués à Strasbourg entre 1695 et 1698 à l'instigation de Sébastien de Brossard, qui, dans son *Catalogue* ne manque pas de citer les œuvres d'Elisabeth avec beaucoup d'enthousiasme et d'amitié.

Parallèlement à son activité de compositeur, Mademoiselle de La Guerre continue à charmer les auditeurs par ses talents de claveciniste. Après la Cour, c'est la ville qui l'applaudit. Alors qu'Elisabeth n'a pas encore quarante ans, la mort lui enlève, en l'espace de quelques années, son fils, son père (en 1702) et son mari (en 1704). Cruellement touchée, elle trouve la force d'affronter ces épreuves dans le travail. Elle donne des cours et des concerts à son domicile. Outre ces activités pour une part alimentaires, Elisabeth compose, montrant un intérêt et une curiosité particulière pour les nouvelles formes qui sont en train de pénétrer la musique française en ce début de XVIII^e siècle : la sonate et la cantate.

Avec François Couperin, Sébastien de Brossard et Jean Fery Rebel, Elisabeth Jacquet est la première à composer des sonates. Dès 1695, elle avait prêté quatre sonates en trio de sa composition à Sébastien de Brossard pour les faire copier ; Brossard dit les trouver « délicieuses ». Ces copies ont été conservées, ainsi que celles de deux sonates pour violon seul. Six autres *Sonates pour le violon seul et pour le clavecin* ne seront cependant publiées qu'en 1707 grâce à un privilège daté du 13 juin et valable durant quinze années. La même année 1707 voit également la publication d'un second livre de *Pièces de clavessin qui peuvent se jouer sur le Viollon*.

En 1708, Mademoiselle de La Guerre renoue avec le répertoire vocal et publie un premier livre de cantates, intitulé *Cantates françaises sur des sujets tirez de l'Écriture*. Tout comme dans le domaine de la sonate, Elisabeth se montre un véritable précurseur puisque ses cantates sont parmi les premières du genre publiées en France, avec celles de Jean-Baptiste Morin (1706), Nicolas Bernier (1706 ?), Jean-Baptiste Stuck (1706) et André Campra (1708), et les tous premiers exemples de cantates spirituelles — en tout cas, les premières pu

bliées ; celles de S. de Brossard, à peu près contemporaines, resteront manuscrites.

Les textes utilisent des sujets tirés de l'Ancien Testament et de l'Apocalypse. L'auteur est Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), un poète connu pour avoir fourni les livrets de dix œuvres dramatiques présentées à l'Académie Royale entre 1697 et 1709, dont *Alcyone* de Marin Marais, et *l'Europe Galante* de Campra. En 1711, Elisabeth publie un second recueil de six *Cantates* spirituelles, et vers 1715, un autre recueil comprenant trois cantates profanes inspirées de sujets mythologiques, dédiées cette fois à Max-Emmanuel, électeur de Bavière. Bien que moins originales dans leur conception que les précédentes, elles les surpassent peut-être sur le plan musical. On y sent la musicienne plus inspirée, utilisant un langage parfois proche de l'opéra. Dans ce même recueil, on trouve un petit duo pour dessus et basse intitulé le *Raccommodement comique de Pierrot et de Nicole* qui faisait partie d'une œuvre de Le Sage, *La Ceinture de Vénus* composée pour un spectacle de la Foire Saint-Germain, en 1715.

A toutes ces compositions, il faut encore ajouter quatre airs pour *Les Amusemens du duc de Bretagne*, recueil datant de 1712 et conçu par René Trépagne, le cousin d'Elisabeth, et quelques autres airs d'inspiration populaire, édités dans les célèbres recueils d'airs de Ballard. Sa dernière œuvre, malheureusement perdue, fut un *Te Deum* donnée août 1721, dans la chapelle du Louvre, en action de grâces pour la guérison de Louis XV.

Elisabeth passe les dernières années de sa vie rue des Prouvaires, dans la paroisse de Saint-Eustache. Le 23 octobre 1726, elle prépare son testament. Pour des raisons inconnues, elle le révoque trois jours avant sa mort survenue le 27 juin 1729, et en rédige un second. Ces testaments, ainsi que son inventaire après décès, son très instructifs car ils nous révèlent non seulement le proche entourage de la musicienne, mais aussi le cadre dans lequel elle vivait, les biens qui étaient en sa possession. Elisabeth a fini ses jours dans une certaine aisance, entourée des portraits de toute sa famille, de celle de

son mari et d'elle-même — trois portraits et un buste, malheureusement perdus —, de ses trois clavecins et de plus d'un objet de valeur.

A sa mort, une médaille fut frappée à son effigie, avec d'un côté son portrait de profil, alors que l'autre la montre assise à son clavecin avec l'inscription : « Aux grands musiciens, j'ai disputé le prix ». Son premier biographe, Titon du Tillet, lui consacra une longue notice élogieuse dans son *Parnasse François* : « Madame de la Guerre avoit un très-beau genie pour la composition, & a excellé dans la Musique vocale, de même que dans l'instrumentale [...] On peut dire que jamais personne de son sexe n'a eu d'aussi grands talents qu'elle pour la composition de la musique, & pour la maniere admirable dont elle l'exécutoit sur le Clavecin & sur l'Orgue. »

LES VOYAGES DE MOZART A PARIS

par Jean-Luc KHARITONNOFF *

En 1763, Mozart a sept ans. Il est l'enfant prodige que l'on sait, et a déjà composé plusieurs pièces pour le clavier. Mais la seule musique qu'il connaît est celle que son père — son professeur — peut lui enseigner dans le cadre étroit de Salzbourg. Soucieux d'élargir la culture musicale de son fils, Léopold Mozart décide de faire voyager toute sa famille sur la route des grandes capitales européennes. On l'aura compris : il ne s'agit pas seulement de montrer son fils à l'Europe, il s'agit aussi de montrer l'Europe à son fils.

Partis de Salzbourg le 9 juin 1763, les Mozart traversent l'Empire en plusieurs étapes (dont Francfort, où Goethe assiste à un concert du jeune garçon), puis l'est de la France, pour arriver à Paris le 18 novembre 1763. Accueillis par l'ambassadeur de Bavière, le comte Van Eyck, ils s'installent dans son hôtel de Beauvais (1). Très tôt, Léopold rencontre Friedrich-Melchior Grimm, dont la réputation à cette époque est établie. Protégé du comte de Friesen, il était arrivé avec lui à Paris en 1741 et s'était lié aux philosophes et aux encyclopédistes. Devenu secrétaire des commandements du duc d'Orléans, il est surtout l'auteur d'une *Correspondance littéraire, philosophique et critique* qui renseigne les principales cours d'Europe sur la vie intellectuelle et artistique de Paris. Grimm devient le protecteur des Mozart, les fait connaître dans la capitale, leur ouvre les portes de l'aristocratie et de la cour de Versailles.

* Etudiant de 3^e cycle en musicologie à Paris-Sorbonne.

Dès lors, Mozart mène une vie mondaine qui le conduit de salons en hôtels particuliers, au sein d'une société que l'on hésite à qualifier de mélomane, à en croire les témoignages : elle n'écoute pas Mozart jouer ; elle s'extasie devant les prouesses d'un petit trapéziste du clavier, à qui l'on demande les plus invraisemblables acrobaties. Dans sa *Correspondance* du 1^{er} décembre 1763, Grimm insiste peu sur la « science de l'harmonie et des modulations » (2), il préfère mettre en avant la mémoire prodigieuse de l'enfant, sa capacité à jouer sur un clavier recouvert d'une serviette, à écrire vingt accompagnements différents sur un air qu'il ne connaît pas, etc. Autre preuve, mais picturale : le tableau d'Ollivier *le Thé à l'anglaise chez le prince de Conti* (3). Les invités représentés sont surtout occupés à boire, à manger, à bavarder ; ils oublient le petit Mozart au clavier (à gauche du tableau) qui n'est là, semble-t-il, que pour le fond sonore.

Néanmoins, Léopold est fier d'écrire dans une lettre (4) : « Tout le monde ici est fou de mes enfants. » Et il est vrai que chacun veut s'accaparer la curiosité du moment : le duc d'Orléans, la marquise de Villeroy, la comtesse de Lillebonne, le prince de Conti, la duchesse d'Aiguillon, la princesse de Carignan, la marquise de Pompadour et surtout la comtesse de Tessé, dame d'honneur de la dauphine, qui invite souvent la famille Mozart dans son salon, l'un des plus prisés de la capitale. Grâce au duc de Chartres (5), Mozart obtient une dérogation qui lui permet de jouer publiquement hors du cadre normalement obligatoire de l'Académie royale de musique et des Concerts spirituels.

La rencontre avec la famille royale à Versailles est l'étape décisive du séjour, du moins celle qui impressionne le plus Léopold. D'abord retardée en raison de la mort de l'infante (6), la première entrevue a finalement lieu fin décembre 1763. D'après Léopold, les filles de Louis XV n'ont d'yeux que pour le petit Wolfgang. Le soir du 1^{er} janvier 1764, les Mozart sont les spectateurs privilégiés du grand couvert, et aux premières places : « Mon M. Wolfgangus a eu l'honneur de se tenir tout près de la reine avec qui il a pu converser

et s'entretenir, lui baiser souvent la main et prendre la nourriture qu'elle lui donnait de la table et la manger à côté d'elle » (7).

Mais plus que ces mondanités somme toute anecdotiques (même si elles sont le véritable reflet des pratiques d'une partie de la société de l'époque et si elles revêtent une importance considérable pour Léopold), ce qu'il faut retenir de ce premier contact avec Paris, c'est la possibilité pour notre jeune compositeur de découvrir la musique qui se joue dans la capitale.

A cette époque, la querelle des Bouffons a sonné le glas de l'âge d'or de la musique française et de ses grands opéras : Rameau, qui a porté à la perfection le style inauguré par Lully, est le grand perdant de cette lutte d'où sortent vainqueurs Rousseau, Grimm et les encyclopédistes : c'est désormais l'opéra italien qui domine. Léopold précise lui-même en parlant de la musique à Versailles : « Tout ce qui était pour voix seule et devait ressembler à un air était vide, glacé et misérable, c'est-à-dire français [...]. Ici, il y a une guerre continue entre la musique italienne et la musique française. Toute la musique française ne vaut pas le D. (8) ; mais on en vient à changer rigoureusement. Les Français commencent à chanceler fortement et j'espère que d'ici 10 à 15 ans, le goût français sera complètement éteint. » En janvier 1764, Rameau essuie un cuisant échec avec la représentation à Paris de *Castor et Pollux*. Nous n'avons d'ailleurs aucune preuve que Mozart y ait assisté.

Des musiciens allemands récemment arrivés à Paris transforment également la musique instrumentale héritée de Couperin. Ils dominent l'Ecole de Paris et y introduisent la sonate. Rien d'étonnant, donc, à ce que les plus dignes représentants de la musique parisienne s'appellent Eckard, Schobert, Raupach et Honnauer, autant d'artistes que Mozart a rencontrés à Paris. Il a surtout reçu les leçons de Jean-Godefroid Eckard, originaire d'Augsbourg, venu à Paris en 1758, et du maître de musique du prince de Conti, Johann Schobert.

Mozart s'est imprégné de cette musique allemande. Mais il ne faut rien exagérer. N'allons pas jusqu'à dire, comme Wyzewa et Saint-Foix (9), que le « romantisme » (!) de Mozart vient tout entier

de Schobert. Remarquons d'abord que ces musiciens sont plutôt médiocres. Ensuite, la brièveté du séjour à Paris est à la mesure de cette courte influence, du moins dans l'immédiat : on retrouve bien, parfois, dans les œuvres que Mozart écrit à cette époque (les *Sonates*, K. 6 et K. 7, dédiées à Madame Victoire, et les *Sonates*, K. 8 et K. 9, à Madame de Tessé), la coupe allemande que Schobert s'efforce d'imposer au même moment à Paris. Mais dès qu'il est en Angleterre, Mozart abandonne cette forme pour subir d'autres influences. C'est sans doute également à Paris que Mozart découvre pour la première fois la musique de celui qui est devenu plus tard son fidèle ami et admirateur, Joseph Haydn, puisque certaines de ses œuvres sont publiées dans la capitale en janvier 1764.

Les Mozart quittent Paris le 10 avril 1764 ; ils y repassent pour un bref séjour en 1766, sur le chemin qui les ramène à Salzbourg. En somme, le voyage que fit Mozart à Paris fut une réussite, y compris sur le plan financier, au point que des musicologues nous brossent volontiers le portrait d'un Léopold agissant par intérêt, peu inquiet de l'épreuve que représentait pour son jeune fils un tel voyage. Retenons plutôt que ce fut pour Mozart l'extraordinaire occasion de connaître la musique européenne de son époque. Autre atout de ce voyage, mais pour l'historien cette fois : la correspondance que nous laisse Léopold est une mine de renseignements sur la vie parisienne au XVIII^e siècle. D'une page à l'autre, il nous parle de la personnalité de Mme de Pompadour, des difficultés d'approvisionnement en eau à Paris, du problème des enfants mis en nourrice à la campagne, de la haine contre les jésuites, du goût de la foule pour les exécutions publiques, de la lourdeur de l'étiquette à Versailles, etc.

Douze ans plus tard, nous retrouvons Mozart à Paris, mais un Mozart bien différent du petit garçon que nous avons laissé en 1766 : il a vingt-deux ans, son apprentissage musical est achevé, et le catalogue de ses œuvres est déjà impressionnant (10). Il n'a qu'un désir : s'évader de Salzbourg pour échapper au joug du prince-archevêque, Sollowredo, son employeur. Celui-ci refuse de le laisser voyager ? Qu'à cela ne tienne ! Il lui envoie une lettre de démission (un chef-d'œuvre du genre, pleine de pointes ironiques contre son destinataire) et

quitte à la fois Salzbourg et... le foyer paternel. Partir, pour Mozart, c'est aussi la possibilité de s'écarter d'un père un peu trop possessif. Seule sa mère l'accompagne dans ce voyage dont le but est clair : trouver un emploi.

Sur la route de Paris, Mozart s'arrête à Mannheim, dont l'orchestre a une renommée internationale. Il y rencontre une jeune cantatrice, Aloysia Weber, dont il tombe amoureux fou. Sa passion est telle qu'il bouleverse ses projets : il veut partir avec Aloysia en Italie. S'engage alors une lutte à coups de lettres entre Léopold et Wolfgang qui finit par se plier aux volontés paternelles : il doit partir pour Paris, à contre-cœur.

Mozart et sa mère arrivent dans la capitale le 23 mars 1778. Ils logent chez un monsieur Mayer, puis à l'hôtel des Quatre-Fils-Aymon (11). Première préoccupation pour Mozart : se faire des relations. Il entre en contact, une fois encore, avec Grimm, devenu entre-temps baron von Grimm, ministre plénipotentiaire du duc de Saxe-Gotha à Paris. Côté musique, Mozart rencontre deux personnes susceptibles de lui organiser des concerts : Jean Le Gros, directeur des Concerts spirituels, et Noverre, maître des ballets à l'Opéra. Le premier lui commande une *Symphonie concertante pour instruments à vents* (12), le second lui propose un opéra, *Alexandre et Roxane*. Il donne également des leçons à la fille d'un favori de Marie-Antoinette, le duc de Guines, pour lesquels il compose le *Concerto pour flûte, harpe et orchestre*, K. 299.

Apparemment, Mozart a tout pour être comblé. Sa mère écrit à Léopold le 5 avril 1778 : « Wolfgang est à nouveau célèbre et aimé ici à un point que je ne peux décrire. » En réalité, elle se trompe : l'affairement de Mozart montre combien il lui est plus difficile de se faire un nom que lorsqu'il était, à sept ou huit ans, le garçonnet qui émerveillait le Tout-Paris. S'il reste des personnes pour se souvenir de lui (en fait, Mozart est à peu près oublié ou inconnu), elles s'attendent à voir cet enfant qui les étonnait tant, et la déception est certaine. Ses dons de petit prodige se retournent maintenant contre lui. La lettre du 1^{er} mars 1778 à son père est connue pour la description de l'accueil qu'on lui fait dans les salons : après une heure d'at-

tente dans le froid, il doit jouer sur un mauvais piano, et sans auditeurs attentifs. « Je dus donc jouer pour les fauteuils, les tables et les murs. » Il n'en retire d'ailleurs aucun profit. « Les gens font certes des compliments, mais qui s'arrêtent là. »

Dans ce climat, Mozart souffre de solitude et de nostalgie. Ses seuls amis sont les musiciens qu'il a rencontrés à Mannheim, alors en visite pour un court séjour à Paris. La *Symphonie concertante* qu'ils devaient jouer ensemble n'est pas exécutée, à cause d'une négligence de Le Gros ; le ballet *les Petits Riens*, K. 299b, qu'il compose pour Noverro, est un succès, mais le nom de Mozart n'apparaît pas sur les affiches. Le 22 mars 1778, il écrit à son père : « Je ne vois souvent ni rime ni raison à rien, je n'ai ni chaud ni froid, je n'ai de plaisir à rien. » Léopold, en parfait décalage, ne comprend pas la situation de son fils. Il lui organise un emploi du temps, à des centaines de kilomètres de là ! Il lui conseille de « devenir un vrai Français », alors que Mozart, plus que jamais, se sent, comme il dit, « un honnête Allemand ». Cette dépression ne l'empêche pas de composer, et des chefs-d'œuvre encore : la *Sonate pour piano n° 8 en la mineur*, K. 310 et la *Sonate pour piano et violon n° 28 en mi mineur* K. 304 datent exactement de cette époque.

Pour s'excuser de n'avoir pas fait exécuter la *Symphonie concertante*, Le Gros commande à Mozart sa *Symphonie n° 31 en ré majeur*, dite « *Paris* », K. 297, pour les Concerts spirituels. Malgré la mauvaise qualité de l'orchestre, c'est un succès... que Mozart n'a pas le temps de goûter : le 3 juillet 1778, sa mère meurt après deux semaines de maladie. Elle est enterrée le lendemain à l'église Saint-Eustache. Les plus invraisemblables histoires courent sur l'attitude de Mozart face à ce décès. On lui reproche, lettres à l'appui, son manque de chagrin. Ce serait oublier que la mort à cette époque, omniprésente, habituelle, provoque une douleur moins démonstrative qu'aujourd'hui. Ces lettres, sujets de blâme pour certains, sont plutôt des précautions que prend Mozart pour annoncer l'événement à son père. Au reste, Léopold se console avec les mêmes mots que son fils (tous deux, en gros, s'en remettent à la volonté divine). D'autres s'indignent que Mozart n'ait pas écrit à ce moment de musique qui

reflétât la douleur de son deuil. Mais la musique de Mozart, comme celle de ses contemporains, n'est pas le miroir des sentiments du moment, du moins de manière évidente (et même s'il fallait se rassurer, les *Sonates pour piano* K. 330, K. 331 et K. 332, composées après le décès de sa mère, et qui nous semblent gaies, ont, pour qui veut l'entendre, et dans les mouvements lents surtout, une profondeur mélancolique, toute pleine de la retenue qui caractérise la musique de Mozart).

Une certitude, en tout cas : la mort de sa mère, comme si rien de plus terrible ne pouvait arriver après elle, met un terme à sa crise. Mozart retrouve son enthousiasme habituel. Il s'installe chez l'amie de Grimm, Mme d'Epinay, Chaussée d'Antin. Il abandonne les leçons qu'il donnait à la fille du duc de Guines qui d'ailleurs ne payait pas. Il fait redonner sa *Symphonie n° 31* : nouveau triomphe. Il compose des morceaux dans le goût parisien (les *Sonates pour piano* déjà citées, des séries de variations pour piano, dont les célèbres, *Ah, vous dirai-je, maman ?* K. 265) qui sont autant de succès, et une œuvre destinée à Aloysia, l'air de concert *Popoli di Tessaglia*, K. 316, dont les vocalises les plus exubérantes aboutissent à un contre-sol aigu (la note la plus haute que Mozart ait écrite pour voix de femme) ! Tous les projets d'opéra que Noverre lui avait soumis avortent, à cause de la lenteur des librettistes ; mais Mozart retrouve une vieille connaissance, Jean-Chrétien Bach, qu'il n'avait pas revu depuis son voyage à Londres en 1764. Il part avec lui à Saint-Germain-en-Laye chez le maréchal de Noailles : nouvelle occasion pour lui de se faire des relations. Comme il l'écrit le 11 septembre 1778, ses « affaires commencent à bien marcher ».

Or en quelques jours, tout s'écroule, par la faute, ou plutôt par la volonté du baron von Grimm. L'affaire est claire : Grimm voulait se servir de Mozart dans la lutte qui partageait le Paris musical de l'époque : Glück, l'Allemand, contre Piccini, l'Italien, appuyé par Grimm. Même s'il penche assez vers Glück (ce qui ne l'empêche pas d'apprécier Piccini), Mozart refuse de prendre parti et encore plus de soutenir par son talent Grimm et les piccinistes. Offensé par le refus de Mozart de devenir... son secrétaire, lui faisant sentir le

poids des dettes que le compositeur avait contractées auprès de lui, Grimm tente d'organiser le silence autour de Mozart. « Grimm est faux et cherche à m'étouffer », dit-il. D'ailleurs, le nom de Mozart ne figure dans aucune des pages de la *Correspondance* de Grimm pour l'année 1778, pas même lorsqu'il parle des *Petits Riens*. Mme d'Epinay essaie de temporiser, mais en vain.

Léopold, qui décidément ne comprend rien, appuie dans le sens de Grimm. Il a réussi à obtenir pour son fils le poste d'organiste à la cour de Salzbourg. Pour convaincre Mozart de rentrer, il use du chantage : s'il revient, il autorise Aloysia à venir habiter sous leur toit (à supposer qu'elle trouve une place au service du prince-archevêque). Mais Mozart, qui pense être aux portes de la gloire à Paris, tente de résister. Il se tourne de plus en plus vers son véritable ami dans la capitale, le comte von Sickingen, qui l'a toujours soutenu. Le comte est prêt à l'accueillir chez lui. Mais Grimm, mécontent qu'on lui préfère un autre, et d'accord avec Léopold, l'installe de force dans la voiture qui doit le ramener à Salzbourg, payant les frais de voyage. Mozart, furieux, est acculé à rentrer. Une épreuve plus dure encore l'attend : les retrouvailles avec une Aloysia froide et méprisante.

De ce second voyage à Paris, Mozart rapporte à la fois des dettes et des mauvais souvenirs. Mais peut-être, comme le suggèrent Jean et Brigitte Massin (13), n'a-t-il pas apprécié Paris à sa juste valeur. Il ne cherche pas, par exemple, à se rapprocher du milieu intellectuel parisien, à rencontrer le vieux Voltaire (dont, en bon catholique, la mort le réjouit), Diderot, d'Alembert, pour lesquels, pourtant, il avait des lettres de recommandation.

On peut néanmoins essayer d'examiner, en conclusion, ce que Mozart a retenu de ses deux voyages en France. Sur le plan strictement musical, il rapporte de Paris, d'après Jean-Victor Hocquard (14), « le besoin d'expression nette, l'amour de la concision [...], la pudeur et la discrétion ». Ces qualités, caractéristiques de l'époque classique, se retrouvent partout dans l'œuvre de Mozart. De sa rencontre avec les musiciens allemands de Paris naissent ses *Concertos pour piano et orchestre n° 1 à 4*, K. 37, K. 39, K. 40 et

K. 41, qui ne sont, en fait, que des arrangements de sonates de Raupach, Eckard, Schobert et Honnauer entre autres. Pendant que Mozart était à Paris en 1764, a été représentée la pastorale *Bastien et Bastienne de Favart*. Quatre ans plus tard, Mozart compose son propre *Bastien und Bastienne*, K. 50, dont le livret est directement inspiré de celui de Paris.

D'une manière générale, la France est très présente dans l'élaboration des opéras de Mozart. Dans les livrets d'abord : *Mitridate, rè di Ponto*, K. 87, n'est rien de plus qu'une adaptation italienne du *Mithridate* de Racine. Au cours du voyage de 1778, Mozart se fait offrir à Mannheim les œuvres complètes de Molière. Il les garde toute sa vie, et s'en souviendra sans doute au moment d'écrire son *Don Giovanni*. A maints égards, l'opéra est loin du *Don Juan*. Mais les deux œuvres ont aussi plus d'un point commun, et notamment la même alliance de l'humour bouffon et de la gravité intimement mêlés. Autre emprunt à la France, plus évident, plus fameux : Beaumarchais. Aucun témoignage ne nous autorise à penser que Mozart l'ait rencontré à Paris. Pourtant, tout concourt à cette rencontre : la célébrité de Beaumarchais en Empire, leur haine commune contre Grimm, les variations pour piano *Je suis Lindor*, K. 354, d'après un thème de Dezède pour *le Barbier de Séville*. Quoi qu'il en soit, rappelons qu'en 1786, c'est Mozart qui prend l'initiative de mettre en musique *le Mariage de Figaro* (alors que l'empereur a fait interdire la pièce). Enfin, d'après certains musicologues, le sens si développé qu'a Mozart de la théâtralité viendrait de ce qu'il a pu voir à Paris, en 1778. Pourtant, reconnaissons-le, Mozart transcende le genre pour créer, une fois n'est pas coutume, un nouveau concept où il unit, en une synthèse parfaitement scénique, musique et action : la musique devient partie intégrante du drame, elle explique à la fois les situations et les ressorts psychologiques. Si Mozart emprunte des idées à la France, il les a fondues, comme toutes les autres influences, dans sa propre essence musicale.

NOTES

- (1) Actuellement au 68, rue François-Miron, IV^e arrondissement.
- (2) F.-M. GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éditée par Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, tome V, p. 411.
- (3) Conservé au musée du Louvre.
- (4) W.-A. MOZART, *Correspondance* réunie et annotée par W.-A. Bauer, O.-E. Deutsch et J.-H. Eibl, traduction française de G. Geffray, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1986-1991, 6 vol. Nous empruntons à cet ouvrage toutes les citations des lettres des Mozart.
- (5) Futur Philippe-Egalité.
- (6) Marie-Isabelle de Parme, petite-fille de Louis XV, morte le 27 novembre 1763.
- (7) Lettre de Léopold Mozart du 1^{er} février 1764.
- (8) Diable.
- (9) T. de WYZEWA et G. de SAINT-FOIX, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, 1936, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986.
- (10) Entre autres : onze opéras, une trentaine de symphonies, neuf concertos pour piano, tous ses concertos pour violon, treize messes, autant de quatuors à cordes, vingt-six sonates pour piano et violon, huit sonates pour piano...
- (12) Identifiée comme étant peut-être une version de ce que nous connaissons sous le numéro K. 297b, dont la paternité est douteuse.
- (13) J. et B. MASSIN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 1990.
- (14) J.-V. HOCQUARD, *Mozart*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1970.

ENTRETIEN AVEC ETIENNE VATELOT *

L'Emoi de l'Histoire : *Depuis quand est-on luthier chez les Vatelot ?*

Etienne Vatelot : Mon père luthier a fondé cet atelier en 1909, ici même, rue Portalis. Mais il y a eu un saut de deux générations. L'arrière-grand-père de mon père, vers 1830, faisait des guitares à Mirecourt, dans les Vosges. C'est le plus ancien luthier de la famille.

E.H. : *Les Vatelot sont-ils la plus ancienne dynastie ?*

E.V. : Non, il y en a d'autres, mais aujourd'hui disparues, comme la maison Françaix, dont les ancêtres, les Lupot, vivaient à la fin du XVIII^e siècle.

E.H. : *Y a-t-il des alliances entre ces dynasties ?*

E.V. : Il y a des rapports de métier et des rapports d'amitié ; mais il n'y a pas eu chez moi d'alliances matrimoniales.

E.H. : *Vous êtes installé ici rue Portalis : est-ce un hasard ?*

E.V. : Pas du tout. Les luthiers ont toujours suivi le Conservatoire national de Musique de Paris. Quand celui-ci se trouvait rue du Conservatoire, les luthiers étaient tout près, rue du Faubourg Poissonnière ; lorsqu'il est venu rue de Madrid, les luthiers se sont installés en particulier rue de Rome, et nous, rue Portalis, puisque c'est juste à côté du CNSM.

E.H. : *Avez-vous été formé à l'école Vatelot ?*

E.V. : J'ai été naturellement formé par mon père, mais, comme tout luthier qui se respecte, je suis allé en apprentissage à Mirecourt, chez Dieudonné qui était à l'époque le maître le plus réputé, et l'on était très fier d'être admis dans son atelier.

* Luthier.

E.H. : *Peut-on parler d'une griffe Vatelot, qui se transmettrait génération après génération dans votre famille ?*

E.V. : Il y a toujours une certaine façon de travailler, dans un atelier. Mais la lutherie est quelque chose de très personnel, et, même dans une famille, chacun a sa propre conception des formes de l'instrument. Mon père a fait beaucoup de violoncelles, moi aussi, mais ils n'ont pas la même forme ; on ne peut pas dire qu'il y ait une suite. Il vaudrait mieux parler d'un esprit de famille, en ce qui concerne le choix des bois employés, leur qualité, leur vieillisse, les règles des épaisseurs à conserver. Tout cela fait partie d'une discipline commune à mon père et à moi. De toute façon, je puis vous dire qu'il n'y a pas de secrets en lutherie : ils auraient été découverts depuis longtemps.

E.H. : *L'entreprise des Vatelot est-elle aujourd'hui à son apogée ou a-t-elle connu un plus grand lustre encore ?*

E.V. : J'ai avec moi 4 ou 5 assistants qui sortent le plus souvent diplômés de l'école de Mirecourt (il est rare d'avoir des autodidactes). Il y a une longue liste d'attente pour entrer dans cet atelier car on y voit beaucoup de beaux instruments et de grands musiciens. Et cela est important pour un luthier ! Mais je souhaite bien sûr que l'entreprise ait un plus grand lustre après moi !

E.H. : *Justement, la dynastie se perpétuera-t-elle après vous ?*

E.V. : Dans ma famille, en tout cas, non, car il n'y a pas de Vatelot pour me succéder. Mais peut-être mon collaborateur et premier assistant, Jean-Jacques Rampal, le fils du flûtiste J.-P. Rampal, qui travaille avec moi depuis une douzaine d'années, prendra-t-il un jour la suite de cet atelier, s'il le désire.

E.H. : *Les Vatelot conservent-ils des « marchés » (un orchestre, un soliste) de père en fils ?*

E.V. : Oui, il y a des fidélités. Ginette Neveu ou Maurice Gendron, par exemple, ont travaillé avec mon père, puis avec moi. En général, les artistes sont très fidèles à leur luthier... surtout les plus grands !

E.H. : La lutherie familiale n'est-elle pas menacée dans l'avenir par les instruments japonais de facture plus industrielle ?

E.V. : Pas du tout, car si le Japon a pris un marché, autrefois dominé par les Allemands et les Français, cela est dû à un concours de circonstances bien particulier : la crise des années 30, adjointe à une désaffection pour la musique, a fait disparaître les grandes usines de violons qui se trouvaient à Mirecourt et employaient à peu près 400 personnes. Cette situation a duré longtemps ; il a fallu attendre les mesures prises par M. Landowski pour relancer la musique en France, qui ont encouragé la lutherie. Pendant ce temps-là, le Japon et l'Allemagne ont travaillé pour fabriquer des violons d'étude bon marché, destinés aux élèves des petites classes. Mais pour ce qui est du violon dit d'artiste, les luthiers ont toujours une réputation de très haut niveau.

E.H. : Vous avez écrit un ouvrage sur les archets. Est-ce votre spécialité ?

E.V. : Non ; seulement, il y a des ouvrages que personne n'a eu le temps de faire paraître. Or, l'école d'archèterie française est la plus grande du monde et elle méritait bien ce livre. Mon père m'avait d'ailleurs demandé de l'écrire, car il n'y a pas de livre de référence. Cet ouvrage est donc un livre d'expertise, qui permet de se retrouver dans les différents archets français. Cela dit, l'archèterie n'est pas ma spécialité : il existe pour cela des archetiers, créateurs ou experts, mais peu nombreux, il est vrai.

E.H. : La lutherie française a-t-elle ses caractéristiques par rapport à la lutherie étrangère ?

E.V. : Oui, il y a un esprit français qui se distingue facilement des écoles italienne ou allemande, même dans les instruments contemporains. Ce qui caractérise l'école française, c'est un changement par rapport au XIX^e siècle, où tous les luthiers français faisaient les mêmes violons, parfaitement coupés, -mais avaient peut-être un peu oublié qu'un violon est fait avant tout pour sonner. Au XX^e siècle, on s'est donc réintéressé à ce problème de la sonorité,

tout en gardant le même travail de main qui caractérise les violons français en général.

E.H. : *Comment votre travail se passe-t-il ?*

E.V. : Avant je faisais la fabrication de bout en bout. Aujourd'hui, mes assistants me préparent les pièces, mais je les contrôle évidemment en épaisseur ; et je fais moi-même le vernis que je pose. Tout passe par mes mains : jamais un instrument de mon atelier ne sort sans que, aux différents stades de la fabrication, il ne soit contrôlé par moi, ou modifié.

E.H. : *Fabriquez-vous surtout ou restaurez-vous plutôt ?*

E.V. : Nous fabriquons environ trois instruments par an pour des professionnels ou de grands amateurs. Nous travaillons sur commande — notre calendrier est rempli en général pour les quatre ans suivants. Mais la fabrication constitue la plus petite part de notre activité, l'essentiel étant la restauration d'instruments anciens. Nous venons ainsi de restaurer les cinq Stradivarius de la Cour d'Espagne. Ces restaurations prennent quelquefois des mois. Pour l'un, nous avons eu besoin de deux années de travail. Un troisième domaine de notre activité est le réglage des sonorités, car les instruments varient avec le temps, les musiciens ou l'hygrométrie. Enfin, le dernier volet est l'expertise. C'est une activité très prenante, puisque, aujourd'hui encore, par exemple, j'ai procédé à une quinzaine d'expertises pour des particuliers.

E.H. : *Vous est-il arrivé d'avoir à restaurer des violons fabriqués par des Vatelot ?*

E.V. : Oui, mais malheureusement ce sont des instruments relativement modernes et la fracture éventuelle est toujours grave. Il reste que j'ai rarement vu d'accidents importants ; il s'agissait surtout de détails, comme un vernis endommagé ou de petites blessures facilement réparables.

E.H. : *Le violon évolue-t-il avec la musique ?*

E.V. : Non, un violon romantique n'est pas différent d'un violon contemporain. Il n'y a pas eu d'évolution sur la forme, puisque chaque luthier a sa propre forme de violon. Le seul progrès concerne les cordes, qui ont beaucoup changé. Quant aux procédés de fabrication proprement dits, ils n'ont pas changé — les outils du luthier sont toujours les mêmes.

E.H. : *Que pensez-vous de la mode actuelle du baroque ?*

E.V. : Certaines personnes cherchent à monter des instruments anciens à la façon baroque. Le seul ennui, c'est que personne n'est d'accord sur la manière de remonter ces instruments. A mon avis, d'ailleurs, il est ridicule de vouloir revenir sur l'évolution sonore d'un instrument. Si Stradivarius vivait à notre époque, je suis sûr qu'il serait très heureux de voir comment ses violons sont montés, avec quelles cordes, quel chevalet, quel angle de renversement, quelle pression. Comment peut-on prétendre retrouver la musique et l'instrument tels qu'ils étaient du XVI^e au XVIII^e ! D'autant que, s'il y a quelques bons ensembles baroques, j'ai le regret de dire qu'ils sont quelquefois le refuge de médiocres musiciens.

E.H. : *Avez-vous un avis sur la musique pour cordes contemporaine ?*

E.V. : Il est important, à mon sens, qu'il y ait des créations, ce qui ne signifie pas que je sois toujours d'accord avec ces créations. De mon point de vue de luthier, j'admets toutes les formes de composition, à condition de ne pas prendre le violon pour un tambour. On ne peut écrire n'importe quoi pour un instrument aussi fragile ; mais les grands compositeurs le savent, comme Dutilleux, Lutoslavski, Messiaen ou Landowski. D'ailleurs, je pense qu'on écrira de plus en plus pour le violon, parce qu'on s'aperçoit, au bout de quatre siècles, qu'on n'a jamais pu s'en passer, et qu'il permet, comme instrument à cordes frottées, de faire durer le son. On se trompe en pensant que le synthétiseur puisse remplacer le violon : le synthétiseur est incapable de refléter l'âme de l'instrumentiste, et c'est ce qu'il y a de plus important.

E.H. : *Le Stradivarius est-il toujours le sommet en lutherie ?*

E.V. : Stradivarius est un cas exceptionnel : célèbre de son vivant, il vendait ses instruments quatre fois plus cher que ses confrères, car il était bon commerçant ; tous les princes d'Europe venaient lui passer commande. Et l'extraordinaire, c'est qu'il a vu ce que serait le violon avec un siècle d'avance sur son temps dans son modèle et sa conception. S'ajoutent à cela son talent, la qualité de son vernis, le choix de ses bois. C'est donc, selon moi, l'homme qui a réalisé les plus beaux violons du monde. Mais il existe de mauvais Stradivarius. Tous ses violons ne valent pas le même prix : il en existe toute une gamme car Stradivarius a évolué de trois ans en trois ans. C'est ainsi qu'on peut presque dire la date d'un de ses violons, sans regarder la date de l'étiquette collée à l'intérieur. Ajoutons qu'il existe des instruments contemporains d'excellente facture qui, s'ils s'améliorent avec le temps, concurrenceront demain peut-être les Stradivarius.

E.H. : *Adaptez-vous votre facture au jeu, au répertoire du commanditaire ?*

E.V. : Je fais toujours mon modèle de violon, mais le montage final de l'instrument (l'âme, le chevalet, les cordes, le renversement) varie selon le musicien à qui il est destiné.

E.H. : *Les rapports entre luthier et instrumentiste ont-ils évolué ?*

E.V. : Vous savez, s'il y a une association étroite, cela est dû, non à l'époque, mais au caractère du luthier et de l'instrumentiste. Ce qui me fait très plaisir, c'est de voir, pendant trente, quarante ans, le même instrumentiste venir régulièrement dans mon atelier pour faire contrôler son instrument. C'est dans cette amitié et cette confiance qu'on réussit les meilleurs réglages de sonorité.

Propos recueillis par François REYDELLET,
étudiant en allemand à Paris-Sorbonne.

UN NOMADE INTERNATIONAL
HOMMAGE A MEYERBEER

par Florence de PEYRONNET-DRYDEN *

Résumé en français

En 1991, chacun a pensé au 200^e anniversaire de la mort de Mozart. Mais on a oublié en général de fêter également le centenaire de la naissance de Meyerbeer ainsi que les 80 ans du grand compositeur d'opéras contemporain, Gian Carlo Menotti.

Or, Meyerbeer était considéré vers le milieu du siècle comme le compositeur lyrique le plus important. Il développa le poids de l'orchestre, des chœurs et de la mise en scène. Indépendant financièrement, talentueux, il cherchait, de façon tout à fait opportuniste, à fournir des opéras à son public selon les besoins de celui-ci. Peut-être est-ce à cause de cela qu'on le critiqua assez rapidement. Des plus de quinze opéras qu'il composa, les plus célèbres (*Robert le Diable, les Huguenots, l'Africaine...*) se rattachent au genre historico-romantique, traité de façon grandiose, et qualifié pour cela de « grand opéra ». Il s'appuyait sur des chanteurs lyriques exceptionnels, comme Pauline Viardot.

Mais de nos jours, il est très peu joué. C'est aussi le sort actuel de nombre d'autres compositeurs français talentueux du siècle dernier : la France possède un trésor de culture lyrique inexploité.

* Elève de l'Ecole nationale de Chartes.

INTERNATIONAL NOMAD
A TRIBUTE TO MEYERBEER

par Konrad DRYDEN *

One need not reflect long when prodded to name the composer whose 200th anniversary we presently celebrate. Mozart ; how could one forget Mozart ? The only time he ceased to be *en vogue* was during his own lifetime ; a fact musicians have grown accustomed to.

Most, if not all, will have forgotten that 1991 also marks the 200th birthday of Giacomo Meyerbeer and the 80th of the last great contemporary operatic composer : Gian Carlo Menotti. « Great », depending upon one's definition of the lyric art being that of a passionately climactic, theatrical unification and welding of melodic inspiration, or, the sheer politically-inclined, pseudo *avant-garde*, overt intellectual know-how which presently confronts us, ignoring operas essence being a poetically-inspired, emotionally gratifying, almost sensual experience. The case of Menotti suggests that of « I was born too late in a world too old » (1). As a composer, librettist and régisseur, Menotti must invariably wait his turn for an inevitable post-mortem and due placement in operatic annals.

That leaves us with the paradox of Meyerbeer. During the middle third of the nineteenth century he was considered as the most important operatic composer. Barely credible at present, this fact remained true until greater composers-notably Verdi and Wagner-achieved similar effects in more inspired and spontaneous ways.

* Baryton, diplômé de l'Université de Maryland.

Meyerbeer, was, above all, a cosmopolite of mind, spirit and nationality ; a true chameleon of sorts. The paradox being, that the Maestro achieved great popularity precisely because of this internationalism ; yet this hindered him at a later date to receive a clear perspective of his musical standing. According to the French music critic Pierre Lalo, « Meyerbeer concocted from German heaviness, Italian vulgarity and French frivolity, that is to say, the worst in the three countries, the mixture with which the universe was poisoned : the international kind of opera » (2). Such melodramatic prejudices stemming from a man who never set a note to paper, unfortunately still abound in present musical circles.

Meyerbeer was, in fact, a revolutionary for his epoch in breaking borders and establishing new frontiers in terms of the treatment of the orchestra, the handling of choral masses and elaborate stagings. It was Meyerbeer's music, not Scribe's libretto's, that made « religion » an integral part of nineteenth-century opera. One must take into account that like two other foreigners before him, Lully and Gluck, he had come to France, revitalized French opera and overshadowed native composers. Meyerbeer is actually regarded as the founder of what is generally understood to be The French Grand Opera though some will justifiably refer to the greatest if not earliest example of this genre to be Verdi's *Don Carlo* which received its premiere in Paris in 1867. He wrote effectively for the voice, and he was an opera composer who made a point of striving for tone color in the instrumental accompaniment. Sometimes the effect may seem calculated, too cunningly contrived, too obviously sought for. What he did accomplish had a decided influence on the enrichment of the instrumental score in operatic composition.

It was Berlioz who once remarked that « Meyerbeer not only had the luck to have talent, but also the talent to have luck ». As true as the above statement may appear, one can never forget that Meyerbeer went after his « luck » with an endless amount of good-will, perserverance, patience, hard work, an almost fanatical ambition to succeed and a passionate thirst for fame. Financially independant, Meyerbeer had the money behind the means which often helped to

get his detractors to side with him. He was an opportunist who sought to give the public what it wanted, when and how it wanted it. He made it his duty of investigate exactly what it was that people were hungry for at any particular moment. If anyone ever wanted to please his admirers and make his enemies ooze with envy it was he. His operas revolve around monumental subjects, which, in their complexity, glamour, and public appeal could not have failed to please and gratify a bored and scandal-loving Parisian audience.

Perhaps it was his innate « will to succeed » that deprived Meyerbeer of the more aesthetic ideals which repeatedly cropped up in judgements uttered by many illustrious colleagues, notably Chopin, Berlioz and Schumann in reference to Meyerbeer's « appeal to the lowest common denominator in public taste ». He was capable of descending to artistic standards which no other serious musician could accept, he never attempted to raise it. When one wants to win, every vote counts.

The premieres of his works were often postponed in order to create even more furor when they finally did, at last, appear. He invented one of the first so-called « press agents » among whose many duties it was to inform him of any gossip that had transpired during his many absences, and which might be turned into good account. Another rule was to buy the support of anyone who was worth buying and willing to be bought. Where Meyerbeer alive today, he would either be directing a Broadway show or set an example as one of the world's top entrepreneurs. It can not be doubted that Meyerbeer was, in fact, a very talented composer, even if he did not possess the genius of other masters nor their inspired originality, Meyerbeer created the conception we now hold of him. Had he had more faith in his own talent makes one uncertain how he presently would be judged without the many concessions he subjected his art to. Perhaps a psychological need in the form of fame provided the desire to be admired, respected, wanted and perhaps even loved, if meteorically.

He had an almost pathological horror of cats-because he had been a mouse in a previous existence », said Heine. Need one say

more ? A less than detailed account of Meyerbeer's psychological composition reveals a somewhat ridiculous, macabre, intriguing, suspicious, vain, lonely, difficult, strange, secretive, miserly yet generous, neurotic, E.T.A. Hoffmann-like miniature. No other composer provides more room for thought or interest in a psychological thesis than does the private personage of Meyerbeer.

What of his operas ? He wrote more than fifteen, though presently none, of them makes up part of the repertoire at any of the worlds opera houses. In fact only three of them seem to reappear after long intervals : *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) and *L'Africaine* (1865), all of which derive from his Parisian sojourn. The operas he penned a la Rossini during his early days in Venice never brought the success he had so aspired to. Critically, *Les Huguenots* is recognized as his greatest work. Composed in the Grand Opera mould, it does not fail to provide striking scenic effects, ballet, and the most important rule of all : a total of five acts. Doubtless the opera inspired Verdi and Wagner, most probably through the beauty of its fourth act. Wagner himself was not honest enough to admit to Meyerbeer's attraction. Once in Italy he mentioned to the Princess von Bülow that he had been greatly moved by an opera he heard the night before. What was the opera ? He answered hesitatingly, « I will tell you, if you promise not to speak about it. It was *Les Huguenots*, and I was positively wrought up by that fourth act. I implore you, don't bruit that about, or else the Wagnerites will flay me alive » (3).

Les Huguenots offers a fine example of Meyerbeer's art, though it is perhaps *Le Prophete* that is the most striking in his gallery of creations. The reason why this particular work receives an occasional revival is due to the sheer humanity expressed in the central role of Fides, mother of John of Leyden or « the Prophet ». The role was especially sculptured for the superb voice and theatrical talents of Pauline Viardot. It was she who introduced many musical and artistic changes, just as the tenor Nourrit had done earlier on with *Les Huguenots*. For Chopin to witness his favorite singer, he even underwent the pain of « bearing » Meyerbeer's music, so much did she fas-

ciate him. (She was a friend of George Sand and intimate « friend » of Turgenev and Musset.) One or two singers did subsequently attempt the difficult and seemingly unrewarding part-without success. This is at least one of the reasons why *Le Prophète* failed to keep a permanent place in the operatic repertoire.

The Fides of Viardot has often been called one of the high points of midnineteenth century opera. Berlioz states that he found her gestures to « be designed with profound art. The perfection of her singing leads one to proclaim her as one of the greatest artists that we could cite in the past and present history of music » (4).

« A dramatic gallimaufry, monstrously motley, historico-romantic, diabolico-religious, bigoted voluptuous, frivolous-lighthearted, mysterious-impudent and sentimental-rascally. » Such was Wagner's definition of Meyerbeer's grand operas. « Historico-romantic » would certainly deem appropriate when describing *L'Africaine*, dealing, as it does with Vasco da Gama and his love for Selica. It is worth noting that both Selica and Delibe's *Lakme* were forerunners for Puccini's *Madame Butterfly*. Like Cio-Cio-San, both these characters belong to non-European races, like her, both fall in love with a white man, thus offending against a sacred custom of their people, and both commit suicide when their lovers desert them to return to their native lands. It is the clash of two cultures, the incompatibility of East and West and, by implication, the white man's superiority that form the underlying theme of these and other similar operatic subjects.

Meyerbeer struggled with the opera for over twenty years until it was finally produced, posthumously in 1865. Its original length of six hours was mercifully shortened. Once again the ever-able Eugene Scribe provided the libretto. If *Robert le Diable* deals with the supernatural, and *Le Prophète* incorporates religion (fanaticism), then it seems quite justified to label *L'Africaine* as exotic. It was not until the advent of realism that personages became important from a psychological viewpoint. The importance of grand opera still lay in providing a spectacle with somewhat « card-board characters ».

How does Meyerbeer fare at present ? *Les Huguenots*, *Le Prophète* and *L'Africaine* appear all too infrequently on operatic rosters,

being mounted rather as an act of curiosity than because of their artistic validity.

It is certainly true that with the present dearth of outstanding French singers it will be some time before a native singer presents an « authentic », if you will, interpretation of Selika, Fides, Vasco or Carmen, Werther, Melisande and Manon for that matter. Musically, Meyerbeer is a Frenchman. When the works of Magnard, Chausson, Delibes, D'Indy, Rabaud and Reyer are resurrected, so then, will Meyerbeer also come into his own. The French will one day become aware of the fact that there is much more to be proud of than *Carmen*. Meyerbeer's problem is not unique. We will have taken broad steps toward understanding French culture in its entirety when the French public finally insists on recognizing its national wealth of past composers. When has *Louise* received the production which it deserves? When will *Werther* finally be acknowledged as the masterpiece it is? There is no reason why *Le Dialogue des Carmélites* should not be presented as frequently as *Samson*. The world cannot live on masterpieces alone. An operatic Renaissance lays slumbering in France ready to be awakened; Meyerbeer is but one, though hardly a bad beginning.

Alan Blyth once summed up the case of Meyerbeer quite well : « Because he does not fit neatly and quietly into one of those pigeon holes so beloved of historians and scholars, he is apt to be dismissed, these days, without a hearing. He certainly is neither the genius he was once acclaimed to be nor the charlatan that his denigrators have more recently called him-nobody who spent half a lifetime trying to complete *L'Africaine* could be exactly termed that. Like Liszt, another eclectic and highly influential composer, he will remain a problem child, difficult to categorize, easy to deride, fascinating to study. »

NOTES

- (1) Alfred de Musset.
- (2) (4) Fitzlyon, A. (1964). *The Price of Genius*. London, Calder.
- (3) Marek, G. (1977). *Barnum of the Opera*. Opera News (p. 12-15), New York.
- Carner, M. (1974). *Puccini, A Critical Biography*. Duckworth. Surrey.

INEDIT

Lettre de Franz Liszt à Victor Schoelcher datée du 1^{er} octobre 1838 (conservée à la Bibliothèque nationale). Liszt, à l'automne 1838 et au début de l'année 1839, parcourt l'Italie avec Madame d'Agoult ; il y donne des concerts, en visite les splendeurs artistique, tout en restant très au fait, grâce à son abondante correspondance, de la vie artistique, mondaine et politique de l'Europe.

Padoue 1 octobre. 38.

Mon cher Victor (1),

L'homme propose et Dieu dispose — (ou bien le Diable, ou bien je ne sais qui, je ne sais quoi !). Vérité piquante et nouvelle surtout, que je vous engage à méditer profondément avant de vous mettre en route, de peur qu'il ne vous arrive ce qui m'arrive, c'est-à-dire de ne pas *arriver à arriver* (pardonnez-moi cet épouvantable barbarisme, comme beaucoup d'autres épouvantables choses) là où vous voudriez, là où il faudrait. Oui, mon ami, nonobstant, je ne dis pas mes projets, mes désirs, ma volonté bien arrêtée, d'aller à Constantinople, mais *nonobstant* ma lettre de Crédit pour Smyrne, Constantinople et Athènes, *nonobstant* d'augustes lettres de recommandation de S.A. le Prince de Metternich pour ces mêmes villes, nonobstant plusieurs autres choses tout aussi sérieuses, tout aussi décisives, je ne pars point. Et la raison... je vous la dirai quand vous viendrez me voir, soit à Florence, soit à Rome, soit à Naples — car c'est dans ces trois villes que je passerai mon hiver. Vous voyez que vous ne pourrez absolument pas vous dispenser, surtout depuis votre nouvelle di-

gnité de Sphinx, de venir me dire Bonjour, ou Bonsoir, et j'espère que ce sera quotidiennement l'un et l'autre, d'ici à peu ?

En attendant, savez-vous ce que je fais ? Je passe ma journée au Café. Il est vrai que c'est au Café Pedrocchi (2), merveille unique dans ce monde, digne de vous et de moi, et où nous devrions (avec quelques uns de nos très purs amis) avoir seuls le droit de siéger, à l'exclusion de toute cette canaille plébéienne et autre qui se presse nuit et jour dans les magnifiques salles de marbre de ce beau palais. Demain après l'arrivée de leurs majestés et de leurs Altesses, je dois me rendre au chateau de Cattago (3), (à une lieue d'ici) où le Duc de Modène (4) projette une fête splendide en leur honneur. Mes arpèges et autres tours savants serviront de hors-d'œuvre. Quoiqu'il en soit je suis très flatté de cette invitation et de la manière toute gracieuse dont elle m'a été faite.

Jeudi je repars pour Bologne. Je demanderai à dîner à Rossini. J'irai voir la Ste Cecile (5), quelques Carraches (6) et le *Campo Santo* (7) — puis en route pour Florence ou je passerai un mois au moins. Adressez chez *Ricordi*, Editeur de Musique à *Florence*. Parlez moi de suite et avec *tous les détails* de l'Opéra (8) de Berlioz. N'est-ce pas qu'il y avait de magnifiques choses dans sa partition ? Que j'aurais donné de choses pour l'entendre ! Un instant j'avais fait le projet de prendre la poste et d'arriver à la première représentation — mais impossible. Je n'ai pu lire qu'un ou deux compte rendus fort peu bienveillants, et les lettres que j'ai reçues de Paris m'annoncent toutes un *insuccès* décidé (9). Je ne puis vous dire la peine que cette nouvelle me fait. Pauvre Berlioz ! Pauvre homme de génie ! Il va lui falloir endurer les impertinents conseils, les stupides remontrances d'un tas de cuistres misérables. Les uns *l'avaient* bien dit ! les autres *l'avaient* bien prévu ! D'autres crieront plus haut que jamais qu'il était fou, absurde, impossible de jamais fonder la moindre espérance sur l'avenir de l'école fantastico-romantique, etc. etc. etc. Morbleu ! c'est un atroce martyr à subir qu'un lendemain et un surlendemain de *fiasco* ! C'est alors qu'on voudrait, comme l'empereur romain, que toute cette racaille qui vous éclabousse et vous raille, n'eût... qu'un seul derrière afin de lui pouvoir appliquer le

plus violent coup de pied qu'il se puisse. Quand vous verrez Berlioz faites lui mes plus tendres amitiés. Je lui écrirai aussitôt que je saurai avec plus d'exactitude son affaire de l'opéra.

Je vais vous faire un reproche tout à fait aimable mon cher Victor ; c'est que vos lettres me paraissent bien courtes. Si vous voulez me faire plaisir allongez-les le plus que vous pourrez. Je ne vous parle pas des fêtes à l'occasion du couronnement, attendu que je n'en sais absolument rien qui peut vous intéresser le moins du monde. J'ai vu ces jours derniers une de vos grandes antipathies — Thiers — Il est établi aux bords du lac de Côme et travaille assidûment à son histoire de Florence. J'ai été beaucoup plus satisfait de sa personne que je ne m'y attendais. J'ai été surtout charmé d'une certaine simplicité supérieure que je ne lui croyais pas.

Adieu mon bon Victor. Arrivez moi bientôt et croyez que je suis tout à fait incapable de vous tirer ni cheveux ni oreilles.

F. Liszt.

J'ai une toute petite dent contre Legouvé (10) ce qui fait que je vous dis rien pour lui cette fois-ci. Je ne sais même si je lui écrirai à l'occasion d'une publication où son nom devait figurer. Je deviens horriblement rancuneux (sic).

Présentation et annotation par Edouard Bouyé.

NOTES

(1) Victor Schoelcher (1804-1893), publiciste et homme politique ; passionné de musique, il jouait du piano, et eut la chance, grâce à Legouvé (voir note 10), de se lier d'amitié avec Berlioz, Liszt et Chopin.

(2) Café construit en 1831 par Giuseppe Tappeli à Padoue, devenu l'emblème du néo-classicisme padouan.

(3) Lettre de Liszt à Pierre Ereard, écrite de Cattago le 15 octobre 1838, où il raconte au célèbre facteur de piano combien on a parlé de lui « en présence de Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice dans le charmant château Moyen-Age du Catago (sic) où S.A.R. le duc de Modène avait réuni ses impériaux et royaux cousins, frères et sœurs ».

(4) François IV de Lorraine-Habsbourg, Archiduc d'Autriche-Este, Duc de Modène (1779-1846).

(5) La *Sainte-Cécile* de Raphaël.

(6) Les Carracci, famille de peintres italiens de la fin du XVI^e ; c'est surtout Ludovico (1555-1619), Agostino (1557-1602) et Annibale (1560-1609) qui ont travaillé à Bologne, et dont des tableaux y sont de ce fait conservés.

(7) Enceinte rectangulaire en marbre édiflée à Pise, ornée d'arcs aveugles à l'extérieur et d'un portique à arcades à l'intérieur ; Liszt écrit : « Le Colysée et le Campo-Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie Héroïque* et au *Requiem* ».

(8) Il s'agit de *Benvenuto Cellini*, opéra de Berlioz représenté trois fois en 1838, les 10, 12 et 14 septembre ; sans l'enthousiasme de Liszt, qui n'a pourtant pas assisté aux représentations parisiennes, mais qui avait vu la partition quelques mois avant, l'œuvre n'aurait jamais été reprise du vivant de Berlioz. Devenu directeur de la musique à Weimar, Liszt dirige *Benvenuto Cellini* en 1852, la partition ayant été un peu retouchée. Liszt écrivait au moment de cette lettre à Ferdinand Denis : « (...) J'apprends ce soir que l'opéra de Berlioz n'a point eu de succès. Pauvre ami ! La destinée est bien haineuse pour lui ! Je crains que cet échec ne l'attriste beaucoup (...) ; quoi qu'il en soit, Berlioz n'en reste pas moins la plus vigoureuse cervelle musicale de la France ».

(9) Lettre du 20 septembre 1838 de Berlioz à son père : « Vous dire toutes les menées, intrigues, cabales, disputes, batailles, injures auxquelles mon ouvrage a donné lieu est impossible ».

(10) Ernest Legouvé (1807-1903) : critique français, auteur de pièces de théâtre (*La découverte de l'imprimerie*), de poésies (*La mort d'Ophélie*, mise en musique par Berlioz et Saint-Saëns) ; il entra à l'Académie française en 1855 ; il semble qu'il ait aidé financièrement beaucoup des artistes de son temps, en tous les cas Berlioz et Liszt ; Berlioz écrit de lui en 1832 à sa sœur Nanci Pal : « (...) jeune homme charmant qui a 30.000 livres de rente et qui m'a écrit récemment pour me demander de faire sa connaissance ».

BIBLIOGRAPHIE

Sur Liszt :

— *Franz Liszt*, par Gilbert Martineau. Tallandier, 1986 (Collection Figures de proue) ;

— *Liszt*, par Bernard Gavoty. Paris, Julliard, 1980 ;

— *Liszt en son temps*, documents choisis par P.A. Huré, Claude Knepper, Paris, Hachette, 1987.

— *Correspondance de Liszt*, choix de lettres par P.A. Huré et Ch. Knepper. Paris, 1987, J.-C. Lattès.

Sur Berlioz :

— *Correspondance générale, 1832-1842 (t. II)* d'Hector Berlioz, éditée sous la direction de P. Citron ; texte établi et présenté par Frédéric Robert. Paris, Flammarion, 1975.

— Dans le numéro 142 de nov.-déc. 1991 de *L'Avant-scène Opéra*, consacré à Benvenuto Cellini, voir particulièrement l'article de F. Piatier, « Le métier d'artiste, Cellini face à Berlioz ».

« JE M'APPELLE ERIK SATIE COMME TOUT LE MONDE »

Les raisonnements d'un têtù, E. Satie.

par Laure de CAZENOVE *

« Il avait une figure de satire joyeux et était toujours fâché avec quelqu'un... Il mettait sa main devant sa bouche pour rire mystérieusement, portait des faux-cols droits, mangeait rarement et rentrait à Arcueil à pied, la nuit. Il avait un grand bon sens comme tous les génies, de la raison, du sang froid et des formules toujours humoristiques. »

Max Jacob.

... Comme tout le monde il écrit de petites ritournelles pour piano ou autres instruments, comme tout le monde il griffonne de temps à autre trois bêtises sur un papier volant, un papier volé, un papier de fortune en somme, ou encore fait imprimer un petit tract...

Tendre et ironique, doux mais cynique, drôle à force d'être désabusé : c'est bien l'énigmatique « Esotérik Satie » (1) que nous retrouvons dans ses écrits. Devinettes, bricolage de mots, traits frondeurs, mise en boîte des institutions : ces soties écrites à la diable comme on tire la langue au destin ou ces articles impubliables tant ils sont justes, drôles et souvent méchants nous font entrer de plain pied dans l'imaginaire rapsodhique d'un musicien des mots. Satie n'est pas un dilettante de l'écriture, il en connaît bien trop les vertus !

Abandonné à la pauvreté, riche de toute son imagination et de toute sa colère acide, Satie s'en prend au bourgeois : combien il déteste celui qui s'enracine dans le Code, la Vérité, le Dogme. Il crée,

* Assistante d'édition.

(1) Surnom que lui donnait Alphonse Allais.

défait, dénoue, innove, observe aussi, en solitaire, battu, hué, moqué, il se moque. Ses mots sont des boutades, ses écrits des croquis, ses partitions des confidences, ses articles la démonstration que le rêve existe, qu'on peut avoir la dent farouche et l'amour de l'art sans plier le genoux devant un prix de Rome académique et donc dérisoire !

« Une question se pose : à quoi reconnaît-on l'amateur ? C'est bien simple : à ce qu'il n'est pas Prix de Rome — premier grand Prix de Rome bien entendu (les seconds Prix de la même ville sont non existants — ce qui est naturel entre nous). »

Ironie tranchante, Satie travaille le noir ou le blanc, la grisaille l'agace. Seule compte la liberté de l'individu : la liberté républicaine, bourgeoise, n'est qu'une institution. Voici qu'il ajoute :

« J'ai toujours dit qu'en Art il n'y avait pas de vérité — de vérité unique s'entend. Celle qui m'est imposée par des Ministres, un Sénat, une chambre ou un institut me révolte et m'indigne — bien qu'au fond cela me soit assez indifférent. D'une seule voix je crie : Vivent les amateurs ! »

Propos brefs, lapidaires souvent, mais toujours codés, énigmatiques. Lire Satie c'est bien sûr le déchiffrer. D'un texte à l'autre — article, slogan, notes intimes, lettres à un ami (elles sont rares), texte signé d'un pseudonyme (ils sont nombreux !), titres d'un morceau de musique, il faut écouter l'écho d'une œuvre cohérente malgré sa présentation fragmentaire où l'humour, avant tout sert la révolte. Satie est résolument contestataire non pour le plaisir facile de choquer mais parce qu'il est profondément original, marginal et solitaire. Tout s'ordonne parfaitement : ses violentes prises de position contre les surréalistes qui l'ont attaqué, ses manies vestimentaires, son allure étrange, ses distributions de tracts. Fantaisie, jeux de mots et bon sens, telle est la sagesse de ce garnement grave.

« Le vrai sens critique ne consiste pas à se critiquer soi-même, mais à critiquer les autres : et la poutre que l'on a dans l'œil n'em-

pêche nullement de voir la paille qui est dans celui de son voisin : dans ce cas la poutre devient une longue-vue, très longue, qui grossit la paille de façon démesurée. »

Jamais Satie ne transige. Il se ferait parfois mauvais pitre, agitateur, misanthrope aigri et insupportable si le souffle qui le porte n'était la vocation. En tout domaine (vie quotidienne, musique ou écrits) il reste fidèle à lui-même : jeune artiste mystique déjà trop sage, vieillard révolté contre ses contemporains comme un adolescent.

« J'ai trop l'esprit de Libre-Pensée pour ne pas tolérer la pensée des autres — même si ceux-ci se présentent devant moi en adversaires irréductibles, légèrement déloyaux... »

Cabrioles et pirouettes, c'est ainsi que marche, écrit et respire Satie. Mais Satie n'est jamais un clown. Grâce à ses jeux de mots malicieux et meurtriers ou à la fantaisie cocasse des titres de ses œuvres musicales, il voudrait détruire les mythes érigés par l'académisme et poursuivre gravement son but : le don total de lui-même qu'il a fait à la musique en toute humilité.

« L'exercice d'un Art nous convie à vivre dans le renoncement le plus absolu... ce n'est pas pour rien que je vous parlais tout à l'heure... de sacrifice... »

Musicien par nécessité, Satie fut écrivain par jeu, ce qui n'enlève rien à l'acuité de son propos, ni à la précision ironique et aigüe de son trait. Il faut le lire non pour l'écouter mais pour le réentendre.

N.B. — Toutes les citations sont extraites de *Ecrits* (réunis par Ginella Volta), Erik Satie, éd. Champ libre, 2^e éd., Paris, 1981.

OLIVIER MESSIAEN ET LA CREATION DU
QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS :
STALAG VIII A, GORLITZ — 15 JANVIER 1941

ENTRETIEN AVEC M. ETIENNE PASQUIER

En hommage à cet immense compositeur que fut Olivier Messiaen, disparu le 28 avril dernier, nous avons le privilège de pouvoir publier, avec deux autographes inédits qu'il adressa à M. Etienne Pasquier, quelques souvenirs de ce grand violoncelliste, son camarade de captivité au stalag de Görlitz, qui créa là-bas le Quatuor pour la fin du temps.

M. Etienne Pasquier (neveu du chartiste Pierre Caron), né à Tours le 10 mai 1905, 1^{er} prix de violoncelle du Conservatoire de Paris à 16 ans, entré à l'Opéra de Paris en 1929 et nommé soliste l'année suivante, a acquis une notoriété internationale au sein du Trio Pasquier, fondé en 1927. Avec ses frères Pierre (alto) et Jean (violon), il a donné environ 3.000 concerts dans le monde entier, particulièrement aux Etats-Unis, où, constamment réclamés, ils exécutèrent 12 grandes tournées en trente ans (1).

* * *

L'Emoi de l'Histoire : *Comment avez-vous connu Olivier Messiaen ?*

Etienne Pasquier : Avant la guerre, je n'avais jamais rencontré Olivier Messiaen. Je le connaissais, naturellement, de réputation, surtout comme organiste de la Trinité ; on disait qu'il avait conclu un pacte avec le curé : jusqu'à 11 heures 1/2, il devait jouer du classique, puis il avait le droit d'improviser ses propres œuvres !

Le 2 septembre 1939, je fus convoqué à Angers, puis envoyé à Metz, comme terrassier. De là, nous avons gagné la frontière luxem-

bourgeoise. Des officiers m'ont demandé de jouer ; bon, mais, avec quoi ? J'ai été envoyé à la corvée de viande pour chercher un violoncelle, un instrument épouvantable, avec lequel j'ai donné un petit récital devant 250 soldats. J'ai d'ailleurs eu une surprise : je leur ai joué « Le Cygne », de Saint-Saëns, tonnerres d'applaudissements ; puis le « Largo » de Hændel, tonnerres d'applaudissements ; enfin, je me suis dit : « il faut les récompenser », je leur ai joué une ritournelle d'alors, « Les Millions d'Arlequins »..., pas de réaction : ils avaient très bien senti que je n'étais pas fait pour ça !

Au moment où la guerre se « figeait », je fus affecté dans une autre armée : ma femme était intervenue auprès d'Alfred Cortot, alors influent à Vichy, et je fus appelé à Verdun pour inaugurer le Théâtre d'Armées. C'est là que j'ai retrouvé ma femme, qui avait été engagée par le directeur (2), et rencontré Olivier Messiaen. J'avais été nommé, comme caporal de musique, chef de poste à la Citadelle de Vauban, et je l'avais sous mes ordres : il composait, pendant que nous attendions la catastrophe, un morceau pour clarinette seule, *L'Abîme des oiseaux*, pour un clarinettiste juif algérien qui était avec nous, Henri Akoka, soliste à Radio-France. Arrive le 10 mai, nous quittons Verdun qui commence à être bombardé, pour être faits prisonniers immédiatement à Nancy, embarqués dans un wagon à bestiaux et expédiés en Silésie. Messiaen était d'une naïveté charmante : au cours de l'une des haltes obligatoires du convoi, il me dit : « dis-donc, il n'y a personne, on peut peut-être se sauver... ». Il n'avait vu ni les barbelés, ni le garde armé, et puis se sauver pour aller où, mon Dieu, nous étions déjà en Prusse orientale !

E.H. : *Aviez-vous, au camp, un traitement de faveur, en tant que musicien ?*

E.P. : Une fois arrivés en Silésie, nous fûmes séparés quelques semaines. J'avais trente-cinq ans, Messiaen trente-trois ; déjà internationalement connu pour ses *Offrandes oubliées*, il fut identifié tout de suite par les officiers du camp (« Vous, vous composez »), et installé seul dans une baraque, gardée par une sentinelle chargée

d'empêcher que quiconque ne dérangeât le compositeur. Pendant ce temps, je faisais partie du commando employé aux mines de granit pour un patron privé. Nous étions entassés à 28 dans une chambre, et nous travaillions avec des ouvriers allemands, qui nous donnaient du pain !

Mais au bout de trois semaines, peut-être, je ne me souviens plus bien, un camarade avait dû parler de moi, et je fus retiré des mines. J'avais eu la chance de conserver sur moi un prospectus reproduisant des critiques en toutes les langues, dont plusieurs en allemand, du Trio Pasquier : il y avait ma photo, récente, bien reconnaissable ; tout cela tomba entre les mains des responsables du camp qui craignirent que le travail des mines ne m'abîmât les doigts. Je fus donc ramené du commando au motif que je n'étais « pas assez compact » et affecté aux cuisines. Là, vous allez comprendre l'âme militaire allemande : un samedi, je vis entrer deux gardes qui m'emmenèrent au quartier général : « Montrez-moi vos mains », me dit l'officier ; il voulait être sûr que je pourrais continuer à exercer mon métier. Et la même scène se renouvela tous les huit jours jusqu'à mon départ.

Je retrouvai alors Messiaen, qui était entièrement libre de ses mouvements. Nous étions bien traités, mais ne pouvions donner de nouvelles à nos familles, en France. Pierre Messiaen, d'ailleurs, le père d'Olivier, s'agitait et écrivait à ma femme dans l'espoir qu'elle pourrait hâter notre libération : elle ne pouvait rien faire, naturellement...

Au tout début de l'année 1941, cependant, un officier responsable du camp s'adressa en français à Messiaen : « Dans un mois, un convoi de prisonniers regagne la France, pour des raisons de santé ou autres : vous partirez comme soldat-infirmier ». Messiaen ne l'avait jamais été, mais les Allemands tenaient à lui rendre hommage, et j'ai profité de leurs bonnes dispositions à l'égard des musiciens. Nous avons même entraîné dans notre sillage un timbalier de l'O.N.F., Fernand Mathis !

E.H. : Et les prisonniers, savaient-ils aussi bien que les Allemands à qui ils avaient affaire ?

E.P. : Le samedi, il y avait récréation pour tous les prisonniers dans la salle du Théâtre de musique (une simple baraque) : la séance commençait par un peu de musique classique avec un violoniste amateur, Jean Le Boulaire, le clarinettiste Henri Akoka, Messiaen au piano et moi ; puis l'on passait aux variétés. C'était le seul jour de la semaine où les prisonniers voyaient Messiaen, il était le grand homme du camp : il avait des admirateurs, des intellectuels venaient lui demander des entretiens qu'il devait d'ailleurs répartir tout au long de la semaine, tant il était sollicité. C'était un spectacle extraordinaire que de voir cet homme en guenilles noter soigneusement, et toujours avec la plus extrême gentillesse, ses jours d'audience... Le reste du temps, il travaillait sans relâche à la composition de son *Quatuor pour la fin du temps*. Il avait cette idée depuis longtemps de composer une pièce dans cette atmosphère de guerre, d'apocalypse, et l'avait commencée à Verdun, déjà, en l'adaptant aux quatre instruments dont il disposait. Par chance, nous nous sommes retrouvés prisonniers tous ensemble...

E.H. : *Comment travaille-t-on à la création d'un quatuor, surtout d'un quatuor de Messiaen, dans un camp de prisonniers ?*

E.P. : Nous avions congé pour répéter deux heures par jour : j'étais de service aux cuisines de 5 heures du matin à 18 heures, puis je courrais à sa baraque. Nous y avons travaillé pendant six mois. Le clarinettiste trouvait ça trop difficile ! C'est vrai que la partition est très difficile, il me fallait inventer toute une technique de musique, telle que je ne l'avais pas apprise. Il était extrêmement exigeant quant aux rythmes qu'il indiquait. Il ne s'agissait pas de se donner, comme il est courant pour la musique classique, la moindre licence selon l'inspiration du moment : « Ce n'est pas ça que je te demande, me disait-il gentiment, tu détruis l'harmonie que j'essaie de construire ». Dans la partition publiée aux éditions Durand, avec une préface de Messiaen, toutes les annotations et les coups d'archers sont de moi. C'est là que se trouve véritablement mon apport, d'ailleurs, car je les ai élaborés sous la direction de Messiaen : « Si tu pouvais faire ainsi », et je ne pouvais pas toujours...

E.H. : *Dans quelles conditions s'est déroulée la première audition, devant un public vraisemblablement peu averti ?*

E.P. : Nous avons joué devant à peu près 150 prisonniers : ceux qui étaient destinés à rentrer en France étaient tenus rigoureusement séparés des autres, et toujours ensemble. Or, certains d'entre eux avaient écrit au commandement du camp qu'ils souhaitaient assister à la première audition : nous avons donc eu droit à la quarantaine au complet, dépêchée sur ordre d'écouter du Messiaen ! La plupart de nos auditeurs n'avaient jamais entendu de musique : je n'ai jamais entendu un tel silence, ils étaient absolument abasourdis... Messiaen racontait toujours que nos instruments étaient cassés, que mon violoncelle n'avait que trois cordes, ça vient encore de paraître dans *Paris-Match* (3) : ce n'est pas vrai, je lui ai dit mille fois : « ne dis pas ça, mon vieux, je n'avais pas trop de quatre cordes pour me débrouiller de ta partition ! »

La carte-programme de la première audition, écrite à la main aux crayons noirs et rouge, fut confectionnée à de nombreux exemplaires par l'administration allemande du camp ! C'est au dos de cette carte que Messiaen m'a écrit ces lignes si flatteuses :

A Etienne Pasquier,

la magnifique pierre de base du trio du même nom ! J'ose espérer qu'il n'oubliera jamais les rythmes, les modes, les arcs-en-ciel et les ponts sur l'au-delà jetés par son ami dans l'espace sonore ; car il apporta tant de fini, de précision, d'émotion, de foi même et de perfection technique, à l'exécution de mon « quatuor pour fin du Temps [sic] », que l'auditeur aurait pû [sic] croire qu'il avait joué toute sa vie une telle musique ! Merci, et en toute affection,

Olivier Messiaen.

Peu de temps après cette première, nous avons été libérés, et démobilisés à Lyon ; je suis rentré à Paris retrouver ma femme, et lui est resté un temps à Vichy. Il m'a envoyé un mot de là, sur une de ces affreuses cartes :

Pense toujours à toi et à 1^{re} audition du quatuor. Travail par intermittences à Vichy. Attends nomination importante pour rentrer à Paris (4). Affectueusement.

Olivier Messiaen.

Expéditeur : M. Olivier Messiaen
au Bourg de Neussargues
(Cantal)

Adresse : Monsieur Etienne Pasquier
84, rue du 22 septembre
Courbevoie
(Seine)

Cachet postal : ARGUES-MOISSAC CANTAL
14-4-41 - 14³⁰

E.H. : *Avez-vous continué à jouer ensemble, après votre libération ?*

E.P. : *Quand nous nous sommes retrouvés pour reprendre le quatuor, il nous a fallu chercher un clarinettiste puisque le nôtre, juif, se cachait à Marseille sous le nom de Rousseau. Quant à Jean Le Boulair, il a cessé le violon à son retour à Paris pour devenir élève de Charles Dullin: Messiaen a donc donné sa partie à mon frère Jean et nous avons enregistré le Quatuor à la Schola cantorum (5), toujours avec Messiaen au piano : ça donne au disque une authenticité remarquable... La première audition en France eut lieu au théâtre des Mathurins, puis chez le comte de Beaumont. Par la suite, lorsque nous avons joué le Quatuor un peu partout en tournées, aux Etats-Unis, à Londres, etc., c'est Yvonne Loriod, que Messiaen devait épouser en 1961, qui interpréta la partie de piano. Chose curieuse, Messiaen n'a jamais redemandé Henri Akoka après la guerre, je n'ai pas su pourquoi.*

*Hors le Quatuor, je n'ai plus guère joué de Messiaen, sauf à l'Opéra, son ballet *La Turangalila* : ça, c'était plutôt son côté païen. Il voyait la musique en couleurs, et des couleurs surprenantes, demandant, par exemple, « des arcs-en-ciel bleu-orange »...*

E.H. : *Tout le monde s'accorde sur la personnalité peu commune d'Olivier Messiaen, mais vous avez eu la chance, si l'on ose dire, de*

la connaître dans les conditions particulièrement révélatrices de la captivité.

E.P. : C'était une chance, en effet. J'étais un peu intimidé devant lui, je le prenais pour ce qu'il était, non seulement un musicien exceptionnel, mais un homme d'une qualité morale extraordinaire, et d'une bonté... Le personnage était absolument le même que le compositeur. Il avait une foi chrétienne impressionnante. Il m'a raconté comment, élevé sans religion, il passa un jour devant une église et, sans préméditation aucune, demanda à voir le curé et à devenir chrétien. En même temps, il était profondément tolérant à l'égard des hommes : j'ai assisté souvent, au camp, à des palabres entre lui et notre clarinetteste, juif athée, très attiré vers le communisme.

D'une rare intelligence, il ne disait pas une parole qui n'ait un intérêt, même dans la naïveté. Sa science musicale était absolument immense, mais ça ne l'empêchait pas d'être spontané, pas recherché pour deux sous, avouant qu'il était gourmand. Il disait : « J'ai les défauts d'un vieux paysan, près de ses sous... » !

Je ne l'ai jamais complètement perdu de vue, mais je n'osais pas trop l'appeler ; maintenant, comme j'ai de remords de n'avoir pas insisté ! J'aurais dû forcer sa porte, d'autant que lorsque nous nous revoyions, de deux ans en deux ans, c'était comme si nous nous étions quittés la veille. Mais j'avais ma carrière, je voyageais beaucoup, lui aussi... Je dirais presque que j'ai la nostalgie de cette période de guerre, tant j'ai passé là des moments extraordinaires.

Le 19 mai 1992.

Propos et documents recueillis par Luce CREMER.

NOTES

- (1) Une thèse est actuellement en cours sur ce sujet, préparée par une violoncelliste élève de M. Pasquier, Maryse Laufer.
- (2) Suzanne Pasquier était artiste lyrique.
- (3) *Paris-Match*, 14 mai 1992, p. 94.
- (4) Il s'agit d'un poste de professeur au Conservatoire supérieur de Paris.
- (5) Disque 33 t. Musidisc RC 719, pas encore reporté en CD.

BULLETIN D'ADHESION

A remplir (ou à recopier) et à retourner à l'Association historique et archéologique des élèves du Lycée Henri IV.

Veillez enregistrer mon adhésion donnant droit à la gratuité des conférences ainsi qu'à la réception du bulletin trimestriel (règlement annuel).

Etudiant-lycéen	60 F
Membre actif	100 F
Membre bienfaiteur	200 F

Nom : Prénom :

Adresse complète :

.....

Code postal : Ville :

Date :

Signature :



1% logement

la bonne adresse pour parler logement

Mandataire des entreprises qui lui confient la gestion de leur participation à l'effort de construction, le GIC met à la disposition de leurs salariés un service-logement complet :

- **l'information logement** : des spécialistes du financement et des architectes renseignent les salariés, établissent à leur intention le diagnostic financier préalable indispensable avant toute acquisition, proposent les solutions les mieux adaptées.
- **les prêts pour l'accession à la propriété et l'amélioration de la résidence principale.**
Outre le prêt 1% logement, le GIC met en place des prêts complémentaires à taux réduit.
- **une gamme variée de logements locatifs de qualité, permettant de bénéficier des aides au logement (APL).**

Groupement Interprofessionnel pour la Construction
Siège social 149, rue de Grenelle - 75007 PARIS. Tel : (1) 47.53.89.89 .

BARRÉ & DAYEZ, éditeurs

150, avenue Daumesnil — 75012 PARIS

présente la collection **NOUVELLE REVUE D'HISTOIRE**

- ALBERT-PETIT Albert : *Histoire de Normandie*, 260 p.
PONCETTON François : *Jacquard, de Lyon*, 252 p.
VIDAL Pierre : *Histoire de Perpignan*, 400 p.
GODIVIER H. et FROGER P. : *Pouancé en Anjou*, 300 p.
CURZON Henri de : *Wolfgang Amadeus Mozart*, 296 p.
BOSCHOT Adolphe : *Le Faust de Berlioz*, 206 p.
THIBAUT Charles : *Contes populaires de Champagne*, 188 p.
JODOU J.B. : *Histoire d'Avignon et du Comtat*, 280 p.
DUBOST Antonin : *Danton ou le consensus républicain*, 250 p.
LAURENS DE LA BARRE : *Contes populaires de Bretagne*, 264 p.
GOUDE Charles : *Histoire de Châteaubriant*, 240 p.
COLIN Elicio : *Histoire du Nivernais*, 236 p.
YARD Francis : *Histoires et légendes de Normandie*, 252 p.
ENFER J. : *10 mai - 25 juin 1940 : La Campagne de France*, 372 p.
AUBERT Louis : *Légendes traditionnelles du Bourbonnais*, 244 p.
PEPIN Eugène : *Histoire de Touraine*, 256 p.
DUPIEUX Paul : *La Province de Bourbonnais*, 264 p.
ALLEN Percy : *Le Berry, cœur de la France*, 240 p.
FEBVRE Lucien : *Histoire de la France Comté*, 260 p.
LEGRELLE A. : *La Normandie sous la Monarchie absolue*, 280 p.

Chaque exemplaire : 100 F + 25 F de port, à commander à :



12 c, rue Pradier - 30000 NIMES

Téléphone : **66.29.48.97**

**IMPRIMERIE
BENÉ**

Spécialisée dans l'impression de livres, revues, brochures.