



HAL
open science

Musiques du pouvoir, pouvoirs de la musique

Jean-Marc Ghitti, Marie-Virginie Cambriels, Nathalie Estienne, Marie Renaudin, Quentin Duprat, Christian Béthune, Roger Trussardi

► **To cite this version:**

Jean-Marc Ghitti, Marie-Virginie Cambriels, Nathalie Estienne, Marie Renaudin, Quentin Duprat, et al.. Musiques du pouvoir, pouvoirs de la musique. Musique du pouvoir, pouvoirs de la musique, 2023. hal-04258532

HAL Id: hal-04258532

<https://hal.science/hal-04258532>

Submitted on 25 Oct 2023

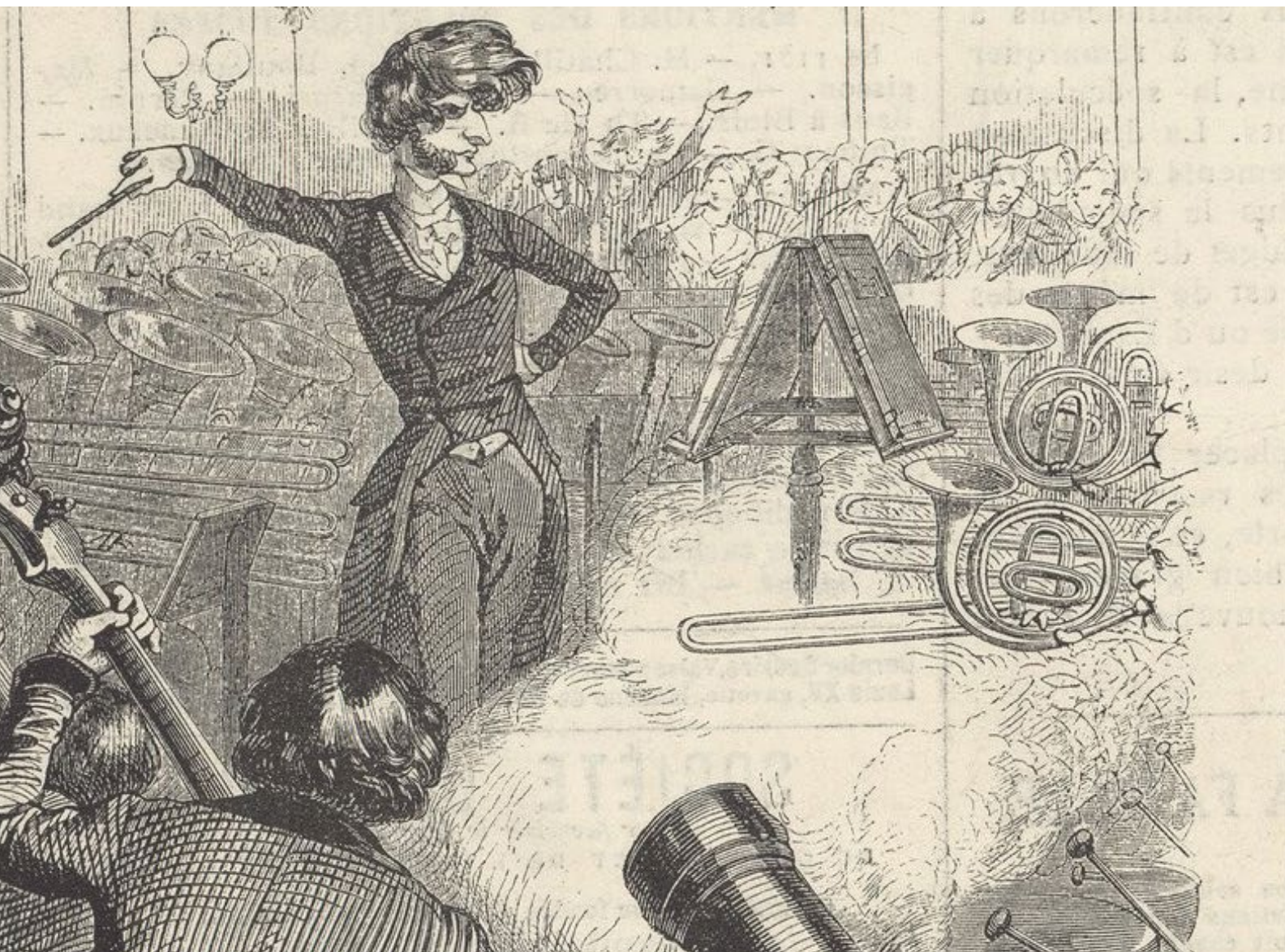
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musiques du pouvoir, pouvoirs de la musique

Textes recueillis par Quentin Duprat

Association des 
Musicologues 
d'Auvergne 



© Association des Musicologues d'Auvergne, 2023
31 rue Michelet, 63100 Clermont-Ferrand
www.musicologues-auvergne.org

Publication numérique
<URL de la publication>

En couverture : *Un concert à mitraille et Berlioz : caricature tirée de « Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale » / Illustrée par Grandville*
BNF Gallica <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84542256>> – Domaine public

Musiques du pouvoir, pouvoirs de la musique

textes recueillis par Quentin Duprat

Introduction

La musique, on le sait, est capable d'emprise, elle ravit l'âme de l'auditeur, et met les corps en mouvement. De la ritournelle que l'enfant fredonne dans le noir pour se rassurer au tissu sonore sur lequel se déploie une scène palpitante au cinéma, de la fanfare qui scande le défilé ou accompagne la procession, au grand air d'opéra qui rive le spectateur à son fauteuil, en passant par la « petite phrase » de la sonate ouvrant les vannes de la mémoire chez un narrateur en quête du temps perdu, la musique a le pouvoir d'animer notre existence. Source de tension ou de détente, d'harmonie ou de discorde, de transe ou d'alanguissement, la musique nous soumet – *Body and Soul* – à son univers complexe. C'est dire l'étendue de son pouvoir.

Compte tenu de l'empire que la musique exerce sur ceux qu'elle touche, on comprend que les pouvoirs en place (politiques, religieux, idéologiques... voire économiques) aient régulièrement cherché à utiliser la musique pour asseoir leur hégémonie. Ainsi, pour Platon, la musique a un grand rôle à jouer dans la cité, autant dans la formation du citoyen que dans la pratique de l'homme cultivé (*mousikos anêr*), celui qui fréquente les Muses à travers la poésie et la musique. Son pouvoir se doit d'être encadré et contrôlé afin de maintenir l'ordre et la tradition. De même, tout État revendique un hymne pour cimenter l'union civique de ses membres, et les grandes marques ont leurs *jingles*, facilement identifiables, pour orienter le choix des consommateurs.

Mais les contre-pouvoirs savent également s'emparer de la musique : chant des partisans ou études... révolutionnaires, satire des puissants ou manière de se réapproprier les cadences de travail (*work songs* des esclaves), la musique accompagne ceux qui refusent la domination et la combattent. Pour renverser plus efficacement un certain ordre figé du monde, la musique fait éprouver aux contestataires la force d'être ensemble, par elle se décrète le salut commun. Dans les moments douloureux d'assujettissement et de défaite, la musique permet aux vaincus de l'histoire d'attendre le temps des cerises en espérant des lendemains qui chantent et préparer l'avènement d'une nouvelle aurore de l'humanité.

Des œuvres les plus modestes (comptines, berceuses, *blues*, etc.) aux compositions les plus ambitieuses (symphonies, opéras, etc.), de l'Antiquité à nos jours, des manifestations sonores les plus savantes aux expressions les plus populaires, du sacré au profane, la problématique croisée des « pouvoirs de la musique » comme celle des « musiques du pouvoir » devrait concerner non seulement toutes les formes d'expression musicale, mais également l'ensemble des relations de l'humain à la musique. Que l'on se place du point de vue du musicien ou de celui de l'auditeur, cette double problématique du pouvoir résonne comme en écho au plus secret du fait musical.

Christian BÉTHUNE

Le chant des peuples, un pouvoir des sans-pouvoir

— Jean-Marc GHITTI —

Dans le monde marchand d'aujourd'hui, on appelle « musique populaire » celle qui a du succès dans une large part de la population, celle qui est abondamment consommée. Avec l'industrie du disque, en effet, un nouveau marché s'est ouvert, il y a déjà longtemps, où on appelle populaire la musique qui se vend bien et que des producteurs ont conçu pour qu'elle se vende, en l'appuyant sur un système très ramifié de promotion. La musique populaire dont je voudrais parler n'est pas celle-là : elle n'est pas la musique faite pour le peuple, mais celle faite par le peuple.

Toutefois, pour cerner d'un peu plus près le répertoire dont je veux parler, il faut distinguer aussi le populaire et le national. La musique a eu un grand rôle dans l'affirmation des identités nationales au dix-neuvième siècle. Elle a eu une fonction politique : on lui a demandé d'exprimer l'âme de chaque nation. Pour remplir ce programme implicite, cette mission culturelle, on a vu de nombreux compositeurs comme MOUSSORGSKI, VERDI, GRIEG, DVOŘÁK, DE FALLA et bien d'autres inventer des musiques emblématiques de leur nation en puisant dans le vieux fonds des airs populaires. MOUSSORGSKI, par exemple, lorsqu'il entre dans le projet ouvert par GLINKA d'inventer une musique nationale russe, puise, pour y parvenir, dans le chant orthodoxe des églises et aussi dans les bylines des campagnes reculées de son pays. Mais la musique qui en résulte n'est pas populaire, même s'il est demandé, par l'éducation, à tout un peuple de s'y reconnaître. Comme il est demandé, par ailleurs, à un peuple de se reconnaître dans son hymne national. Il faut bien faire la différence entre les chants qui naissent d'un peuple et ceux en quoi le peuple en vient à se reconnaître dans le processus politique et culturel de la construction d'une nation.

Les chants culturels, d'ailleurs, comme le chant orthodoxe ou le chant choral protestant, appartiennent-ils à ce fonds lyrique populaire où vont puiser les compositeurs savants ? À force de les chanter et d'y associer leurs prières, les gens finissent certes par s'y reconnaître. L'identité nationale, comme l'identité personnelle, se constitue par le miroir : on appellera « peuple » une masse qui finit par se reconnaître et s'identifier à une image censée la représenter. Mais cette image a été construite pas d'autres : elle porte la loi de l'Autre. On dira, en prenant le mot dans son sens étymologique, qu'elle aliène. Je rappellerai la formule de JARRY, qu'aimait à citer LACAN : « Vive la Pologne car s'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais ! ». C'est que la Pologne, comme pouvoir politique constitué, produit le peuple polonais, de même que le peuple français est un produit de la royauté et de la république. C'est pourquoi, s'agissant de la musique, il ne faut pas confondre le chant des sans-pouvoirs avec ce que les pouvoirs désignent comme chants populaires et qui ne sont souvent que des chants nationaux, c'est-à-dire des chants dans lesquels le pouvoir a demandé aux gens de se reconnaître. Le peuple italien se constitue en peuple national en vibrant à la musique de VERDI, comme le peuple de Dieu se constitue en chantant à l'unisson les mêmes cantiques, les mêmes psaumes. Saint Augustin, qui fut quand même un grand musicologue, pose clairement le problème : la musique est dangereuse si elle permet au peuple de s'exprimer lors des fêtes, mais elle est très utile si le pouvoir pastoral sait s'en servir pour transformer le peuple païen en un peuple chrétien, entonnant en chœur les mêmes chants appris et régulés par l'autorité ecclésiastique. En civilisation chrétienne, une bonne partie des chants populaires sont dérivés de chants monastiques, plus ou moins simplifiés et

abâtardis. Je veux dire que, d'un point de vue sociologique, une bonne partie des chants dit populaires sont non pas les chants des sans-pouvoirs, mais les chants des pouvoirs religieux ou politiques, repris par les gens comme étant les leurs.

Il convient de s'interroger sur la fonction politique qui a toujours été celle d'une grande partie de la musique : une fonction aliénante dont se servent les pouvoirs pour rassembler des sujets assujettis en peuple. Car le peuple n'est pas l'autre du pouvoir : il en est le produit. L'Église s'est servie du chant pour constituer le peuple des fidèles ; les républiques se sont servies, elles aussi, du chant pour constituer un peuple de citoyens vibrant aux mêmes accents : le rôle de la musique a été éminent dans la construction des nationalismes. Il y a, bien sûr, à construire une critique politique de la musique. Il n'est donc pas si simple, dans une démarche musicologique, de rejoindre cet objet dont je voudrais parler : à savoir, le chant populaire, défini comme chant des sans-pouvoirs. À peine croyons-nous atteindre cet objet qu'il échappe : on nomme souvent, mais faussement, populaires des chants que des pouvoirs commerciaux, politiques ou religieux ont si bien imposés aux gens que ceux-ci finissent, mais à tort, par les reconnaître comme leurs.

Si la musique est si souvent un instrument du pouvoir, c'est qu'elle possède en elle-même un pouvoir inquiétant. Pascal QUIGNARD le dit très bien : « la musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir ». C'est en partant de l'usage de la musique dans les camps d'extermination que QUIGNARD a médité avec angoisse sur ce pouvoir. Le titre de son livre de 1996, *La haine de la musique*, est un programme de désaliénation : sortir de l'emprise qu'exerce sur nous la musique. « La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945 », écrit-il. QUIGNARD, musicien lui-même, organisateur de festivals de musique de haut niveau, s'inquiète du fait qu'on conduisait les Juifs aux chambres à gaz en jouant des œuvres de compositeurs que nous continuons à admirer sans réserve : BRAHMS, WAGNER, SCHUBERT et d'autres. Nous savons bien qu'il y a un effet d'entraînement de la musique : les marches et les chants martiaux, dont notre hymne national est un bel exemple, constituent une part non négligeable du répertoire. Mais, pour QUIGNARD, le pouvoir de la musique ne se limite pas à ce répertoire. Il insiste sur l'origine commune de ouïr et obéir et il écrit : « comment entendre la musique, n'importe quelle musique, sans lui obéir ? ». L'élément musical le plus inquiétant lui semble être le rythme et il cite Primo LEVI, qui a été un témoin irremplaçable de ce qui s'est réellement passé dans les camps, évoquant « l'hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur ». Déjà NIETZSCHE reprochait à WAGNER ce qu'il nommait ces « passes hypnotiques ».

Nous tenons là l'un des ressorts profonds du pouvoir de la musique : la musique a un pouvoir hypnotique. C'est pourquoi il lui arrive souvent d'être la musique d'un pouvoir. Dans son texte fondateur sur la psychologie des foules, FREUD explique par l'hypnose la soumission des foules au chef. Avec l'hypnose se révèle l'analogie fondamentale entre le pouvoir de la musique et le pouvoir du chef. D'ailleurs, les musiciens ont un culte du chef. QUIGNARD écrit : « le chef d'orchestre fait tout le spectacle de ce à quoi l'auditeur obéit. Les auditeurs s'associent pour voir un homme debout, seul, surélevé, qui fait parler et taire à volonté un troupeau qui obéit ». Il veut nous dire que le pouvoir du chef sur l'orchestre est la représentation du pouvoir de la musique sur la foule des auditeurs. Et il cite TOLSTOÏ : « là où l'on veut avoir des esclaves, il faut le plus de musique possible ». En état d'hypnose, la réflexion est comme éteinte et le sens critique anéanti. C'est d'ailleurs pour cela que les musiciens, souvent, n'aiment pas la parole analytique : le charme de la musique ne tient que si l'on demeure dans la suspension émotionnelle, dans la soumission à l'affect. La musique est une manière d'être au monde qui consiste à se tenir en une sorte de suspens narcotique hors du réel. Elle ressemble en cela au rêve, mais à un rêve où l'on pourrait agir. Sans doute faut-il entrer dans un mouvement quasi

somnambulique pour se laisser entraîner dans certaines danses que la musique inspire, ou dans certaines marches, ou encore dans certaines actions que l'intelligence et la morale réprouvent, les pires étant les actions guerrières ou exterminatrices.

Chants de la vie impersonnelle

Les pouvoirs de la musique sont instrumentalisés par les pouvoirs constitués. Est-ce à dire qu'il n'y ait pas de musique propre aux sans-pouvoirs ? La philosophe Simone WEIL, que nous voudrions prendre ici comme guide, se pose, à l'époque de son engagement syndical, la question de ce qu'est une véritable culture populaire et où l'on trouve l'inventivité du peuple. Dès son époque de Saint-Étienne, elle « avait noté sur ses carnets et surtout dans sa mémoire, dit DUPERRAY, quantité de chansons répandues dans les milieux ouvriers ». Plus tard, quand l'Espagne entrera dans sa vie par la tragédie de la guerre, elle recopiera les *coplas* du répertoire flamenco des Espagnols. Et puis, avant même de se retrouver à New-York, avant de découvrir Harlem et la religion baptiste, elle relève sur son cahier des textes de *negro spirituals*. C'est par ces choix qu'elle semble définir le répertoire dont nous voulons parler. Ces chants ont en commun d'exprimer une condition sociale : chansons de marins qui quittent la terre, chansons de soldats qui quittent leur mère pour aller à la guerre, chansons des filles de joie ou encore chansons de bagnards.

Ce sont les chants du sous-prolétariat tel qu'on en peut saisir l'inspiration au dix-neuvième et au vingtième siècles, mais qui ont dû exister aussi bien à des époques plus anciennes. Avec l'exode des populations dans les villes, des chants se sont formés dans les auberges et les tavernes. Le *fado* se forme, dès le début du dix-neuvième siècle d'une synthèse de plusieurs musiques portugaises antérieures et des musiques extérieures dans le grand port de Lisbonne, exposé à de nombreux passages et à des influences diverses. Le *rebetiko* apparaît dans des classes encore plus défavorisées d'Athènes et du Pirée à la fin du dix-neuvième siècle. Quant au tango, il est né à peu près à la même époque, dans les mêmes classes défavorisées, dans un autre grand port, Buenos Aires, d'une intégration urbaine d'influences musicales étrangères, en l'occurrence celles des *habaneras* cubaines. Il y aurait bien d'autres exemples dans tous les coins du monde. Ces chants seront ensuite sortis de leur niche originelle et érigés en musique nationale. Pourtant, au moment de leur formation, ils expriment surtout la souffrance liée à certaines conditions sociales. Il ne s'agit pas seulement de la souffrance humaine en général, mais, si l'on peut dire, d'une sur-souffrance sociale, d'une misère amplifiée, liée à certains travaux pénibles parfois ou à l'exclusion totale du monde du travail.

À propos de cette musique des sans-pouvoir, je crois qu'il y a deux questions principales qui se posent. La première est celle de la provenance, la deuxième celle des effets.

Le cœur du problème en musicologie, pour moi, reste le mystère de la composition musicale. Qu'est-ce qu'inventer de la musique ? D'où vient l'inspiration musicale ? Ces questions, quand on les pose à propos de la musique savante, renvoient aux intentions du compositeur, et aussi à un inconscient qui déborde ses intentions. Par exemple, je me suis demandé, l'an dernier, qu'est-ce que CHOSTAKOVITCH voulait faire en musique, à partir de sa formation, de sa connaissance de l'histoire et du langage de la musique, à partir de sa sensibilité et de sa situation historique. Mais les chants populaires nous confrontent à de l'invention impersonnelle, à une inspiration collective. Il ne suffit pas de les dire anonymes, comme on le dit d'une partition dont le nom de l'auteur s'est perdu : cet auteur a au moins existé, ce qui n'est pas le cas pour les musiques impersonnelles qui semblent provenir d'une inspiration collective. Ces chants sans compositeur renvoient, comme la mythologie et les langues, au

pouvoir du collectif sur les chanteurs et musiciens. La musique des sans-pouvoir exprime la force d'un pouvoir plus fort que le pouvoir politique : c'est un pouvoir collectif sur les corps qui les fait chanter, jouer, danser.

Pour Simone WEIL, ce pouvoir, c'est le malheur. Elle entend combien certains chants surgissent non pas d'un projet ou d'une esthétique, non pas d'une intention, mais d'un malheur oppressant. On dit parfois que le peuple est artiste, et il est même musicalement savant car ces répertoires ne sont pas naïfs, ils représentent parfois des stades évolués de la création musicale. Mais pour que le peuple soit artiste, il faut des circonstances particulièrement douloureuses. Pour elle, parler de musique prolétarienne serait encore trop vague. Il y a les chants des expatriés, ceux des marins, ceux des filles perdues, ceux des vagabonds et des bagnards. Chaque condition souffrante produit son propre répertoire. La philosophe a vu que le peuple secrète ses chants chaque fois qu'il est propulsé dans une condition nouvelle qui le déracine et le plonge dans un état pire que son état antérieur. Le déracinement et la perte d'une ancienne patrie, qui va se trouver du coup idéalisée, constituent le malheur fondamental d'où montent ces chants. Les voix qui les chantent sont comme arrachées à une vie antérieure, par l'exil ou la prison ou la marginalisation dégradante. Ce sont des chants de plainte, mais aussi des chants de fête. Ils surgissent lorsque les malheureux se retrouvent ensemble, dans un moment de répit, et chanter leur devient une consolation, un réconfort, le moyen de supporter leur vie. Il leur arrive même de se faire remarquer par le chant, il y a une recherche de la prouesse vocale et de certaines subtilités. Par la voix, les malheureux acquièrent une sorte de noblesse artistique. L'émulation joue un grand rôle dans l'inventivité de ce répertoire.

Si maintenant l'on interroge ces chants populaires non en leur provenance mais en leurs effets, on peut éprouver qu'ils ne nous touchent pas de la même manière que d'autres chants. Ils ont sur nous un autre pouvoir. Ce qui différencie la philosophie de la musique de la musicologie, avons-nous dit, c'est la manière dont cette dernière se met à l'épreuve de la musique. Le philosophe n'a pas vocation à étudier les partitions, sauf s'il est lui-même musicien comme JANKÉLÉVITCH. Sa relation à la musique est celle de tout le monde : il l'écoute. La musique est faite pour être écoutée, et pas forcément pour être analysée. Simone WEIL a effectivement mis sa propre pensée à l'épreuve de l'audition musicale. Quand elle écoute des chants populaires, elle se demande ce que cela lui fait. Des chants qu'elle entend lors de son voyage au Portugal, elle dit :

Je suis entrée dans ce petit village portugais, qui était hélas très misérable aussi, seule, le soir, sous la pleine lune, le jour même de la fête patronale. C'était au bord de la mer. Les femmes des pêcheurs faisaient le tour des barques, en procession, portant des cierges, et chantaient des cantiques certainement très anciens, d'une tristesse déchirante. Rien ne peut en donner une idée. Je n'ai jamais rien entendu de si poignant, sinon le chant des haleurs de la Volga. Là j'ai eu soudain la certitude que le christianisme est par excellence la religion des esclaves, que des esclaves ne peuvent pas ne pas y adhérer, et moi parmi eux.

Ces chants portugais dont parle Simone WEIL et autour desquels se construit ma communication, je ne peux pas vous les faire entendre, car je ne sais ce qu'ils étaient. Je vais donc poursuivre mon propos autour du silence de ces chants impossibles à retrouver. À l'évidence, celle qui les a entendus en a été émue et transformée. Simone WEIL écrit quelque part que le mot grec *pathos* signifie à la fois émotion et transformation. Ce qui distingue l'écoute philosophique, c'est qu'elle va interroger cette émotion musicale pour l'éclaircir, ce que ne font pas beaucoup d'auditeurs. Ce qui est écarté comme subjectivisme ou impressionnisme par la musicologie analytique est précisément l'essentiel ici : qu'est-ce que fait la musique à la pensée ?

On ne peut certes donner une idée d'une musique avec des mots, mais on peut en décrire l'effet sur soi. Lorsqu'à propos des chants portugais, Simone WEIL évoque ceux des haleurs de la Volga, il faut se souvenir que sa mère, Selma WEIL, était russe et qu'elle avait été arrachée à son pays alors qu'elle n'était encore qu'une petite fille. Il y a comme une analogie entre les différents chants du malheur et ils évoquent tous une patrie perdue. Ils réveillent une mémoire enfouie, ils ont un pouvoir d'anamnèse. C'est pourquoi ils ont un pouvoir de captation et de fascination qu'ont ressenti, notamment, les compositeurs qui ont voulu en intégrer quelque chose dans leur propre musique. Mais la patrie perdue dont que ces chants évoquent n'est pas la nation, ce n'est pas le Portugal ou la Russie. Il s'agit d'une patrie plus mystérieuse dont seules certaines chansons peuvent éveiller le souvenir dans le cerveau humain. Une patrie qui n'est pas située dans l'espace, qui n'est pas un territoire bien que les nationalismes aient voulu la faire coïncider avec des nations historiques.

Cette patrie insituable, transposable en tous les pays pourvu qu'y introduise un chant, le seuil semble en être ce que Simone WEIL nomme une « tristesse déchirante ». Cette expression peut s'appliquer à tous les chants profonds des peuples. Le déchirement transforme l'auditeur en dissolvant son individualité et en l'ouvrant à une sorte de fond impersonnel de l'existence. Aussi n'est-il pas indifférent que Simone WEIL mentionne que ce jour-là était un jour de fête. Il faudrait reprendre les analyses de Georges BATAILLE sur la fête : elle est le moment où l'individu s'oublie et se dépasse, par différentes voies comme le rire, les larmes, l'ivresse, la dépense fastueuse. La fête est le moment d'inventivité de la musique populaire, elle est un temps de grâce et d'expression où le peuple advient à lui-même sans s'identifier à une représentation qu'on lui donne de lui-même et qui l'aliène. Elle n'est pas l'assomption d'une identité collective mais, à l'inverse, le déchirement de toute identité dans l'impersonnel sous la pression de l'émotion. C'est alors que la patrie perdue que les chants populaires expriment peut se laisser approcher comme un autre mode d'existence, celui d'une vie impersonnelle, absoute de l'individualité et dissoute dans l'unité, forcément perdue mais reconstruite par la nostalgie. Cette religion des esclaves dont Simone WEIL dit avoir eu la certitude, c'est pour elle une manière d'évoquer une vie où chaque être souffrant et humilié pourrait être rétabli dans une dignité collective, en tant que peuple. S'il existe une religion d'esclave, c'est que les esclaves sont sauvés.

La relation de la musique à l'esclavage, c'est-à-dire au pouvoir absolu d'un maître, se trouve alors être inverse à celle évoquée précédemment par Pascal QUIGNARD. De celui-ci nous avons cité la phrase suivante : « la musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir », pour dire combien la musique permet souvent à des maîtres de réduire en esclavage, et même de conduire à la mort, ceux qui l'ouïssent et lui obéissent. Simone WEIL semble dire, à l'inverse, que les peuples qui chantent leurs propres chants et les écoutent entrent dans ce qui les sauve de l'esclavage. Le chant sauve les sans-pouvoir, à condition qu'il soit vraiment le leur, parce qu'il réveille, dans la densité émotionnelle de la fête et dans la profondeur du malheur, la mémoire d'une patrie perdue où les êtres n'étaient pas séparés.

Cette non séparation de l'humain d'avec lui-même, cette unité pré-politique où les uns n'avaient pas du pouvoir sur les autres, est retrouvée aussi bien par la composition des chants populaires que par leur audition. En leur provenance, ils illustrent le mystère d'une inspiration impersonnelle qui laisse supposer que l'état de séparation peut encore être dépassé. En leurs effets sur les auditeurs, ils attestent que la patrie de l'impersonnel peut être retrouvée, au moins le temps d'une fête. Là est toute la différence entre les chants faussement populaires qui ne font qu'aliéner les gens en les constituant en peuple à la disposition du pouvoir et les chants authentiquement populaires qui confèrent aux sans-pouvoir le pouvoir de retrouver, au fond du malheur et de la misère, une chaleur et une cohésion qui fait signe vers la vie impersonnelle,

vers une existence de fond que le malheur n'atteint pas. Cette différence entre le pseudo-populaire, qui déploie le pouvoir aliénant de la musique, et le populaire en sa vérité, qui exerce le pouvoir salvateur de la musique, est difficile à faire et toujours incertaine tellement le simulacre ressemble à l'original. Une différence à la fois énorme et infime où réside toute la question de la relation entre la musique du pouvoir et le pouvoir de la musique.

More Davitico : Alphonse le Sage, nouveau David ? Enjeux politique d'une référence royale et musicale dans l'iconographie du « Codex des Musiciens » des *Cantigas de Santa Maria*

— Marie-Virginie CAMBRIELS —

*More quoque Davitico etiam, ad preconium Virginis gloriose multas et perpulchras
composuit cantilenas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas.*¹

C'est ainsi que Juan Gil de Zamora, secrétaire du roi Alphonse X de Castille, dit Alphonse le Sage, présente l'œuvre royale des *Cantigas de Santa Maria*, dans la toute première biographie du souverain. Ce corpus de plus de quatre cents chants dédiés à la Vierge Marie a été écrit par ce monarque (ou à sa commande par ses poètes et musiciens) dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. De par leur auteur, pouvoir et musique sont d'emblée intimement liés et leurs relations peuvent être abordées sous des angles divers. Alphonse le Sage, en particulier dans ce corpus, se met en scène comme nouveau David.

Nous nous proposons ici de revenir sur ce modèle davidique, modèle à la fois de musicien et d'autorité royale, que nous avons déjà évoquée lors de notre précédente communication². Mais cette fois, nous nous intéresserons à l'iconographie musicale de l'un des quatre manuscrits³ des *Cantigas*, le codex dit « des Musiciens »⁴. Ce manuscrit, qui contient l'ensemble du corpus textuel et musical, est enluminé, à chaque *cantiga* de louange (*de loor*), d'une vignette représentant un ou deux musiciens avec leurs instruments. Comme le rosaire, l'ensemble du corpus est structuré en dizaines, dizaines consistant ici en une succession de neuf *cantigas de miragre*, de (récit de) miracle, et d'une de louange. C'est donc un ensemble iconographique de

¹ « Sacrifiant lui-même aussi à la davidique coutume, il écrivit et composa, pour la louange de la Vierge glorieuse, de nombreuses et belles cantilènes, aux sons harmonieux, modulées selon les proportions de la musique. » Cité par Fidel FITA, « Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora », Boletín de la Real Academia de la Historia 5 (1884), 308-28. C'est nous qui traduisons.

² In « La *Cantiga* 341, *Com a gran pesar a Virgen*, une *cantiga* catastrophique, ou le *Dies Irae* mis en abyme », *La Musique des Catastrophes*, Actes de la deuxième journée d'études des musicologues d'Auvergne, p. 3-20, en particulier p. 12, <<https://shs.hal.science/hal-03477377/>>. Voir aussi mon mémoire de master II, « Les *Cantigas de Santa Maria do Poi*, ou le Livre des Merveilles de Notre-Dame du Puy ? Miracles, musique, et tentatives de reconstruction historique. », sous la direction de Gisèle CLÉMENT-DUMAS et de Mauricio MOLINA, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2019, en particulier p. 47-54, 124-134, et 250-258.

³ En ce qui concerne les trois autres manuscrits, celui de Tolède (une centaine de *cantigas* plus des *cantigas* de fête) n'est pas enluminé du tout. Toutes les *cantigas* de ceux de Florence Banco Rari 20 et Escorial B-I-1, supposés être les deux volumes de luxe complémentaires l'un de l'autre, et rassemblant chacun une moitié du corpus (soit deux centaines de *cantigas* plus des *cantigas* de fête), sont enluminées d'une pleine page ou deux de six à douze vignettes historiées (le manuscrit de Florence étant toutefois inachevé, en ce qui concerne l'écriture musicale, certains textes et les illustrations).

⁴ *Códice de los Músicos*, Bibliothèque de l'Escorial, B-I-2, <<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11338#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1306%2C0%2C5790%2C4426>>.

quarante représentations musicales (**Illustration 1**), auxquelles s'ajoute l'enluminure du frontispice (**Illustration 19**).



Illustration 1 : Ces deux mises en page proviennent de <http://www.3to4.com/Cantigas/csm2.html>

Ces images ont été abondamment étudiées de manière détaillée, notamment par les archéo-luthiers, qui y trouvent une documentation très précieuse sur la facture instrumentale, et également par certains musicologues⁵. En particulier, Martine JULLIAN et Gérard LE VOT ont proposé une lecture cohérente de ces images, qu'ils considèrent très justement comme des variations sur un thème. La collection d'instruments représentés serait une démonstration de la volonté encyclopédique du Roi Savant en matière musicale, comme en bien d'autres domaines du savoir.

Mais au-delà des détails de lutherie et au-delà de cette lecture, très pertinente mais qui met en exergue les instruments et oblitère quelque peu ceux qui les jouent, nous aimerions ici poser la question d'une signification générale possible de ces représentations de musiciens en action. La fonction des images, à l'évidence, n'est pas ici de donner une illustration directe du propos. En effet, chacune de ces *cantigas de loor* pourrait être illustrée, comme c'est le cas dans le codex *Rico*⁶, par une représentation mariale en lien direct avec le thème de la louange. Il n'en est rien. D'autre part, pourquoi donc représenter très majoritairement des musiciens dans ce chansonnier, et non des chanteurs⁷ ?

Le musicien et musicologue Crawford YOUNG propose une première réponse à ces questions. Il voit dans ces vignettes, évidentes invitations visuelles à l'accompagnement instrumental du chant, une illustration du Psaume 150, *Laudate Dominum*, le dernier, invitation davidique à la louange divine avec et par les instruments de musique⁸. C'est un premier lien possible avec le Psautier. Les nombreuses invitations à jouer des instruments de musique tout au long des psaumes⁹ renforcent cette possibilité. Nous étudierons les liens de l'iconographie du manuscrit « des Musiciens » des *Cantigas* avec l'iconographie médiévale du Psautier, à la lumière des travaux faits par Martine CLOUZOT à ce sujet¹⁰. Ces représentations d'instrumentistes pourraient-elles démultiplier les références à ce livre biblique et au roi David ? Pourraient-elles cacher, sous leur apparente naïveté pour les regards de notre temps, un discours de pouvoir ?

⁵ Voir en particulier Rosario ÁLVAREZ, “Los instrumentos musicales en los códigos Alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, Martine JULLIAN et Gérard LE VOT, “Notes sur la cohérence formelle des miniatures à sujet musical du Manuscrit b.I.1 de l'Escorial” et Jacinto TORRES, “Interpretación organológica de la miniatura del folio 201v del códice b. I. 2 escurialense”, in *Symposium Alfonso X el Sabio y la música, Revista de Musicología*, vol. X, n°1, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1987.

⁶ *Códice Rico*, Bibliothèque de Escorial, T-I-1, <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/files/manifests/T-I-1.json>>.

⁷ Martine JULLIAN et Gérard LE VOT, art. cit., p. 110-112, partagent cette question et les problèmes qu'elle soulève, et développent la question de la possible représentation du chant dans les vignettes des *cantigas* 120 et 330.

⁸ Communication personnelle à l'occasion du Convegno Internazionale « Awakening sleeping instruments », Centro di Studi Europeo di Musica Medievale Adolfo Broegg, à Spello, les 31 juillet et 1^{er} août 2021. Voir aussi Martine CLOUZOT, *La Musicalité des Images au Moyen Âge, Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XIV^e siècles)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, Tours, 2021, p. 272-273.

⁹ Voir *Psaumes* 9, 12, 17, 20, 26, 29, 32, 43, 46, 56, 58, 60, 70, 80, 92, 94, 97, 103, 104, 143, 146, 149 : vingt-deux psaumes sur cent cinquante. Nous ne comptons pas les invitations à chanter, encore plus nombreuses.

¹⁰ Entre autres, outre l'ouvrage précédemment cité (note 8), Martine CLOUZOT, *Images de musiciens (1350-1500)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, Tours, 2007, « Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIII^e-XIV^e siècles) », *Revue d'Histoire des Religions*, 2016, n°4, t. 233, p. 557-595, et en particulier, *Le Jongleur, mémoire de l'Image au Moyen Âge, figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200-1300)*, Peter Lang, Berne, 2011.

I. Le Psautier et les psaumes

Avant d'entrer dans cette analyse, il convient de faire quelques rappels et de donner quelques précisions en ce qui concerne le Psautier et les psaumes, de manière générale et dans le contexte du XIII^e siècle, en particulier concernant leurs illustrations.

a. Étymologie

Le terme « psaume » est supposé venir du grec ψαλμός (*psalmos*) qui désigne un air joué sur le psaltérion, tandis que ψαλλειν (*psallein*) signifie tirer ou pincer une corde d'un instrument (ou d'un arc). *Psalterium* en latin, *psalter* en anglais, *salterio* en espagnol, désignent indifféremment, au Moyen Âge comme aujourd'hui, le livre des psaumes ou le psaltérion en tant qu'instrument.

Textes de l'Ancien Testament dont ils constituent un livre, les psaumes sont donc, étymologiquement, des airs joués sur le psaltérion. Traduisant le mot hébreu *mizmôr*, employé dans la traduction grecque de la Bible des Septante, qui désigne un chant religieux de louanges accompagné de musique, il est attesté cinquante-sept fois dans le *Livre des Psaumes*, encore appelé, en hébreu, le *Sefer Tehilim*, c'est à dire le « Livre des Louanges ». C'est là une autre analogie entre psaumes et *Cantigas de Santa Maria*, en particulier *de loor*, que d'être des livres de louanges, à la gloire de Dieu ou à celle de la Vierge Marie.

b. Les psaumes bibliques

Un psaume est, dans le contexte biblique, un texte poétique à la forme variable, dans lequel l'auteur, ou à travers lui, la communauté des croyants, s'adresse à Dieu de manière personnelle. Cette adresse peut se faire sur le mode de la louange, de la supplication, de la lamentation, ou de l'action de grâces, individuelles ou collectives. On retrouve cela dans les *Cantigas*, et, de manière privilégiée, dans celles de louange, où le roi s'adresse souvent à la première personne du singulier à Marie.

La tradition judéo-chrétienne attribue l'autorité des psaumes au roi David. Si cette attribution est remise en cause par l'exégèse moderne, ce n'est pas le cas au Moyen Âge qui considère l'ensemble du Psautier comme l'œuvre de ce souverain. Le *Livre des Chroniques* indique que David fit réaliser quatre mille instruments de musique pour le service du Temple¹¹, le prophète Amos renchérit en lui prêtant même l'invention d'instruments : « Comme David, ils inventent des instruments de musique »¹² suggérant que ce qui distingue le psaume du chant, ce serait un accompagnement instrumental¹³. L'iconographie instrumentale du codex « des Musiciens » aurait-elle la même valeur, et pourrait-elle faire de ce manuscrit des *Cantigas*, un *Psautier* marial ?¹⁴

Il y a, semés dans le Psautier et appartenant à différents genres, un certain nombre de chants « royaux » : oracles et prières pour le roi (Ps 2, 19, 60, 71, 109), ou prières du roi (Ps

¹¹ Chroniques I, 23,5.

¹² Amos, 6,5.

¹³ Henri CAZELLES, « Psaumes », *Encyclopedia Universalis* et introduction aux Psaumes, *Bible de Jérusalem*, éditions du Cerf, Paris, 1979, p. 709-713.

¹⁴ Notons que Rocío SÁNCHEZ AMELJEIRAS a étudié très finement les modèles iconographiques tirés de psautiers historiés par rapport aux illustrations du Codex dit « Rico » de l'Escorial : « Del Salterio al Marial: sobre las 'fuentes' de las imágenes de los Códices de las Historias de las *Cantigas de Santa Maria* », *VIII Semana de Estudios Alfonsíes*, Alcanate VIII, Puerto de Santa María, 2012-2013, p. 55-80.

17, 28, 63, 100), actions de grâces pour le roi (Ps 21), chant royal de procession (Ps 131), hymne royal (Ps 143), liturgie de couronnement (20), épithalame pour un mariage princier (Ps 44). Certains de ces textes ont peut-être été des chants d'intronisation. « Le roi se dit fils adoptif de Dieu, son règne sera sans fin, sa puissance s'étendra jusqu'aux extrémités de la terre ; il fera triompher la paix et la justice, il sera le sauveur de son peuple. »¹⁵ Le roi est donc à la fois David et le Messie attendu, David préfigure le Christ, *Praefigura Christi*¹⁶. L'utilisation possible d'un modèle iconographique psalmique dans les *Cantigas* aurait donc une portée politique autant que spirituelle et religieuse : celle de la revendication d'une royauté de droit divin.

c. Le Psautier au XIII^e siècle

Les Psaumes sont le pain quotidien de la vie liturgique et spirituelle monastique dès son origine, comme, semble-t-il, ils l'étaient déjà dans la liturgie juive. Au Moyen Âge, l'entière du Psautier est récitée chaque semaine aux différents offices des heures par les religieux réguliers comme séculiers¹⁷. Qu'en est-il de sa place chez les laïcs ? Si ce n'est le pain quotidien, c'est du moins le B, A, BA, puisque c'est dans le Psautier que les enfants apprennent à lire. Les mendiants demandant l'aumône aux portes chantent les Psaumes de pénitence, suivant ce que rapporte Jehan de Nostre-Dame¹⁸. Martine CLOUZOT montre qu'au XIII^e siècle, le modèle de la louange psalmique est passé du monastère à la Cour :

le modèle de la conversion intime, imitée par François d'Assise, est alors le jongleur, c'est-à-dire David : de roi, il s'est converti et rabaissé en jongleur, nu et humilié devant l'Arche d'Alliance. (...) Socialement, cet *exemplum* revêt une valeur collective : il est connu de tous, du noble laïc imitant le roi [j'ajouterai du roi, ici Alphonse X, imitant David] au simple croyant, se rappelant le berger. Le psautier composé par David, Préfigure du Christ, roi et jongleur, matérialise le modèle exemplaire de l'humilité qui, de fait, est passé du monastère à la cour au XIII^e siècle.¹⁹

L'analyse sérielle que cette musicologue fait des manuscrits peints de 1200 à 1330 montre que la figure du jongleur, *joculator*, ou « joueur », musicien instrumentiste professionnel, apparaît de manière privilégiée dans les psautiers aux côtés du roi David, et, dans une moindre mesure, dans les livres d'Heures, bien plus que dans tout autre type de manuscrit enluminé, ainsi que, à partir de 1250, dans les ouvrages enluminés de métaphysique et de philosophie aristotéliennes. La figure du jongleur, paradoxalement, est absente des ouvrages liés à la poésie et à la fiction littéraire (romans, histoires, recueils de poésie)²⁰. Dans ce contexte, la figuration d'instrumentistes dans le codex *de los Musicos*, dans les années 1260-1284, suppose d'emblée, sans aller plus loin, un lien avec l'iconographie du Psautier.

¹⁵ Introduction du *Livre des Psaumes, Bible de Jérusalem*, éditions du Cerf, Paris, 1979, 709-713, en particulier p. 711.

¹⁶ Martine CLOUZOT, *Le Jongleur, mémoire de l'Image au Moyen Âge, figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200-1300)*, Peter Lang, Berne, 2011, en particulier p. 263-289. Voir aussi Joseph GELINEAU, « Les formes de la psalmodie chrétienne », *La Maison-Dieu, revue d'études liturgiques et sacramentelles*, 33, éditions du Cerf, Paris, 1953, p. 134-172.

¹⁷ Jean-Baptiste LEBIGUE, « L'Office des Heures », <<https://irht.hypotheses.org/2204>>.

¹⁸ Joseph GELINEAU, « Les formes de la psalmodie chrétienne », *La Maison-Dieu, revue d'études liturgiques et sacramentelles*, 33, éditions du Cerf, Paris, 1953, p. 134-172, note 120.

¹⁹ Martine CLOUZOT, *op. cit.*, p. 99-102 et 261-262.

²⁰ *Id.*, *op. cit.*, p. 109 et 134-137.

d. L'iconographie du Psautier au XIII^e siècle

L'organisation des psautiers manuscrits et de leur iconographie se fait le plus souvent suivant l'ordre de la liturgie. Il est aussi appelé psautier ferial en raison du découpage par journée²¹. Le premier psaume de chaque jour de la semaine (qui commence le dimanche) est traditionnellement orné d'une lettrine, voire d'une page historiée. Ces psaumes initiaux ont donc une tradition iconographique beaucoup plus importante que les autres. Certains, à l'invitation de leur texte ou de leur contexte, comportent habituellement une iconographie musicale.

La couverture ou le frontispice, quand ils sont illustrés, représentent le plus souvent le roi David, en posture de musicien, parfois en train de dicter ses textes et entouré de scribes et/ou entouré d'autres musiciens (Heman, Asaph et Idithun²²)²³.



Illustration 2 : Musée du Louvre, MR 373, plaque de reliure d'un psautier, ivoire, vers l'an 1000, trésor de Saint-Denis, le roi David dictant les Psaumes, entouré de scribes et copistes



Illustration 3 : British Library, ms Cotton Vespasian AI 229 (U.3.2), f° 30v (c. 800), psautier Vespasien

²¹ Jean-Baptiste LEBIGUE, *idem*.

²² *Chroniques* I, 25, 1.

²³ Marie-Reine DEMOLLIÈRE, « Le roi musicien », 2013, <<https://www.scolametensis.com/2013/10/27/le-roi-musicien/>>.

Le premier psaume du dimanche, *Beatus Vir*, « Heureux l'homme qui ne marche pas selon le conseil des méchants », comporte habituellement une représentation du roi David en train de jouer ou d'accorder son instrument, qui peut être harpe, psaltérion, vièle, ou encore orgue ou organetto, parfois entouré d'autres musiciens. Ce n'est pas là une illustration directe du texte du psaume, mais une mise en valeur de son auteur et de sa fonction inaugurale dans le *Psautier* et dans la semaine liturgique²⁴.



Illustration 4 : KB, Nationale Bibliotheek, KV 76 F 13, Psautier de Fécamp ou d'Aliénor d'Aquitaine (1173-1223), f° 29r, Ps 1, représentations du roi David musicien et du jeune David, berger, affrontant Goliath



Illustration 5 : Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 15, Bible (1267-1299), f° 228r, ps 1, initiale, le roi David s'accordant ou jouant de la harpe. Celle-ci étant à peine sortie de sa housse (en blanc), il est plus probable qu'il soit en train de s'accorder.

²⁴ Martine CLOUZOT, *La Musicalité des Images au Moyen Âge, Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XIV^e siècles)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, Tours, 2021, p. 109-131, et « Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIII^e-XIV^e siècles) », *Revue d'Histoire des Religions*, 2016, n°4, t. 233, p. 564-571.



Illustration 6 : Paris, Bibl. Mazarine, ms 17, Bible (1245-1255), f° 178v, Ps 1, initiale, le roi David accordant sa harpe, entouré d'un psaltérion et d'un organetto, et David berger tuant Goliath



Illustration 7 : Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 1182, Bible (1220-1232), f° 420r, Ps 1, Initiale, le roi David jouant de la vièle et accordant sa harpe



Illustration 8 : Bruxelles, Bibl. royale de Belgique, 09961-09962, Psautier de Petreborough (c. 1300), f° 14r, Ps 1, initiale, David accordant sa harpe, entouré de musiciens, en marge, David et Goliath. Le manteau du roi est doublé de vair²⁵.

²⁵ Ce détail vestimentaire est systématique dans les représentations du roi David de ce manuscrit. Dans la Bible de Maciejowski, les patriarches de l'Ancien Testament comme les rois, parmi lesquels David, sont toujours vêtus de manteaux doublés de vair. On pourrait trouver d'autres exemples encore.

Le premier psaume du lundi (Ps 26, *Dominus illuminatio mea*), celui du mardi (Ps 39, *Dixi custodiam*), du mercredi (Ps 52, *Dixit insipiens*), du jeudi (Ps 68, *Salvum me fac*) ont chacun leur tradition d'illustration, mais sans lien avec la musique, nous ne nous y attarderons pas.

Le premier psaume du vendredi est le 80, *Exultate Deo*, invitation à l'exultation en musique :

Exultez pour Dieu notre force, acclamez le Dieu de Jacob.
Ouvrez le concert, frappez le tambourin, la douce harpe ainsi que la lyre ;
sonnez du cor au mois nouveau, à la pleine lune, au jour de notre fête.
Car Israël a une loi, un jugement du Dieu de Jacob.²⁶

Sa lettrine représente le plus souvent le roi David lui-même, en train de jouer, en particulier de jeux de cloches (qui représentent les proportions de la musique dans la tradition platonicienne et médiévale), ou de l'orgue, instrument qui renvoie à la même symbolique²⁷.



Illustration 9 : *Exultate Deo*, lettrine, Paris, Bibl. Mazarine, ms 21 (1270-1280), Bible, f° 256v, XIII^e siècle



David jouant cinq cloches
Dates: 1270 - 1280



David jouant des carillon, vièle



Le roi David jouant du carillon à 6 cloches et une



David jouant du carillon
Dates: 1235 - 1265



David jouant du carillon
Dates: 1270 - 1280



David jouant du carillon
Dates: 1230 - 1240

Illustration 10 : *Exultate Deo*, lettrines, quelques autres exemples²⁸

²⁶ La traduction de cet extrait de psaume et des extraits bibliques qui suivront est celle de la *Bible de Jérusalem*.

²⁷ Martine CLOUZOT, *La Musicalité des Images au Moyen Âge, Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XIV^e siècles)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, Tours, 2021, p. 131-136 et et « Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIII^e-XIV^e siècles) », *Revue d'Histoire des Religions*, 2016, n°4, t. 233, p. 568-571.

²⁸ Captures d'écran de la base de données en ligne *Musiconis*, <<https://musiconis.huma-num.fr/>>, (consultée le 1^{er} avril 2021). Base de données catalographique et iconographique, IREMUS (Institut de recherche en Musicologie).



Illustration 11 : *Exultate Deo*, lettrine, *Psautier de Peterborough*, Bruxelles, Bibl. royale de Belgique, ms 9961-62, f° 57 (1295-1305)

Le premier psaume du samedi est le 97, *Cantate Domino*, et cette invitation à la louange chantée est le plus souvent représentée par des religieux en train de chanter autour d'un lutrin²⁹.



Illustration 12 : *Cantate Domino*, lettrines, deux exemples³⁰

Pour donner quelques ordres de grandeur, d'après la base de données *Musiconis* (qui n'est pas exhaustive, mais qui, dans son ensemble, peut être supposée refléter dans des proportions relativement justes la répartition d'une iconographie), en cherchant « roi David », et en filtrant les résultats pour se limiter aux enluminures du XIII^e siècle (sans se limiter aux psautiers), on trouve cinquante-cinq résultats. Vingt-neuf correspondent à une lettrine du premier psaume, parmi lesquels le roi est représenté en train de s'accorder dans seize images. Vingt représentations sont des lettrines du *Psaume 80*, et sur toutes David joue du carillon de cloches, parfois entouré d'autres instruments ou instrumentistes. Six autres images correspondent à d'autres psaumes ou à d'autres textes bibliques.

Enfin, il nous paraît nécessaire de mentionner un autre modèle iconographique, pourtant non musical, du psautier. Les offices des vêpres de chaque jour constituent la huitième section du psautier³¹. La lettrine du premier psaume des vêpres du dimanche soir (109), *Dixit Dominus*, introduisant cette section, est, elle aussi, très souvent enluminée. Le plus souvent, Dieu, Père et Fils est représenté par le Père et le Fils de manière quasi gémellaire, se regardant l'un l'autre

²⁹ Martine CLOUZOT, *La Musicalité des Images au Moyen Âge, Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XIV^e siècles)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, Tours, 2021, p. 261-271.

³⁰ *Musiconis*.

³¹ Jean-Baptiste LEBIGUE, « L'Office des Heures », <<https://irht.hypotheses.org/2204>>.

ou regardant devant eux, synthrônes, c'est-à-dire assis sur le même trône, parfois encore sur des trônes distincts mais semblables³².



Illustration 13 : Psautier, Vendôme, Ms 20, f° 145, XIIe siècle, lettrine du *Dixit Dominus*, ps 109

II. L'iconographie du Codex des Musiciens

a. Le frontispice du manuscrit

Le frontispice du manuscrit des Musiciens s'inscrit tout à fait dans le modèle de celui des psautiers. Alphonse le Sage, au centre, assis sur un trône, dicte ses textes, l'index levé, aux scribes, des clercs, reconnaissables à leur tonsure, qui sont à sa gauche. À sa droite, des princes, reconnaissables à leur barrette³³, et encadrant la scène, des musiciens, qui peuvent être des ménestriers, mais peut-être également de hauts personnages vu la richesse de leurs vêtements et leurs chaussures d'or semblables à celles du roi.



Illustration 14 : *Cantigas de Santa Maria*, codex de los Musicos, f° 29r

³² François BOESFLUG et Yolanta ZALUSKA, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) », *Cahiers de Civilisation médiévale*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, 1994, 37^e année, n°147, p. 181-240 en particulier p. 207-220.

³³ Ce type de chapeau (*birrete* en espagnol), souvent armorié, outre sa présence récurrente dans l'iconographie alphonسية, a été retrouvé dans les tombes princières, notamment celle de Fernando de la Cerda, fils aîné d'Alphonse le Sage. Il est visible au Musée de Las Huelgas à Burgos.

Il est remarquable que dans le codex *Rico*, le frontispice, s'il ressemble fort à celui du codex *des Musiciens*, présente néanmoins une différence significative. Des clercs, sont représentés en train de chanter, faisant pendant aux musiciens instrumentistes laïcs figurés à la droite du souverain), à gauche du roi, reprenant le modèle iconographique du psaume *Cantate Domino*. Dans le manuscrit *de los Musicos*, qui porte bien son nom, les instrumentistes leur volent la place. Les clercs sont cantonnés au rôle de scribes, évincés par les jongleurs, troubadours, ou princes musiciens en ce qui concerne la pratique musicale, et occupent tout l'espace visuel et sonore.



Illustration 15 : Ms Escorial, codex *Rico*, f° 5r

b. Références iconographiques aux psaumes *Beatus Vir* et *Exultate Deo*

Cette quarantaine de vignettes correspondant aux *Cantigas de loor* représentent toujours des musiciens en duo, à l'exception des *cantigas* 100, 180, 200, 290, 350 et 400, où un musicien seul est représenté, assis sur un siège très orné. Cette position assise sur un siège est déjà, en elle-même, dans les canons iconographiques médiévaux, une position de pouvoir. On peut s'interroger sur la possible fonction de ces images de marquer une centaine, cette unité étant bien marquée dans les textes par une prise de parole encore plus personnelle et dans les manuscrits par des découpages du corpus en centaines³⁴.

Pour les vignettes des *cantigas* 100, 180, 200 et 290, le musicien joue respectivement de la vièle, du carillon de cloches, de l'organetto, une sorte de psaltérion ou *santour*, de la cornemuse, et à nouveau un carillon de cloches pour la dernière. Les modèles iconographiques des psaumes 1 (*Beatus Vir*) et 80 (*Exultate Deo*) y sont tout à fait reconnaissables, mis à part la cornemuse. De plus, le viéliste, l'organettiste comme le joueur de psaltérion sont en position d'accord et non de jeu. En effet, la vièle se joue à l'épaule, la tenue de l'organetto par une bandoulière ou sur le genou doit libérer la main droite - qui, ici, tient l'instrument - pour le jeu, et le psaltérion doit être posé sur une table, ou tenu d'une manière qui permette aux deux mains de jouer. D'une part, cette tenue de l'instrument permet, à l'instrument d'être clairement identifiable au premier coup d'œil pour le lecteur, ce qu'il ne serait pas s'il était représenté de manière réaliste posé sur une table, et d'autre part, bien sûr, il met en valeur cet acte

³⁴ Cette interrogation est déjà soulevée par Rosario ÁLVAREZ, art. cit., p. 95, Martine JULLIAN et Gérard LE VOT, art. cit., p. 107. Une autre interrogation que nous partageons avec ces auteurs est celle de la possible inversion par erreur des images 290 et 300, ce qui rendrait l'iconographique « soliste » et davidique des centaines plus cohérente.

symbolique qu'est l'accord de l'instrument : accorder le ciel et la terre dans les justes proportions de l'univers³⁵.

Dans cette série, le jeune joueur de cornemuse, aux vêtements simples, et le clerc de la vignette 400 sont à part. Les six tuyaux d'or de cette cornemuse sont néanmoins royaux par leur matière. Le contexte pastoral, souvent associé à cet instrument³⁶, pourrait se référer à la jeunesse de David, berger avant d'être roi. D'autre part, le manteau purpurin et le trône le plus richement orné de la vignette de la *Cantiga* 100 évoquent David, bien sûr, mais aussi Alphonse le Sage lui-même. Je rejoins ici l'hypothèse déjà formulée par Rosario Álvarez³⁷, et suggère même que, barbu ou rasé, chapeauté ou non, ce vielliste, ce sonneur de cloches, cet organettiste pourraient être la même personne. Ce visage se retrouve aussi dans les duos des images 40, 90, 110, 130 et 140, comme nous le verrons.

Le bonnet de l'organettiste de la *Cantiga* 200 (comme peut-être aussi celui du personnage de la 180) et son col orné de fourrure de vair ou petit gris sont aussi à tout le moins princiers, si ce n'est royaux. L'illustration 11, ci-dessus, montre que cette fourrure très noble et précieuse est parfois associée aux vêtements du roi David lui-même. Enfin, le joueur de psaltérion à la flamboyante chevelure, en harmonie avec la couleur de son instrument et de son trône, à l'évidence, n'est pas Alphonse le Sage... mais ne serait pas à nouveau une référence davidique ?

[David] était roux, avec un beau regard et une belle apparence³⁸.

Il était roux, avec une belle apparence³⁹.

Le clerc figuré dans la quatre-centième et dernière vignette, au lieu d'un personnage royal et davidique que la présence d'un jeu de cloches faisait attendre, garde, quant à lui, son mystère.



Illustration 16 : Vignettes des *CSM*⁴⁰ 100, *Strela do Dia*, f°110v
& *CSM* 180, *Bella y minya, madre y doncella*, f°169r

³⁵ Je remercie ici Anne MULLER, historienne d'art et artiste peintre, pour ses remarques pertinentes et nos échanges à ce propos.

³⁶ Jean-Luc MATTE, « Les annonces aux bergers, support de représentation des cornemuses : archétype ou diversité ? », III^e colloque International de Saint-Guilhem-le-Désert, « Les cornemuses médiévales : organologie, facture, modes de jeux, fonctions », Centre international de Musiques Médiévales, 27-29 mai 2021, actes à paraître.

³⁷ Art. cit., p. 95.

³⁸ *Samuel*, 16, 12.

³⁹ *Samuel*, 17, 42.

⁴⁰ *CSM* en légende : *Cantiga de Santa Maria*.



Illustration 17 : CSM 200, *Santa Maria Loei*, f°185v et CSM 290, *Maldito seja*, f° 260r



Illustration 18 : CSM 350, *Santa Maria Sennor*, f°313v et CSM 400, *Pero Cantigas de loor fiz*, f°359r

c. Le modèle iconographique du *Dixit Dominus*

Presque toutes les autres vignettes présentent deux musiciens jouant du même instrument, quasi gémellaires, synthrônes ou assis chacun sur leur trône, ou parfois avec un élément montrant l'autorité de l'un envers l'autre, jouant ou s'accordant. Comment ne pas penser, en particulier pour les *cantigas* 60 et 380 à la fois au roi David, avec ses instruments attributifs que sont psaltérium et harpe, et aux illustrations du psaume *Dixit Dominus* ?



Illustration 19 : CSM 60 (70 dans ce ms), *Eno nome de Maria*, f°89r, et CSM 380, *Sen calar nen tar*, f°341r

Les chapeaux des deux duos de personnages, que l'on ne trouve que dans ces deux images, sont des couvre-chefs réservés aux Juifs au Moyen Âge⁴¹. Si la présence de musiciens juifs est attestée à la cour d'Alphonse le Sage⁴², tout invite à avoir plutôt une lecture biblique de ce détail. De nombreux personnages de l'Ancien Testament, voire Joseph ou les Apôtres sont parfois ainsi représentés dans les bibles enluminées médiévales, sans connotation négative particulière. Le Christ Lui-même est parfois aussi représenté avec ce couvre-chef, comme dans cette scène de la rencontre avec les pèlerins d'Emmaüs⁴³, ainsi que le roi David avec ses musiciens.



Illustration 20 : Londres, British Library, Ms Cotton Nero C IV, Psautier dit « de Winchester » ou « d'Henry de Blois », f°25r (milieu XII^e – deuxième moitié XIII^e)



Illustration 21 : Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, ms 107, Bible, f° 222 (1250-1262), marges du Psaume 150 *Laudate Dominum*

⁴¹ Naomi LUBRICH, « *Judenhut et Zauberhut, la prolifération d'un signe juif* », *ASDIWAL, Revue Genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, Société d'Histoire des Religions de Genève, Genève, 2015, n°10, p. 137-162, en particulier p. 139-147.

⁴² Manuel GONZALEZ JIMENEZ, « *La corte de Alfonso X el Sabio* », v *Semana de Estudios Alfonsíes*, Alcanate V, Puerto de Santa Maria, 2006-2007, p. 13-30, en particulier p. 25.

⁴³ Naomi LUBRICH, *op. cit.*, p. 141, note 15.

La plupart des autres vignettes semblent des variations autour de ce modèle à la fois davidique et gémellaire.



Illustration 22 : CSM 80, *De graça chea e damor*, f°96v, CMS 190, *Pouco devemos precar*, f°176v, et CSM 220, *E quena non loara*, f° 201v



Illustration 23 : CSM 230, *E quena non loara*, f° 209v, CSM 240, *Os peccadores todos loaran*, f°218v et CSM 250, *Por nos Virgen Madre*, f°227r



Illustration 24 : CSM 260, *Diez ai trobador*, f°235v, et CSM 270, *Todos con alegría*, f°243v



Illustration 25 : CSM 320, *Santa Maria leva*, f°286r et CSM 360, *Loar devemos a Virgen*, f°323v

Le modèle gémellaire tend à se dissoudre dans les vignettes suivantes, mais si les musiciens ou leurs postures différent, ils sont toujours synthrones ou assis sur des trônes semblables, et leurs instruments sont encore présentés par paires identiques. Les vignettes des *cantigas* 40, 50, 90, 110 et 130 présentent un rapport d'autorité entre les deux personnages, l'un donnant le ton à l'autre, bien que siégeant à la même hauteur. Ce rapport rappelle les iconographies des couvertures et frontispices des psautiers, et du *Beatus Vir* où David est parfois entouré d'autres musiciens qui s'accordent avec lui.



Illustration 26 : CSM 40, *Deus te salve*, f°62v, et CSM 50, *Non deve null*, f°71v



Illustration 27 : CSM 90, *Sola fuisti Senmleira*, f° 104r, et CSM 110, *Tant'e santa Maria*, f°118r

La vignette de la 160 présente deux musiciens appartenant à des cercles bien différents, un jongleur, musicien professionnel reconnaissable à son vêtement à la fois mi-parti et rayé⁴⁴, et un clerc. Si leur posture assise les met à égalité, le jongleur, par le jeu de regards qu'il échange avec le clerc, paraît lui montrer l'exemple ou lui donner le ton. Les joueurs de chalumeau de la 310 seraient sur le même plan de par leurs vêtements semblables, si l'un n'était

⁴⁴ Martine CLOUZOT, *Images de musiciens (1350-1500)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, Tours, 2007, p. 91-92.

un « va-nu-pied ». La position de trois quart de dos de celui-ci n'est pas une position de jeu en public, ce qui montre, une fois de plus, que les deux personnages s'accordent. Enfin, les images des *cantigas* 60, 370, et 390 présentent des personnages toujours gémellaires, sur des trônes identiques, mais dont les regards ne sont ni frontaux, ni de l'un vers l'autre, et vont en oblique dans la même direction.



Illustration 28 : *CSM* 160, *Quen boa dona*, f°154v, et *CSM* 310, *Muito per Deu*, f° 276v



Illustration 29 : *CSM* 60, *Entre Ave Eva*, f° 79v, *CSM* 370, *Loemos muit a Virgen Santa Maria*, f°333r, et *CSM* 390, *Sempre i faz ome*, f°350r

Dans la vignette de la *cantiga* 320, les « jumeaux » sonneurs de trompes, sont présentés de profil, peut-être pour mieux mettre en valeur les instruments. Dans cette image et les trois précédentes, le fond bleu uniforme ainsi que le type d'instruments utilisés, tous des hauts instruments, aux sonorités puissantes, pourrait suggérer un cadre performatif en plein air.⁴⁵



Illustration 30 : *CSM* 320, *Santa Maria leva*, f°286r

⁴⁵ Je remercie Jean MULLER pour cette suggestion (communication personnelle). Toutefois, l'image 340 (**Illustration 34**) ne concorde pas avec cette série.

d. Variations autour d'un thème

Les personnages et les instruments des vignettes des cantigas 30, 210 et 280 ont aussi un aspect gémellaire, toutefois ils sont représentés debout. La barrette d'or, de la vignette de la cantiga 130, comme les fourrures précieuses d'hermine et de contrevoir des encolures des personnages de la 210, montrent le très haut rang de ces différents personnages. Pour la 280, ce sont les cornemuses elles-mêmes, quoique plus simples que celle de la 350, qui semblent royales, avec leurs têtes dont l'une est couronnée, et leurs chalumeaux d'or.



Illustration 31 : CSM 30, *Muito valvera mais*, f° 54r, CSM 130, *Quen entender*, f°133r, CSM 210, *Muito foi nos amigo*, f°193v et CSM 280, *Santa Maria beeita seia*, f°251v

Les enluminures des *cantigas* 10, 20 et 150 sont très proches des deux précédentes, toutefois, les instruments, vièle et citole, vièle et guiterne mauresque, ou citole et guiterne mauresque, différent. Les musiciens des vignettes 10 et 20 semblent en miroir.



Illustration 32 : CSM 10, *Rosa das rosas*, f° 39v, CSM 20 A *Virga de Jesse*, f° 46 v et 150, A *Que Deus ama*, f°147r

La vignette de la *cantiga* 170 présente elle aussi deux instruments différents (rebab et luth), à cordes frottées et pincées. Elle est à rapprocher aussi de la vignette de la *cantiga* 140 par la posture des personnages, l'un assis et l'autre debout. Ces personnages, assis ou armés, sont des princes⁴⁶. Le personnage à la barrette d'or pourrait-il même être Alphonse le Sage ? Il ressemble au modèle précédemment évoqué. Il accorde ici une guiterne mauresque identique à celle de son compagnon.

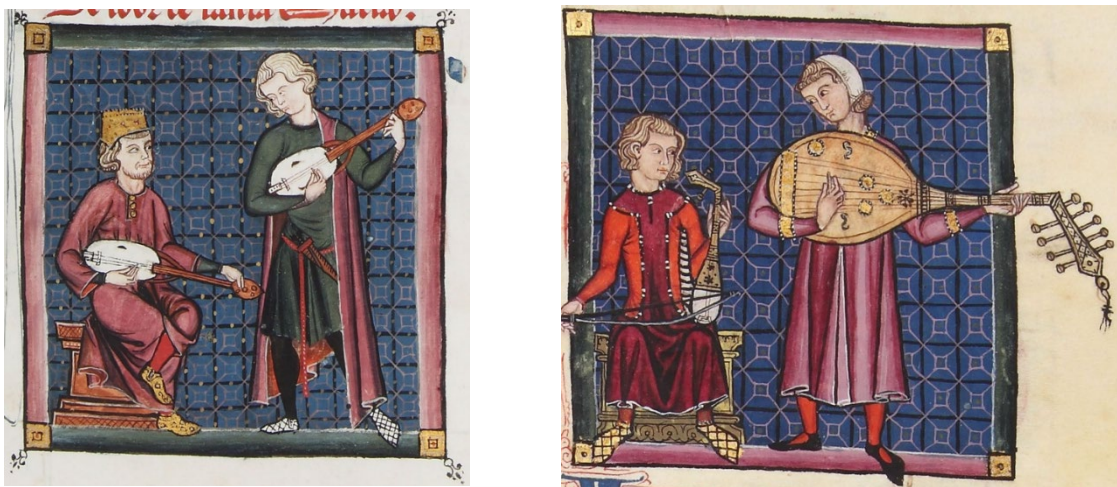


Illustration 33 : CSM 140, A *Santa Maria dadas*, f° 140 v et CSM 170, *Loar devemos*, f° 162r

⁴⁶ Voir Rosario ÁLVAREZ, art. cit., p. 93.

Enfin, l'image de la *cantiga* 340 montre, elle aussi, deux joueurs de muse, peut-être des bergers.⁴⁷ Ils sont clairement représentés dans un contexte pastoral. C'est la seule vignette qui suggère un décor naturel, à travers la représentation d'arbres et d'un monticule symbolisant une colline. Si l'on peut penser au jeune David, berger, l'allusion est néanmoins atténuée par la présence de deux personnages plutôt que d'un seul. Serait-ce là une allusion à la composition elle-même de cette *cantiga*, qui est un *contrafactum* de la chanson d'aube du troubadour Cadenet, *S'anc fui bella ni prezada*,⁴⁸ les muses des bergers évoquant la *gaita* (cornemuse) du guetteur que met en scène ce chant ?



Illustration 34 : CSM 340, *Virgen Madre Grroriosa*, f°304v et New York, Pierpont Morgan Library, Ms M 638 (1240-1250), *Bible de Maciejowski*, le jeune David gardant ses moutons, f°25v

e. Des duos différents

Par rapport à cet ensemble très cohérent, l'image de la *cantiga* 120 est à part, en ce qu'elle présente deux musiciens bien différents, un Maure et un prince chrétien, que son épée, son couvre-chef d'or et ses chaussures désignent comme tel, avec, pourtant, à nouveau des instruments tout à fait identiques. La bouche ouverte de ce dernier, comme le détail unique dans cet ensemble de la figuration d'une cruche et d'un gobelet, le montrent aussi comme chanteur. L'image de David entouré de musiciens est un peu plus lointaine, et la filiation biblique laisse cette fois peut-être place aux réalités de la cour alphonsoise, où la présence d'instrumentistes maures est aussi attestée⁴⁹.



Illustration 35 : CSM 120, *Cuantos me creveren*, f° 125r

⁴⁷ Jean-Luc MATTE, « Les annonces aux bergers, support de représentation des cornemuses : archétype ou diversité ? », III^e colloque International de Saint-Guilhem-le-Désert, « Les cornemuses médiévales : organologie, facture, modes de jeux, fonctions », Centre international de Musiques Médiévales, 27-29 mai 2021, actes à paraître.

⁴⁸ Antoni ROSSELL, « Les *Cantigas de Santa María*, stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément musicologique », *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, p. 231-250, en particulier p. 240-242.

⁴⁹ Manuel GONZALEZ JIMENEZ, « La corte de Alfonso X el Sabio », V Semana de Estudios Alfonsíes, Alcanate V, Puerto de Santa Maria, 2006-2007, p. 13-30, en particulier p. 25.

Les images des *cantigas* 300 et 330 présentent un duo musical plus inattendu dans cette série jusque-là exclusivement masculine, en associant un homme et une femme. L'homme joue dans les deux cas, d'un instrument à vent, trompe ou corne et un instrument à anche. La femme joue des percussions, *tarija*, instrument de céramique sur lequel est tendue une peau⁵⁰ ou *palillos*, petits morceaux de bois frappés entre eux, produisant un son proche de celui des castagnettes (lesquelles sont d'ailleurs aujourd'hui appelées *palillos* en Andalousie). Dans la 300, il y a malgré tout une certaine identité des deux personnages du fait de leurs robes similaires, mais l'homme domine cependant par sa posture surélevée. La 330 présente un noble personnage, à l'encolure et au chapeau de vair, très légèrement surélevé par rapport à la jongleuse, percussionniste et chanteuse⁵¹, vêtue d'une robe simple, sans ornement. Si *palillos* et castagnettes sont encore aujourd'hui plutôt associées à des interprètes féminines, en particulier dans la musique traditionnelle espagnole, la *tarija*, disparue de la Péninsule mais encore en usage dans la musique traditionnelle au Maroc est uniquement jouée par les femmes.



Illustration 36 : CSM 300, *Muito deveria*, f° 268v et CSM 330, *Qual e a santiviguada*, f° 285v

Le modèle iconographique psalmique nous est d'abord apparu comme très éloigné de ces deux images. Cependant, l'Ancien Testament ne compte-t-il quelques figures de femmes musiciennes ? La première mentionnée dans les Écritures, c'est Miryam, sœur de Moïse et Aaron, qui chante et joue des percussions, devant l'Arche d'Alliance lors de la sortie d'Égypte, après le passage de la mer Rouge :

Myriam la Prophétesse, sœur d'Aaron, prit en main un tambourin⁵² et toutes les femmes la suivirent avec des tambourins, formant des chœurs de danse : « Chantez pour Yahvé, car il s'est couvert de gloire, il a jeté à la mer cheval et cavalier ». ⁵³

⁵⁰ Raquel JIMENÉS PASALODOS, « De la terre à la musique : une approximation ethnoarchéologique aux tambours de céramique d'Al Andalus », Rencontres d'archéo-lutherie de Saint-Guilhem-le-Désert, *Percussions et flûtes tambourines*, Centre International de Musiques Médiévales, 24-25 Mai 2019, communication, actes non publiés.

⁵¹ La bouche ouverte la montre comme telle. Voir Martine CLOUZOT, *La Musicalité des Images au Moyen Âge, Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XIV^e siècles)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, Tours, 2021, p. 262-268.

⁵² Les travaux de Mauricio MOLINA, qui par ailleurs mettent en valeur ces figures bibliques ou traditionnelles de femmes percussionnistes, ont montré une grande fluctuation des termes utilisés pour traduire le nom de ces instruments de percussions. Voir son ouvrage *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, DeMusica 14, Reichenberger, Saragosse, 2010.

⁵³ Exode, 1, 15, 20-21. Ce passage est transcrit dans la General Estoria de Alfonso el Sabio : Salieron Maria con su adufe en su mano e todas otras mujeres com ella, com los suyos faziendo quirelas e cantando com ellos, f° 162v, cité

Ce chant, ordinairement appelé le *Cantique de Moïse*, est en fait le *Cantique de Myriam*, particulièrement mis en valeur dans la Bible massorétique, plus que dans la Septante.

Myriam se révèle être la meneuse de l'ensemble de la performance musicale et chorégraphique de la victoire. Bien plus, au regard de l'historiographie biblique, Miryam est l'initiatrice du tout premier psaume et de la toute première danse accomplis par Israël pour YHWH son Dieu.⁵⁴



Illustration 37 : Londres, British Library, Ms 27210 (1320), *Golden Haggadah*, Myriam et les femmes chantant au passage de la Mer Rouge, f° 5

Les femmes et leurs percussions interviennent aussi dans l'histoire de David, à nouveau pour célébrer une victoire, celle de Saül, et celle, plus encore de David :

Quand David revint d'avoir tué le Philistin, les femmes sortirent de toutes les villes d'Israël au-devant du roi Saül pour chanter en dansant, au son des tambourins, des cris d'allégresse et des sistres. Les femmes qui dansaient chantaient ceci : « Saül a tué des milliers, et David des myriades ». ⁵⁵



Illustration 38 : New York, Pierpont Morgan Library, Ms M 638 (1240-1250), *Bible de Maciejowski*, la victoire de David fêtée en musique, f° 29r

par Ana Carina Marques Dias, O Adufe, contexto Histórico e Musicológico, Mestrado em Portugal Islâmico e o Mediterrâneo, Faro, 2011, p. 180.

⁵⁴ Josselin ROUX, « La danse de la prophétesse Miryam (Exode 20-21) », *Présence de la danse dans l'Antiquité, présence de l'Antiquité dans la danse*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (11-13-décembre 2008), collection Caesarodunum XLII-XLIII bis, Centre de recherches André Piganiol, Clermont-Ferrand, <[https://www.academia.edu/11648965/La danse de la proph%C3%A9tesse Miryam Exode 15 20 21](https://www.academia.edu/11648965/La_danse_de_la_proph%C3%A9tesse_Miryam_Exode_15_20_21)>.

⁵⁵ *Samuel*, 18, 2.

Sur cette dernière image, une femme joue des *palillos*, tout à fait identiques à ceux de l'image de la *cantiga* 330, au milieu de plusieurs autres femmes jouant de diverses percussions, comme sur l'enluminure de la *Golden Haggadah*. Ainsi, ces deux femmes et leurs instruments-attributs pourraient être une révérence iconographique probable à la première psalmiste et à la libération du peuple d'Israël, autant qu'à une victoire glorieuse de la vie du jeune David, dont les femmes sont les protagonistes en musique. Corne ou trompe, évoquant peut-être le *shofar*, et instruments à anches, joués par les hommes en regard, peuvent être eux aussi associés au paysage sonore de victoires guerrières.

III. Le Psaume 109, *Dixit Dominus*, et ses significations possibles

a. Un psaume royal d'intronisation

Malgré ces quatre dernières images qui sortent de ce cadre, ces enluminures du codex « des Musiciens » montrent une grande prégnance du modèle que nous avons appelé *Dixit Dominus*, de manière relativement stricte pour douze images, et pour vingt et une d'entre elles, avec des hybridations et/ou des variations par rapport aux autres modèles rencontrés dans l'iconographie musicale du Psautier. De nombreux personnages princiers ou royaux figurés comme musiciens, font référence autant au roi David qu'au roi Alphonse et à sa cour. On pourrait encore analyser les références de ces images à un autre modèle biblique, royal, musical et eschatologique, celui des vingt-quatre rois de l'Apocalypse⁵⁶, si présents aux tympanes des églises au cours de la période romane et au début du gothique, souvent présentés en douze paires et en train de s'accorder, mais cela nous entraînerait trop loin.

Ce psaume 109, *Dixit Dominus*, est un psaume royal, qui a une fonction d'intronisation :

Le Seigneur a dit à mon Seigneur :
« Siège à ma droite,
jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis un marche-pied. »
Ton peuple est plein d'ardeur, quand tu rassembles ton armée ;
avec des ornements sacrés, du sein de l'aurore
ta jeunesse vient à toi comme une rosée.
L'Éternel étendra de Sion le sceptre de ta puissance :
Domine au milieu de tes ennemis !
L'Éternel l'a juré, et Il ne s'en repentira point :
Tu es sacrificateur pour toujours, à la manière de Melchisédek.
Le Seigneur, à ta droite, brise des rois au jour de sa colère.
Il exerce la justice parmi les nations : tout est plein de cadavres ;
il brise des têtes sur toute l'étendue du pays.
Il boit au torrent pendant la marche :
C'est pourquoi il relève la tête.

b. Les revendications impériales d'Alphonse le Sage

Sans nous attarder sur les dimensions religieuses et spirituelles de ce texte, c'est aussi tout un programme politique qu'il fait surgir, autant par rapport à la *Reconquista* en cours, que par rapport au trône du Saint Empire romain germanique longuement brigué par Alphonse,

⁵⁶ *Apocalypse*, 4, 4-10, et 5, 8-10.

épisode souvent appelé le Grand Interrègne. Prétendant, par sa mère – petite-fille de l’empereur Frédéric Barberousse –, à la succession du Saint-Empire, Alphonse X se donna le titre de Roi des Romains, qui figure dans l’énumération de ses titres au frontispice des *Cantigas*, et brigua cette couronne à partir de 1256 sans l’obtenir, faute de l’appui du Saint-Siège qui ne voulut pas favoriser ce Gibelin. Il n’y renonça qu’en 1275, après un entretien avec le Pape Grégoire X à Beaucaire, qui mit fin à cette période. De cette prétention vient, peut-être, qu’il voulut, dans la péninsule ibérique, retrouver la suprématie de son aïeul Alphonse VII de Castille, *Imperator totius Hispaniae*, Empereur de toutes les Espagnes.

Au-delà de la référence au *Psaume 109*, ces allusions constantes au roi David sont peut-être encore plus politique qu’une simple affirmation d’un pouvoir de droit divin, et à considérer dans la même perspective impérialiste. En effet, avant Alphonse le Sage, Charlemagne a revendiqué lui aussi être un nouveau David, comme le montre Jean FAVIER :

L’académie Palatine, c’est le jeu littéraire du Palais [de Charlemagne] (...). On se réunit, on récite des vers. Qui apporte un peu de talent, voire de simple curiosité. Alcuin introduisant ainsi à la cour franque un jeu habituel dans les milieux littéraires anglo-saxons, un jeu qu’il pratiquait déjà dans sa correspondance, avec ses amis et ses élèves, on se donne des surnoms. Le surnom facilite la familiarité. Les liens de parenté avec le roi et les fonctions de la cour ou de l’Église en sont effacés. (...) Charles, lui, s’est réservé un nom qui évoque à la fois le pouvoir du roi et le talent du poète, mais qui n’a rien de grec ou de latin : il est David. Même dans leur correspondance, Alcuin, Théodulf ou Angilbert ne manquent pas de donner ce nom au roi. Pour Alcuin, il est « David, le roi pacifique ». C’est faire hommage à Charles de ce dont il rêve sans cesse et parle à tout propos : la paix. David est à la fois le vainqueur de Goliath, c’est à dire du païen, l’organisateur du royaume de Judée, le fondateur de Jérusalem, la tête de la « maison » dont est issu le Christ. On le tient pour l’auteur des Psaumes. Et bien des empereurs ont été appelés, depuis le ^v^e siècle, « Nouveau David ». ⁵⁷

Parmi ces « Nouveaux David », l’empereur Frédéric II de Hohenstaufen, cousin de Béatrice de Souabe – future mère d’Alphonse le Sage –, et son éducateur, en ses Cours raffinées de Sicile et d’Italie. Parmi d’autres éléments de référence à Charlemagne dans l’œuvre alphonsine⁵⁸, ce programme iconographique musical, puissant palimpseste psalmique, pourrait donc être interprété comme une revendication artistique de ce trône du Saint Empire romain germanique. Le pouvoir de la musique fut insuffisant à obtenir ce surcroît de pouvoir temporel, mais par-delà les siècles, à travers cette œuvre et tant d’autres, Alphonse le Sage triomphe sur son cousin de Cornouailles, l’empereur oublié. Quand des images muettes de musiciens sont impuissante musique du pouvoir temporel, et puissance intemporelle du pouvoir de la musique⁵⁹.

⁵⁷ Jean FAVIER, *Charlemagne*, Tallandier, 2013-2019, p. 468-470.

⁵⁸ Antoni ROSSELL, « Les *Cantigas de Santa Maria*, stratégie et composition, de l’élément métrique à l’élément musicologique », *L’Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, p. 231-250, en particulier p. 239-240.

⁵⁹ Je remercie bien vivement mes relecteurs : Martin DE FRAMOND, Anne et Jean MULLER, Sylvie SUPPER.

La biguine, un symbole du progrès social aux Antilles

— Roger TRUSSARDI —

Bien plus musicien ayant développé une passion pour la biguine que véritablement musicologue, je souhaite préciser que le propos ci-après repose essentiellement sur un travail bibliographique. Je remercie à cet égard les auteurs cités à la fin de cette synthèse pour leur considérable travail au profit de « la biguine ».

I. Un mélange de cultures

Les esclaves des Amériques pratiquaient la contredanse en l'appelant *bèlair* ou *bélé* (rythme rural antillais signifiant « prier et invoquer les dieux »). Les Jésuites et Dominicains n'empêchaient pas les esclaves de danser les *bèlairs* accompagnés au tambour... bien au contraire, ils leur apprenaient à les jouer au violon. Les grands colons riches et cultivés, de même que les missionnaires, avaient à cœur de suivre la mode parisienne. En apprenant à leurs esclaves à jouer du violon, ils espéraient ainsi qu'ils abandonnent leurs danses païennes et leurs tambours.

1848 marque l'abolition de l'esclavage aux Antilles. Les musiques noires du Nouveau-Monde vont évoluer dans deux directions opposées : le *blues* et jazz en Amérique, la biguine aux Antilles. Imprégnés toutefois de cette ambiance culturelle française, les ex-esclaves étaient pratiquants d'instruments divers et étaient également influencés par les airs venant d'Occident mais aussi par ceux amenés par les corsaires, les flibustiers américains qui apportent des airs et des expressions nouvelles. L'occupation de l'île de la Martinique par les Anglais transforme les œuvres musicales du répertoire « menuet Congo » en « béguin » des Anglais. Ceux-ci prononcent biguine.

À la fin du XIX^e siècle, les Noirs américains emprunteront au rigorisme des chants religieux protestants, alors que les Antillais feront fusionner leurs *bèlairs* avec des polkas et créeront cette danse sensuelle qui émerveillera les visiteurs jusqu'à l'irruption de la Montagne pelée : la biguine. Ces danses citadines appelées biguines résultent donc de la fusion des rythmes animo-chrétiens, *bélé*, avec les danses parisiennes, polka (rythme urbain européen). La biguine se développe alors en trois styles distincts : la biguine de salon, la biguine de bal et la biguine de rue.

II. Pas seulement un divertissement, mais un symbole social

La fusion des musiques africaine et française s'effectue d'autant plus facilement que les esclaves citadins ont un désir ardent de se différencier de ceux des plantations et les nouvelles danses leur sont enseignées par les religieux eux-mêmes, par les représentants du Christ. « Nous ne sommes plus des “vié nèg”, nous ne sommes plus les esclaves qui tapent sur des tambours...

nous sommes la ville, la civilisation, ... le progrès ! » Ainsi, pour les descendants d’esclaves, la biguine rime avec la sociabilité, l’éducation... et du port de la cravate !

Paradoxalement, alors même que les colons et les bourgeois de couleur ont été conduits à considérer leur musique de danse créole comme une simple musique de divertissement, sans véritable intérêt artistique, ils aiment à donner des bals pour faire montre de leur réussite sociale. Toutefois, dans les faits, les émancipations des esclaves constituent certes un repère pour l’historien, mais celui-ci n’est que partiellement pertinent pour le musicologue car les musiciens noirs ont continué, même après l’abolition de l’esclavage, de subir l’influence des pouvoirs politiques et religieux.

III. Le rôle mémoriel de la biguine

Quels sont les bénéfices de ces créations pour la population antillaise à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles ? Il s’agit avant tout de la cristallisation de la « créolisation » à travers les rythmes des musiques créoles, mais il convient aussi d’éclairer la créativité littéraire du peuple à travers le répertoire des chansons de biguine de l’époque.

En effet, ces dernières traduisent les vibrances des âmes, des sensibilités et du vécu (individuel et collectif) de la population antillaise. Dans *La Biguine de l’Oncle Ben’s*, Ernest LÉARDÉE (célèbre violoniste ayant œuvré au rayonnement de la biguine à Paris dans les années 1930) compare les chansons de biguine à des « peintures de mœurs ». Tout y est relaté : les injustices sociales, les passages des comètes, les départs obligés pour la pêche à Terre-Neuve. Nombre de celles qui nous sont parvenues sont de véritables repères de la petite histoire :

- *La montagne est verte* – Expression de la reconnaissance du peuple noir à l’adresse de l’abolitionniste Victor SCHGELCHER ;
- *Périnelle, oh !* – Ralliement des esclaves sentant venir la libération.

Le fameux *Périnelle*⁶⁰ est interpellé par le chanteur Adolphe DE PERRINELLE, riche colon abolitionniste, propriétaire de l’habitation Périnelle située à Saint-Pierre. Adolphe DE PERRINELLE était à Paris au début du mois d’avril 1848, il savait, alors, que le décret était sur le point d’être signé. Lors de la révolte du 22 mai 1848, sur son habitation, il assiste aux affrontements, en témoigne dans une lettre qu’il écrit à son épouse Alix restée en métropole. Dans son courrier, il explique que chaque partie (maîtres et esclavisés) se préparait à l’arrivée imminente du décret dans une ambiance électrique, l’île étant comme une poudrière.

⁶⁰ « Périnelle, oh ! Je veux bomber, oh ! Le pays n’est pas bon pour moi mon cher ! »

Allegretto — 1 —

Pè - ri - nelle oh ! — Moin lé bom - bé, oh ! — Moin lé bom - bé, oh ! — Pa - ys -
à pas bon pou moin, chè. — (Pé-ri-) ^{1^a} Tout' ba - gag' Man Ga - bri - el, — Cé ca - ca pi -
^{2^a}
geon - Tout' ba - gag' Man Ga - bri - el, — Cé ca - ca pi - geon - Tout' ba - gag' Man Ga - bri - el, Cé ca - ca pi -
geon - Tout ba - gag' Man Ga - bri el - Cé ca - ca pi - geon -- (Pé - ri)

(1) — ... « Une anxiété sourde étreignait le cœur des planteurs, tandis que les asservis présentant l'heure prochaine de l'émancipation laissaient gronder en eux une impatience et montraient un dégoût de plus en plus marqué pour la servitude. Leurs chansons, créées dans le travail et l'attente, sortaient des ateliers ou du moulin toute palpitantes de l'espérance secrète qui les soutenait.

*Allons dans la caleïnda
avant la caleïnda fini.
Quand liberté ka lé vini
pas ké ni caleïnda encò*

DRASTRA HOUEL

« CRUAUTÉS ET TENDRESSES » - (Vieilles mœurs coloniales françaises).
Mercur de France du 1^{er} avril 1924, N^o 619, page 122.

IV. Biguine et politique

Par la suite, les biguines prennent une dimension nouvelle : elles se politisent. Instruments au service des politiciens, elles expriment la rivalité entre les partis. Elles se font ironiques, satiriques. Les musiciens deviennent des hommes liges des hommes politiques et des directeurs de casinos, leurs messages occultent alors les difficultés matérielles et la détresse sociale des Noirs. Par exemple, dans le contexte des élections politiques visant à désigner les représentants à la Chambre des députés, la chanson *Eti Tintin* (« Où est passé Tintin ? ») illustrant la défaite du candidat CÉLESTIN qui fut la risée de la ville après une défaite électorale, et qui s'enfuit en se cachant dans les champs de canne :

Sé ti mulatrés Sin Piè a, Yo té voté pou gwo Tintin.
Gwo Tintin sé an stati, Yo pétri a lami dupen [...]
Eti Tintin, nou pa we'y, Tintin séré en piés kann lan [...]
I vann tou sa i té ni pou li pé fè la politik.
E lè lé éleksyon fini. Kan lézélou té ka fété,
Nou wè an nonm tou dézolé. Pou i séré an piés kann lan

Corrélativement, la chanson intitulée *La Défens ka vini fol* (« La Défense devient folle ») restitue l'effervescence collective populaire dans le contexte d'élection politique entre les candidats LOTA (médecin martiniquais) et Marius HURARD à la fin du XIX^e siècle. Dans cette composition musicale, le refrain est ponctué par des tournures orales créoles « way » pour révéler la spontanéité et l'engouement du peuple, lui-même symbolisé par l'allégorie de la « défense ». En effet, le soliste-narrateur de la chanson rend compte du pouls de l'ambiance

populaire à l'occasion d'un duel politique entre le médecin (incapable d'apaiser l'agitation de la foule) et le député HURARD (ce dernier ayant œuvré à l'instauration de l'école laïque en Martinique) :

Way, way, way, la défens ka vini fol fol fol fol
Pani mèdecin ici pou guéri yo
Pani mèdecin ki pé soulajé yo
Lè anzien ka mandé nou sa HURARD za fè ba nou
HURARD mété lékol laik pou montré ti nèg palé fransé

V. Évolution de la biguine

La biguine est non seulement une musique à la mode mais une musique frappée par le deuil. Après l'irruption de la Montagne pelée, en 1902, il n'y aura plus de vie musicale dans les îles pendant cinq ans.

Puis, progressivement, la forme de la biguine se fige. Les classes dominantes, Blancs et hommes de couleur confondus, rejettent en bloc toutes les musiques des Noirs. Comme les Parisiens, ils les qualifient de musiques vulgaires, de musiques de sauvages. Les biguines disparaissent alors des salons et sont remplacées par les polkas, les mazurkas et les valse qui vont se créoliser. L'Église, pour sa part, continue de condamner la biguine, aussi bien que les danses rurales, jugées érotiques ou violentes.

Pourtant, la biguine arrive en métropole en 1930 dans les clubs parisiens et les bals : STELLIO exporte la « vraie » biguine de Saint-Pierre d'avant 1902 ; Léona GABRIEL dans les années 1940 devient « Madame tradition de la biguine ».

Je vous laisse seulement imaginer le tableau surprenant d'un bal antillais, tel qu'il en existait à la Martinique à cette époque, auquel se seraient mêlés des Européens de tous milieux, du petit ouvrier à la femme du monde couverte de bijoux, de l'artiste peintre à l'homme d'affaires, mais aussi des étrangers des horizons les plus variés... Voilà quelle était la fascination extraordinaire qu'exerçait en ce temps-là sur la population parisienne, le monde des gens de couleur qu'on commençait à découvrir autrement que sous le cliché éculé du bon sauvage d'Afrique.⁶¹

VI. Structure musicale de la biguine

« La biguine possède de nombreux liens avec le jazz de la Nouvelle-Orléans et a pu influencer son développement⁶² ». La biguine est une musique à deux temps syncopée avec accent rythmique accentuant le « dandinement ». Elle est généralement construite sur des harmonies simples et ne comporte pas d'improvisations, mais on y retrouve de nombreuses variations mélodiques.

Les musiciens reprennent dans les premiers temps les rythmes de base en ostinato. Par la suite, ces mêmes musiciens, tout en conservant ces rythmes de base, adoptent la structure à

⁶¹ MEUNIER Jean-Pierre et LÉARDÉE Brigitte, *La Biguine de l'Oncle Ben's : Ernest LÉARDÉE raconte*, Éditions caribéennes, 1989.

⁶² Christian BOUTANT, « Interventions au Cénacle », *Festival culturel de Fort-de-France*, juillet 2010, <<https://docplayer.fr/24124948-Festival-culturel-de-fort-de-france-interventions-au-cenacle-christian-boutant-juillet-2010.html>>.

couplets-refrains des chansons françaises. Transcrire la musique noire était un exercice assez difficile sur le plan rythmique, même pour des musiciens avertis, car les mélismes, accents et syncopes y tiennent une place essentielle.

La biguine est clairement l'ancêtre du *zouk* et la rampe de lancement des toutes les musiques créoles (*reggae*, *mambo*, etc.) en Occident... toutes ces musiques que la biguine a renvoyées à un de ses continents d'origine qu'est l'Europe.

VII. Les paroles des biguines

Les campagnes politiques favorisent le développement des biguines car elles étaient alors confinées aux époques du carnaval ou dans les *dancings*. Illustrant la rivalité des adversaires politiques, elles rivalisent entre elles par les paroles, les mélodies et les couleurs sonores des orchestres.

Gagnant en légèreté, elles expriment la légèreté et l'insouciance. Elles expriment parfois la douleur du peuple avec pudeur (contrairement au *blues*) et dérision. Elles colportent, sur un mode ironique, satirique et persifleur, les menus événements cocasses qui émaillent les campagnes électorales, des faits historiques, mais surtout la vie aux Antilles⁶³ (une place d'honneur y est faite au rhum) et notamment les épisodes de la vie amoureuse⁶⁴ (tout ce qui touche à la sexualité donne prétexte aux paroles à double sens).

VIII. Orchestres de biguine – Instrumentation

La musique des « nouveaux citoyens » est cantonnée dans les *dancings* (à l'exception des carnivals et des campagnes électorales). Les orchestres qu'ils forment se composent de vents (saxophone, trombone ou clarinette), d'une contrebasse ou d'une guitare, d'un tambour (qui sera ensuite remplacé par une batterie).

Le violon a progressivement (et paradoxalement) été considéré comme l'instrument des pauvres et remplacé par la clarinette (instrument industriel qui résiste bien au climat tropical) qui est devenue l'instrument vedette :

Contrairement aux jazzmen, loin de faire pleurer sa clarinette, STELLIO la faisait rire aux éclats, même quand les paroles des chansons sont dramatiques. C'est ainsi que ses biguines et mazurkas ont un caractère narquois : c'est comme si sa clarinette parlait en s'esclaffant, tandis que le trombone, complice, sur le même ton, commentait ce « bavardage » sur un mode canaille.⁶⁵

Quelques grands noms de la biguine :

- Alexandre STELLIO (1885-1939), musicien martiniquais ;
- Ernest LÉARDÉE (1896-1988), musicien martiniquais ;
- Roger FANFANT (1900-1966), musicien guadeloupéen ;

⁶³ « Bigin lontan », « Bondyé bon », « La gwadeloupéyèn », « Mézyédanm », « Manman-w voyé-w lèkòl », « On ti ponch », « Papiyon volé », « Wonm-la » (mazurka), etc.

⁶⁴ « Ban mwen on ti bo », « Maladie d'amour », « Man Baliko », « Sikriyé-la », « Mwen di manman », « Pannan mwen dan lawmé », « Yaya », etc.

⁶⁵ Jacqueline ROSEMAIN.

- Henri DEBS (1932-2013), musicien guadeloupéen ;
- Manuela PIOCHE (1932-), chanteuse guadeloupéenne ;
- Émilien ANTILE, musicien guadeloupéen ;
- Gérard LA VINY, musicien guadeloupéen ;
- Al LIRVAT (1916-2007), musicien guadeloupéen ;
- Léona GABRIEL (1891-1971), chanteuse martiniquaise ;
- Sam CASTENDET (1906-1993), musicien martiniquais ;
- Robert MAVOUNZY, musicien guadeloupéen ;
- Barel COPPET (1920-2009), musicien martiniquais.

IX. Bibliographie

Jacqueline ROSEMAIN, *Jazz et Biguine : Les musiques noires du Nouveau Monde*, Paris : L'Harmattan, 1993, 154 p.

Bertrand DICALE, *L'Histoire de la biguine, une musique créole*, reportage enregistré pour Culture Prime à l'occasion de l'exposition virtuelle de la SACEM intitulée « Traces musicales de l'esclavage ».

Christian BOUTANT, « Interventions au Cénacle », *Festival culturel de Fort-de-France*, juillet 2010, <<https://docplayer.fr/24124948-Festival-culturel-de-fort-de-france-interventions-au-cenacle-christian-boutant-juillet-2010.html>>.

Aurélie BOUTANT, « De la biguine au jazz caribéen : Expressions créatives insulaires et archipéliques », *Ethnologies*, vol. 41, n°2, 2019, p. 67-88.

Guy DESLAURIERS, *Biguine*, film, 2004.

Le chant scolaire, entre historicisme musical et hymnodie républicaine au début du XX^e siècle

— Nathalie ESTIENNE —

I. Introduction

C'est en 1895 que paraissent chez Hachette les *Chants populaires pour les écoles*, première mouture d'une forme de chant expressément pensée pour l'éducation des enfants mise à l'honneur par les récentes lois Ferry (1881-1882). Les auteurs de ce premier recueil sont d'éminentes personnalités artistiques de cette fin de siècle : du côté des textes, Maurice BOUCHOR, poète et dramaturge prolifique. Du côté de la musique : Julien TIERSOT, ami proche de Charles BORDES, très impliqué dans l'activité de la Schola Cantorum. Ces deux « partisans de l'éducation musicale du peuple » développent leur conception du chant à l'école en trois séries de *Chants populaires pour les écoles* (1895-1902-1907) ouvrant ainsi la voie aux nombreux numéros de *L'Anthologie du chant scolaire et post-scolaire* qui paraîtront entre 1925 et 1937⁶⁶. Si dans ces tous premiers recueils, les chants sont « populaires », c'est parce qu'ils puisent à la source du chant traditionnel des diverses provinces françaises pour lesquelles, comme nous le verrons, les auteurs vouent une grande admiration. Pour autant, certains d'entre eux sont issus d'œuvres du répertoire savant occidental, ou bien encore sont signés Julien TIERSOT. Quelle que soit leur origine, les *Chants populaires pour les écoles* marquent le coup d'envoi de ce que l'on peut appeler une forme scolaire du chant, à savoir une forme vocale adaptée et pensée par les auteurs pour le contexte spécifique de l'éducation des enfants, qui répond à la nécessité d'un répertoire considéré comme exemplaire pour la formation du goût musical. L'idée selon laquelle l'accès à la musique passe prioritairement par le chant n'est pas nouvelle : si la tradition orphéonique⁶⁷ fournit des contenus à l'enseignement de la musique par le chant choral, ces contenus sont insuffisants aux nécessités d'une éducation musicale de l'enfance. Chanter, oui... « mais chanter quoi ? » s'interroge TIERSOT⁶⁸. Pour être pratiqué à l'école, le chant a besoin d'être pensé pour l'école. Il faut dire qu'en ces années 1900, le chant a le vent en poupe. Il prend une place centrale dans le grand mouvement de militantisme pour l'archéologie musicale que développe la Schola Cantorum : autour de son initiateur Charles BORDES, avec l'organiste Alexandre GUILMANT et Vincent D'INDY en 1895, c'est toute une ruche de musiciens qui s'engagent et se dévouent à la cause d'un historicisme musical où le chant populaire, dans sa

⁶⁶ BISARO, X., « L'Anthologie du chant scolaire et post-scolaire (1925-1937) », *Cantus Scholarum*, <<https://www.cantus-scholarum.univ-tours.fr/publications/essais-et-notes-de-travail/anthologie/>> [publié le 3 juin 2016]

⁶⁷ La première moitié du XIX^e siècle voit les débuts d'une programmation officielle du chant dans les écoles communales de la ville de Paris et la naissance de l'Orphéon : Guillaume-Louis BOCQUILLON, dit Wilhem, lance le grand mouvement des sociétés chorales visant non seulement la restauration du chant choral populaire mais aussi l'éducation musicale du peuple. Voir LESPINARD, B. (2018). *Les passions du cœur, la musique chorale et ses pratiques en France 1800-1950*, Paris : Fayard.

⁶⁸ « Ce n'est pas sans de longs tâtonnements que le répertoire du chant scolaire s'est constitué en France. Et pourtant, il fut nécessaire dès le premier jour où l'on songea à enseigner la musique aux enfants du peuple. Cet enseignement (ne nous lassons pas de le répéter) a pour fin principale de faire chanter ces enfants. Mais chanter quoi ? Là est l'obstacle contre lequel se sont heurtés longtemps les efforts des mieux intentionnés. » TIERSOT, J., article « Chant », *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* publié sous la direction de Ferdinand BUISSON, 1911.

forme religieuse et profane, constitue un modèle de poésie sonore propre à régénérer la production musicale française. Avec Charles BORDES, dans un dynamisme où l'amitié et la connivence artistique entre musiciens sont moteurs, s'organise une démarche qu'on qualifierait aujourd'hui « d'action en réseau » : en effet, la restauration du chant populaire se concrétise par la constitution, en province, d'antennes de la Schola parisienne⁶⁹, et par l'organisation décentralisée de congrès, de conférences, et de concerts⁷⁰. Enfin, un aspect plus social doit être considéré dans cet intérêt marqué pour le chant : la recherche d'une identité meurtrie au lendemain de la défaite de 1870, et, parallèlement, le développement d'un esprit républicain orné par une dynamique de fêtes et de commémorations dont le chant *collectif* est porteur. Les travaux de l'historienne Michèle ALTEN affirment toute son importance au contexte socio politique de ces premières années du XX^e siècle dans le rôle que donne au chant le nouveau régime : « L'éducation est un levier politique majeur, destiné à façonner une conscience, à la fois intellectuelle, spirituelle et morale⁷¹ ». À l'appui des travaux de Jacques CHEYRONNAUD, nous souhaitons interroger cette tension entre l'expression d'un engagement passionné des personnalités artistiques de l'époque dans l'élaboration de la forme scolaire du chant, et la couleur politique que l'institution a pu donner donnée à son entreprise éducative. Les notions d'hymnodie républicaine et hymnodie didactique que l'anthropologue développe dans l'analyse de ce qu'il nomme « le modèle Julien TIERSOT »⁷² apporte, comme nous le verrons, des éléments de compréhension à ce processus de glissement. Peut-on voir aussi dans la grande énergie à défendre le chant scolaire une opération opportune à l'établissement d'un outil d'accès à la démocratisation de la pratique de la musique ? Nous faisons l'hypothèse qu'une partie de la réponse réside dans la capacité du chant scolaire à acquérir une forme d'autonomie artistique. Né du chant traditionnel populaire, le chant scolaire est-il en mesure d'accéder à une forme d'expression musicale à part entière ? La notion de transfert culturel proposée par le musicologue Emmanuel REIBEL dans le contexte de l'art lyrique⁷³ nous permet cette approche musicologique : si la forme scolaire du chant puise aux sources du chant populaire, elle ne consiste pas à prendre un chant préexistant dans un contexte culturel donné pour être replacé tel quel dans le contexte éducatif. On interrogera alors la manière selon laquelle s'opère le *passage* d'une forme à l'autre, notamment dans un contexte où la musique savante occidentale comme modèle prédominant n'est pas mise en cause. Quels éléments sont-ils transférés du chant populaire traditionnel, considéré comme modèle d'expression artistique aboutie, à ce qui est appelé « chant populaire pour les écoles » ? Le présent article propose ainsi deux approches du recueil BOUCHOR-TIERSOT qui se veulent complémentaires : une première approche socio historique visant à apporter des éléments de compréhension quant au rôle joué par le contexte social et intellectuel de cette fin du XIX^e siècle dans la constitution de la forme scolaire du chant ; puis, un axe musicologique qui permettra d'interroger la petite forme vocale dans sa dimension artistique : le chant scolaire, tel qu'il est alors pensé par ses concepteurs, parvient-il à une identité musicale ?

⁶⁹ On citera : Nîmes, Avignon, Marseille en 1902, Lyon en 1903, puis Montpellier en 1905. *La Tribune de Saint-Gervais*, 9^e année, n°1, Janvier 1903, p. 29.

⁷⁰ Voir à ce sujet TEULON-LARDIC, S., « Vous avez dit populaire ? Le congrès du chant de Montpellier (1906) dans Chanter en 1900, *Les Journées Charles BORDES*, 9 et 11 décembre 2016).

⁷¹ ALTEN, M., « Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République », *Tréma*, 25, 2005, p. 3.

⁷² CHEYRONNAUD, J., « Poétique sonore de la République, le modèle Julien TIERSOT », *Ethnologie française*, XXV, 1995, 4, Mélanges, p. 581-589.

⁷³ REIBEL, E., « Arts lyriques et transferts culturels : réflexions méthodologiques », *Les colloques de l'Opéra-Comique*, avril 2011.

II. Approche socio-historique de l'élaboration de la forme scolaire du chant

L'élaboration de cette forme vocale miniaturisée et pensée pour l'éducation musicale apparaît comme l'aboutissement d'un long processus qui passe par l'intérêt très marqué pour la chanson populaire traditionnelle rurale.

a. Processus de classicisation de la chanson populaire française

La « remise en honneur de nos chansons françaises⁷⁴ »

Ce goût du chant populaire ne date pas des premières années du XX^e siècle. Il s'ancre dans une tradition romantique développée dans plusieurs domaines :

Dans la littérature

Ce sont les chansons de métiers, de terroir, évoquées dans leurs œuvres par CHATEAUBRIAND, G. DE NERVAL, puis Georges SAND, répertoire que détaille Julien TIERSOT dans son ouvrage *La chanson populaire et les écrivains romantiques*⁷⁵; l'auteur y analyse aussi le rapport de BERLIOZ au chant populaire, notamment au cantique, et l'inspiration qu'il en aurait tirée dans certaines de ses œuvres vocales. Une conception toute romantique, une poétisation du populaire (voire de l'ancien) qui célèbre la simplicité, l'enfance, un « rapport maternel à la nature »⁷⁶.

À travers des opérations de collectage

Durant tout le XIX^e siècle se succèdent des opérations de collectage, d'abord selon des initiatives personnelles (on pense par exemple aux huit éditions du *Barzaz Breiz* de LA VILLEMARQUÉ entre 1838 et 1883⁷⁷) qui s'inscrivent dans le mouvement plus général d'un intérêt pour les traditions d'art populaire. Progressivement, ces opérations de collectage deviennent des missions institutionnalisées⁷⁸. Même si, en termes de méthodologie, les démarches de recueils sont alors très discutables⁷⁹, à partir de l'enquête Fortoul en 1852, le chant populaire devient *objet d'étude* : « des érudits en parlent » peut-on lire dans *La Tribune de Saint- Gervais*⁸⁰. Dans les dernières décennies du siècle, le Ministère de l'Instruction publique

⁷⁴ *La Tribune de Saint-Gervais*, 1906, p. 240.

⁷⁵ TIERSOT, J., *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 5^e édition, 1931.

⁷⁶ RAMAUT, A., « Présence du répertoire populaire et (ou) représentation du peuple dans la musique, la littérature et les arts : la période 1770-1870 » in *Musurgia*, vol. 9, n°1, 2002, p. 25.

⁷⁷ *Barzaz-Breiz, Chants populaires de la Bretagne, recueillis, transcrits et annotés par Hersart DE LA VILLEMARQUÉ*, huitième édition, Paris, Didier, 1883.

⁷⁸ On pourra consulter à ce sujet l'article de CHARLES-DOMINIQUE, L., « Les musiques traditionnelles en France : histoire et réalités d'un objet scientifique complexe ».

⁷⁹ On notera toutefois le rôle de Charles BORDES dans l'évolution de la démarche méthodologique : voir TIERSOT, J., « Charles BORDES et la chanson populaire », *La Tribune de Saint-Gervais*, 15^e année, 1909, bulletin spécial, p. 20-26.

⁸⁰ *La Tribune de Saint-Gervais*, 9^e année, n°7, 1903. S. A. LETERRIER souligne que vers 1850, « la mode de la chanson populaire gagne même les salons littéraires et les ateliers d'artistes, interprétée par des chanteurs de profession, entendue dans les salles publiques [...] Entendue comme art en 1850, la chanson populaire devient à son tour « classique », et aussi digne de respect que les chansons de troubadours, dont elles apparaissent comme un lointain écho, voire comme un vestige. » LETERRIER, S. A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du peuple au public ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1999, p. 10. Parmi les acteurs de la scène musicale de l'époque, Julien TIERSOT se démarque : il signale comment DE LA VILLEMARQUÉ et Chateaubriand ont « l'un comme l'autre

missionne des personnalités musicales pour des enquêtes d'ethnographie musicale ; ce sont notamment celles de Louis-Albert BOURGAULT-DUCOUDRAY en 1881 en Basse-Bretagne, Charles BORDES en 1889-90 au Pays Basque, et Julien TIERSOT en 1895 dans les Alpes françaises. Ces trois missions donnent lieu à des publications de recueils des mélodies collectées et commentées par leurs auteurs. Des conférences, des congrès, des concerts sont organisés comme en témoigne cette lettre du 14 avril 1904 de Romain ROLLAND à Charles PÉGUY :

Mon cher ami,

Je suis pris tout l'après-midi, et, probablement, ce soir. Je ne puis aller vous voir comme je voulais [...] Avis à vous et au public des Cahiers : demain soir, 8h3/4 à l'Ecole des h. études soc., conférence de TIERSOT sur la chanson populaire en France, avec chants par Mme MOCKEL, Melle RUPER et un groupe de chanteurs de St Gervais. Cela vous intéresserait sûrement.

Bien amicalement

Romain ROLLAND

Si la musique populaire fait partie des programmations de concert, des concours d'interprétation sont aussi organisés, comme en témoigne cette annonce dans *La Tribune de Saint-Gervais*⁸¹ :

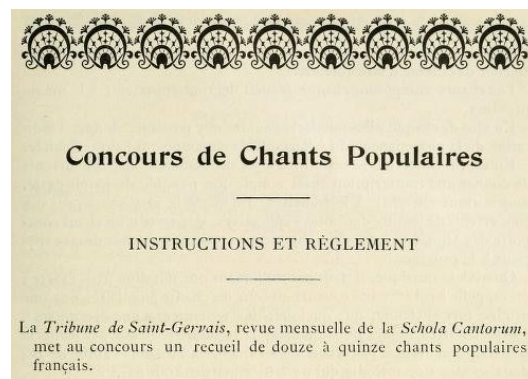


Figure 1 : Tribune de Saint-Gervais, 9^e année, n°5, 1903, p. 187

Un glissement s'opère d'une tradition orale et immémoriale vers sa fixation par l'écrit, principal moyen de saisissement d'une tradition alors considérée comme menacée de péril. Ce passage par l'écrit n'est pas sans comporter de biais du point de vue de l'authenticité de ses relevés ; si c'est là une faiblesse méthodologique, c'est aussi une information précieuse quant à l'emprise du système tonal occidental sur l'oreille des collecteurs, ce qu'A. RAMAUT résume ainsi : « l'oreille classique conserve du populaire sa proximité du système tonal tandis que l'oreille romantique élit la marginalité d'échelles plus archaïques⁸² ». Le chant scolaire considéré comme médiation entre les enfants du peuple et l'accès au « grand répertoire » n'échappera pas à cette emprise.

[mêlé] des notions contradictoires entre elles. Ils n'ont jamais aperçu le fossé profond qui sépare la littérature écrite de la tradition orale. Pour eux, les chansons populaires ou les œuvres des trouvères et des troubadours, [...] tout cela se confond en une seule et même entité : la vieille chanson. Erreur encore répandue de notre temps, et nous n'en ferons pas grief à CHATEAUBRIAND ni à DE LA VILLEMARQUÉ. Il n'en faut pas moins la relever comme étant un des vices de leur système. » *La Chanson populaire et les écrivains romantiques, op. cit.*, p. 44.

⁸¹ 9^e année, n°5, 1903, p. 187.

⁸² RAMAUT, A., *op. cit.* p. 20.

Des musicologues dévoués

Cet engouement est accompagné par l'engagement de certaines personnalités musicales dans le grand mouvement d'éducation amorcé en cette fin de siècle : modèle de poésie musicale, le chant populaire répond aux aspirations esthétiques de toute une génération de musiciens cherchant à préserver l'art des influences de la musique du café-concert et des salons mondains qu'un Julien TIERSOT exècre. Cette effervescence à faire connaître pour ses qualités intrinsèques la chanson rurale des différentes régions de France trouve son espace de prédilection du côté de l'école. Et de fait, autour de Charles BORDES, les principaux acteurs de cette opération de diffusion sont aussi les premiers grands noms de l'éducation musicale scolaire d'avant-guerre : L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, M. BOUCHOR et J. TIERSOT.

Louis-Albert BOURGAULT-DUCOUDRAY (1840-1910) est professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris, compositeur méconnu, chef de chœur, vice-président de la Schola au moment où BORDES la constitue, mais aussi membre de la Commission chargée d'organiser l'enseignement du chant dans les Écoles Normales : « BOURGAULT-DUCOUDRAY rêvait de faire de la France une nation chantante à l'image de l'Allemagne, de l'Angleterre et de la Suisse⁸³ ».

Le poète et dramaturge Maurice BOUCHOR (1855-1929), dont certaines pages sont mises en musique par de grands compositeurs⁸⁴ est une figure centrale dans le mouvement naissant des Universités populaires ; il publie de nombreux ouvrages constitués d'une sélection d'œuvres littéraires pour lesquelles il propose une approche qu'on qualifierait aujourd'hui de « pédagogique ». Maurice BOUCHOR s'intéresse à toutes les formes d'expression populaire, du conte à la chanson traditionnelle, en passant par le théâtre de marionnettes. Au mois d'octobre 1893, il participe au programme de concours de l'École alsacienne⁸⁵, programme qui consiste à composer un *Recueil de chants à l'usage des écoles primaires*. Ces chants seront les textes des futures séries du recueil BOUCHOR-TIERSOT⁸⁶.

La troisième figure centrale de ce mouvement est Julien TIERSOT (1857-1936), dont le rôle est ici capital par les écrits fondateurs concernant le chant et ses répertoires dans l'éducation musicale scolaire⁸⁷. Savant en matière de chant populaire traditionnel⁸⁸, son activité le rapproche de ce qu'on appelle aujourd'hui *un musicologue* : auteur d'ouvrages sur la musique, spécialiste de Berlioz, conférencier, conseiller en publication auprès de V. D'INDY, il signe de nombreux articles dans le bulletin mensuel de la Schola, *La Tribune de Saint-Gervais*. C'est avec Maurice BOUCHOR qu'il élabore les trois séries de *Chants populaires pour les écoles*, parues chez Hachette successivement en 1895-1902-1907, dont il produit une synthèse quelques

⁸³ LESPINARD, B., *Les passions du chœur, la musique chorale et ses pratiques en France 1800-1950*, Fayard, 2018, p. 516.

⁸⁴ On citera Charles BORDES : *Chanson* (1883), *Le Temps des lilas* (1884), *L'Hiver* (1886), Ernest CHAUSSON : *Chanson*, *L'âme des bois* (1878), *Le poème de l'amour et de la mer* (1882-1892), op. 19 ; Claude DEBUSSY : *Le matelot qui tombe à l'eau* (1882), *Romance* (1885)

⁸⁵ L'École alsacienne est une sorte d'école pilote en matière d'innovation pédagogique, qui s'installe à Paris au lendemain de 1870.

⁸⁶ C'est en effet ce qu'explique l'auteur dans l'ouvrage qu'il cosigne avec F. BRAEUNIG *Chants populaires pour les écoles, livre du maître, Recueil M. BOUCHOR ET J. TIERSOT, Première série*, Paris, Hachette, 1901.

⁸⁷ Voir son article « CHANT », in BUISSON, F., *Nouveau Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Delagrave, 1911.

⁸⁸ Dans un article de la *Tribune de Saint-Gervais*, au sujet de ses *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, 1895, il est encensé comme « folk-loriste » par sa démarche « d'herborisation musicale », *Tribune de Saint-Gervais*, 9^e année, n° 7, 1903, p. 257.

années plus tard : ce seront les *Cinquante chants populaires pour les écoles*⁸⁹, publiés en 1911. C'est sur cet ensemble de quatre recueils que s'appuiera notre analyse.

Un programme de régénération de la musique française

La notion de nationalité musicale est alors vécue comme une question cruciale : elle souligne la volonté de mettre en valeur la création musicale française ancienne ou contemporaine considérée comme étouffée par des programmes de concerts davantage tournés vers la musique allemande ou italienne⁹⁰. Dans ce contexte, renouer avec des particularités régionales revient à renouer avec un goût français ; l'idéalisation du chant populaire est à mettre en parallèle avec cette démarche particulièrement appuyée par Vincent D'INDY et la Schola dont le poids dans les orientations esthétiques aux premières années du XX^e siècle est déterminant. Le sursaut national des lendemains de 1870 est alors équivalent à sursaut musical. Le travail de réhabilitation des grands Maîtres français des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, s'il participe à cette entreprise de « régénération » de la musique française, a aussi une incidence forte sur la conception du chant scolaire : aux côtés des chants populaires, on trouvera, dès les recueils BOUCHOR-TIERSOT jusque dans les futures anthologies du chant scolaire d'entre les deux guerres des pièces du « grand répertoire ».

b. Constitution d'une « hymnodie républicaine »

Les analyses de Jacques CHEYRONNAUD font émerger l'existence, à l'articulation des deux siècles, de ce qu'il nomme des « territoires hymnodiques⁹¹ » : issue de la musicologie de sphère confessionnelle, cette notion est élargie à des actions collectives de chant œuvrant dans la militance politique. En effet, l'ethnomusicologue décrit une hymnodie religieuse (catholique) en lien avec l'entreprise de restauration du chant et de la musique d'église dont l'objectif est d'instancier les valeurs chrétiennes fondamentales : J. CHEYRONNAUD indique ainsi que certains hymnes révolutionnaires exaltant le courage sont utilisés comme timbre de cantiques pendant tout le XIX^e siècle. Il établit un parallèle entre cette lyrique catholique, alors portée par Charles BORDES, et une « lyrique républicaine »⁹², expression qu'il relève chez Julien TIERSOT dans son étude des *Fêtes et Chants de la Révolution française*, parue chez Hachette en 1908. L'amitié des deux musiciens, l'estime mutuelle qu'ils se portent⁹³ donnent à ce parallèle toute sa pertinence. Le point de rencontre de ces deux territoires se trouve dans le rôle du chant collectif : métaphore du social et du national, symbole fort de l'appartenance au groupe, ce « chanter ensemble » répond d'une part à la volonté de toucher, sans exagération, par le sensible : un art des « émotions modérées » en somme, défendu par l'institution religieuse, nous rappelle J. CHEYRONNAUD. D'autre part, ce goût pour le chant collectif atteste d'un besoin de spectacle, voire d'expression monumentale, caractéristique de la foi révolutionnaire. Le chant collectif est porteur de cette lyrique républicaine marquée par un *convenable musical* diffusant la bonne parole et maintenant à distance les excès de ce que J. TIERSOT nomme la musique « populacière » du café-concert. Ce glissement vers une hymnodie didactique trouve du côté

⁸⁹ *Cinquante chants populaires pour les écoles, notation usuelle et notation chiffrée, extraits des trois séries des chants populaires*, Paris, Hachette, 1911.

⁹⁰ Voir à ce sujet CHEYRONNAUD, J., « Eminentement français », *Terrains, anthropologie et sciences humaines*, n°17, octobre 1991, p. 91-104.

⁹¹ CHEYRONNAUD, J., « La parole en chantant : Musique et cultures politiques », *Protée*, 30 (1), p. 83.

⁹² CHEYRONNAUD, J., « Poétique sonore de la République, le modèle Julien TIERSOT », *op. cit.*, p.581.

⁹³ Amitié dont nous avons certains témoignages dans la correspondance de C. BORDES mise à jour par Bernard MOLLA dans sa thèse, voir MOLLA, B., *Charles Bordes, pionnier du renouveau musical français entre 1890 et 1909*, sous la direction de Daniel PAQUETTE, Université Lumière Lyon 2, 1985, tome 3 ; ou encore dans les nombreux articles de TIERSOT dans la *Tribune de Saint-Gervais*, rendant hommage au travail du compositeur.

de l'école laïque et obligatoire un terrain de prédilection ; le « chanter ensemble » y devient le moyen de gagner l'équilibre d'une convenance musicale marquée par un régime de modestie propre à toucher par le sensible, ayant pour modèle « ce fonds si riche de la chanson populaire où est contenu le plus pur de l'inspiration lyrique nationale⁹⁴ ». Ce que J. CHEYRONNAUD nomme « le modèle Julien TIERSOT » entre en écho avec les préconisations d'un régime politique qui cherche à asseoir ses fondements :

L'apprentissage de textes de chants possédant une valeur littéraire et morale développera le sens du devoir, l'amour de la patrie, de la famille et de la nature.
(Rapports sur l'enseignement du chant dans les écoles primaires, Ministère de l'Instruction publique, 1881)

Le contexte esthétique et sociopolitique au tournant du XX^e siècle fournit ainsi le décor propice à l'éclosion de la forme scolaire du chant qui répond intrinsèquement à la triple nécessité alors ressentie (1) d'une valorisation du chant populaire traditionnel français, (2) d'une éducation musicale propre à démocratiser l'accès à la musique, et (3) d'une éducation morale qui réponde à l'injonction politique ; le chant populaire collectif, par la ferveur et l'enthousiasme qu'il déclenche, par la cohésion et le sentiment d'appartenance qu'il développe et par le modèle d'excellence musicale qu'il constitue devient un programme éducatif à part entière. De plus, il constitue une réponse à la question lancinante des répertoires à chanter à l'école. La deuxième partie de cet article s'intéresse au passage d'une forme musicale à l'autre : dans quelles conditions la « vieille chanson de nos provinces françaises » se transforme-t-elle en « chant populaire pour les écoles » ? Quelles sont les limites, au plan artistique, de cette forme vocale miniaturisée ? Dans cette étude, nous traiterons prioritairement les procédés de transfert de la chanson traditionnelle rurale à la chanson scolaire.

III. La forme scolaire du chant : un équilibre artistique ?

Les sources analysées sont constituées des trois séries de *Chants populaires pour les écoles*, publiées en 1895, 1902 et 1907, ainsi que des *Cinquante chants populaires pour les écoles* publiées par la suite en 1911, extraits sélectionnés des trois séries précédentes par les auteurs eux-mêmes. À ce titre, ce dernier recueil paraît particulièrement intéressant : en tant que synthèse des trois séries, il est un indicateur des orientations privilégiées par les auteurs. Il peut ainsi être considéré comme une forme d'achèvement, ou du moins un premier franchissement du processus de transformation de la chanson populaire en sa forme scolaire, c'est-à-dire adaptée à son nouveau contexte.

Un premier grain d'analyse réside dans l'organisation des thématiques littéraires véhiculées par les textes du poète Maurice BOUCHOR. Si sa production littéraire est en partie tombée dans l'oubli, ce dernier se démarque non seulement par son intérêt pour les contes, et, dans cette même veine, pour les chansons populaires traditionnelles, mais aussi par une manière de didactisation de la littérature, de la poésie et du théâtre⁹⁵. C'est donc d'abord du point de vue de leur adaptation textuelle que seront abordés les *Chants populaires pour les écoles*.

⁹⁴ TIERSOT, J., *op. cit.* p. XXXI.

⁹⁵ Voir le vaste catalogue de ses œuvres disponibles à la BNF.

Certains aspects musicaux caractéristiques seront ensuite traités à la lumière des connaissances en ethnomusicologie mais aussi des sources musicologiques antérieures ou contemporaines du recueil BOUCHOR-TIERSOT : la comparaison de certains chants des trois séries avec leur modèle sinon original, du moins antérieur, donnera quelques pistes sur le processus « d'acclimatation », pour reprendre le terme de E. REIBEL. Cette comparaison nous permettra de reconsidérer la question des relations entre la forme scolaire du chant et les sources de son inspiration ; sans entrer dans le questionnement d'une fidélité ou d'une trahison par rapport à un « original », nous interrogerons la dimension stylistique de ce que nous pourrions appeler, par commodité, le « modèle » BOUCHOR-TIERSOT en regard des régularités observées quant à la transformation de certains traits musicaux caractéristiques du répertoire auquel il puise.

a. Présentation générale des sources

Dans chacun des quatre recueils, les titres des chants apparaissent suivis de l'origine locale de la mélodie empruntée, du mouvement de danse ou parfois de la catégorie religieuse (Noël ou cantique) ; dans le cas d'emprunts à la musique savante occidentale, le nom du compositeur, le titre de l'œuvre empruntée et sa date de composition sont également signalés. On note donc un souci de précision dans les références mentionnées en exergue de chaque chant. Le tableau ci-dessous propose une première catégorisation des chants tels qu'ils apparaissent dans les recueils étudiés :

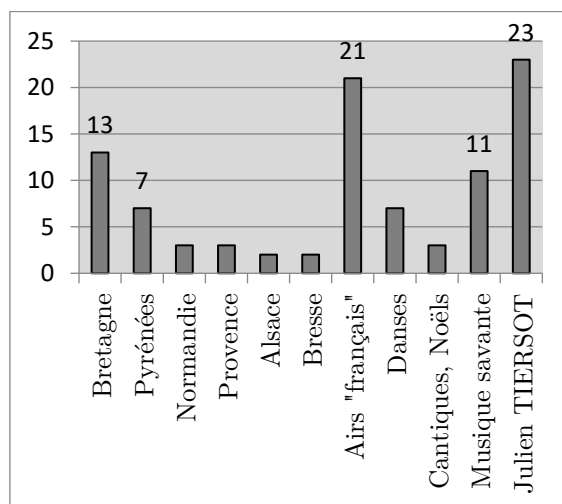


Figure 2 : Répartition en pourcentages des chants dans les quatre recueils de *Chants populaires pour les écoles*, recueil BOUCHOR-TIERSOT, 1895-1902-1907-1911.

Parmi les chansons régionales, les mélodies bretonnes sont les plus fréquentes sur l'ensemble de ce corpus, destination familiarisée par les recueils de chants bretons alors existants : recueils anciens comme le très discuté *Barzaz Breiz* de DE LA VILLEMARQUÉ (1839), ou plus contemporains et plus musicologiques, comme celui de BOURGAULT-DUCOUDRAY, suite à sa mission de collectage en Basse-Bretagne (1881). Quant à la fréquence des chants pyrénéens, elle peut être favorisée par l'engouement que lui témoigne Charles Bordes, ami de Jean TIERSOT⁹⁶. La forte présence de ce qui est indiqué comme « air français » fait référence au phénomène d'assimilation des parties (les régions) à leur tout (le pays), comme en témoigne

⁹⁶ L'attrait de Charles BORDES pour le pays basque se concrétise par deux missions de collectage en 1889 et 1890, donnant lieu à un rapport présenté au congrès d'ethnographie de Saint-Jean-de-Luz en 1897. TIERSOT dira de son ami Charles BORDES qu'il « devint une sorte de Basque d'adoption ». *La Tribune de Saint-Gervais*, 15^e année, 1090, bulletin spécial, p. 21.

la préface à la troisième série de *Mémoires populaires des provinces de France* de Julien TIERSOT : « Ce n'est donc pas le répertoire particulier de telle province que je présente aujourd'hui au public, mais des chansons de la France entière. »⁹⁷

b. Les adaptations textuelles : un premier lissage

Thématiques générales du corpus : effet de loupe sur les valeurs défendues

Comme nous l'avons indiqué plus haut, les textes des trois séries sont composés par Maurice BOUCHOR lors d'un programme de concours dont le but est de composer un *Recueil de chants à l'usage des écoles primaires*. « Composés », c'est-à-dire « revisités » selon une pratique de réécriture courante et institutionnalisée à l'époque. Ainsi, BOURGAULT-DUCOUDRAY confit à François Coppée (1842-1908) la « traduction en vers adaptés à la musique » de ses *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*. Chez BORDES, les textes issus de ses *Onze chansons du Languedoc* sont réécrits par le philologue et historien du Languedoc Alphonse ROQUE-FERRIER (1844-1907)⁹⁸.

Le recueil BOUCHOR-TIERSOT n'échappe pas à ce procédé qui parfois est annoncé par l'auteur comme un « rajeunissement » : c'est par exemple le cas pour les *Trente-six chansons de route pour les troupiers et les civils, Chansons populaires recueillies ou rajeunies par Maurice BOUCHOR* publiées chez Hachette en 1903. Le vaste répertoire de la chanson populaire fournit les sujets défendus par une partie de l'élite intellectuelle dont BOUCHOR est un représentant, des thèmes guidés par le caractère moral et citoyen, selon les valeurs prônées par la toute jeune III^e République. Apparaissent ainsi trois thèmes fédérateurs qui circulent à travers les différents sujets abordés dans l'ensemble des cent chansons que regroupent les trois séries (1895-1902-1907) et dont nous donnons ci-dessous une représentation :

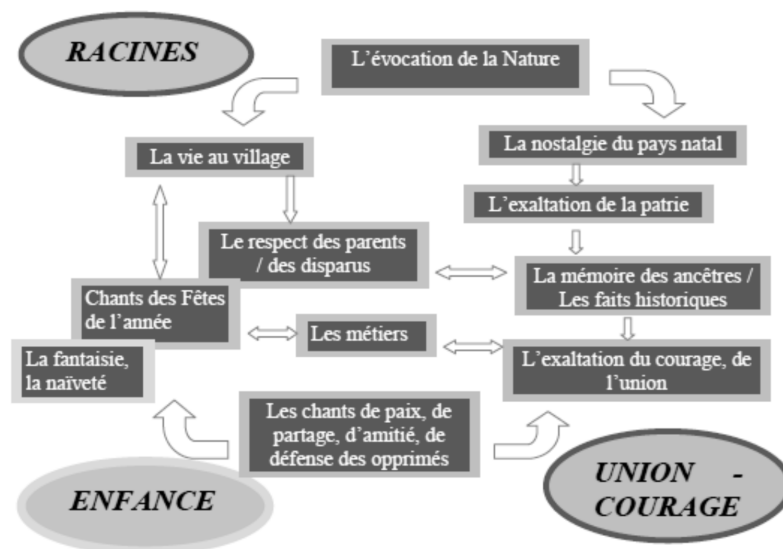


Figure 3 : Circulation des thèmes littéraires et émergence de trois thèmes fédérateurs dans les trois séries de *Chansons populaires pour les écoles*, Recueil BOUCHOR-TIERSOT, 1895, 1902, 1907.

⁹⁷ TIERSOT, J., *Mémoires des provinces de France, recueillies et harmonisées par Julien TIERSOT, publiées en six Séries de dix Chansons chacune*, Paris, Heugel.

⁹⁸ *Onze chansons du Languedoc, recueillies et publiées à l'occasion du Congrès du Chant populaire de la Schola Cantorum, à Montpellier, les 3, 4, 5 et 6 juin 1906, textes languedociens et traduction française, revus et corrigés par M. Alph. ROQUE-FERRIER.*

Dans le recueil de synthèse des trois séries (1911), les chants sélectionnés par les auteurs sont regroupés et présentés par thème. Cette nouvelle présentation renonce au caractère aléatoire de l'enchaînement des chants dans les trois séries précédentes, au bénéfice d'une priorité donnée aux valeurs véhiculées par les chants.

THEMES (Répartition TIERSOT/BOUCHOR)	Nombre de chants
FRANCE – LIBERTE - HUMANITE	5
AMOUR FILIAL	8
TRAVAIL ET TRAVAILLEURS	8
CHANSONS REGIONALES	10
NATURE	4
AU VILLAGE	4
FANTAISIE - GAÏTÉ	11

Figure 4 : Répartition des thèmes littéraires dans les *Cinquante chants populaires pour les écoles, extraits des trois séries des chants populaires*, recueil BOUCHOR, M., TIERSOT, J., Hachette, 1911.

Mutation des thèmes littéraires d'une forme à l'autre

Si les thématiques des textes des chants « source » sont le plus souvent maintenues, le lissage produit par la pratique de réécriture ayant recours à une langue française poétique « contrôlée » aplatit la couleur spécifique de la langue utilisée. Ceci n'est pas sans incidence sur le résultat musical obtenu. Le cas des chants bretons réutilisés dans les *Chants populaires* est assez caractéristique de ce point de vue : non seulement parce qu'ils sont les plus nombreux dans le corpus analysé (dans la catégorie « chants régionaux » ils représentent le plus haut pourcentage) mais aussi par la forte incidence de la couleur de la langue bretonne sur la qualité musicale des chants – ce que BOURGAULT-DUCOUDRAY avait intuitivement pressenti, parlant alors de « l'impression étrange » que produisent les mélodies chantées en breton par rapport à celles qui sont chantées en patois gallo, évoquant alors la « sorte de parfum exotique » qui s'en dégage⁹⁹. La disparition de cette dimension linguistique dans le chant scolaire nous incite à considérer dans les textes antérieurs les seules thématiques littéraires générales, en observant la façon dont elles sont transposées dans leur nouveau contexte.

Nous nous penchons sur trois procédés de transposition littéraire dans le contexte des chansons bretonnes : (1) l'embellissement d'une réalité tragique, (2) la substitution d'éléments clés du décor au profit de l'interchangeabilité des contextes, et (3) la modification totale du thème littéraire du texte antérieur retrouvé. Ces procédés ne sont pas incongrus dans le contexte d'une tradition chansonnière selon laquelle un même timbre peut être utilisé pour plusieurs textes.

Un premier exemple est celui de la chanson intitulée dans le recueil BOUCHOR-TIERSOT « La fin du juste », mélodie populaire bretonne (1895, série 1, p. 22) s'appuyant sur un chant retrouvé dans le *Barzaz breiz*, intitulé « *Al Labourerien* » : les deux textes évoquent à leur façon la mort qui survient après une dure vie de labeur ; dans une société qui valorise le travail comme mise à l'épreuve du courage humain, la version de BOUCHOR tend à embellir ce que la chanson bretonne décrit comme une éprouvante réalité :

⁹⁹ BOURGAULT-DUCOUDRAY, L. A., *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées, avec une traduction française en vers adapté à la musique par Fr. COPPÉE*, Paris, Lemoine, 1885, p. 11.

XXVIII

LES LABOUREURS.
(AL LABOURERIEN)

Religieuse

Tos - tav - it holl, Bre - to -
- ned, du gle vet eur gen -
- tof; War bu - het, al la - bou -

Approchez tous, Bretons, pour écouter un chant qui a été nouvellement composé sur la vie du laboureur ; une vie dure et pénible ; repos ni jour, ni nuit, mais il la prend en patience pour mériter le paradis

XVII. — LA FIN DU JUSTE

Mélodie populaire bretonne.

Modéré et soutenu.

Le sage, ex - empt d'en - vi - e, Ay - ant bé -
- ni - ses fils, A - chève en paix sa vi -
- e Aux champs ai - més - ja - dis. C'est la lu -

Le sage, exempt d'envie, ayant béni ses fils, achève en paix sa vie aux champs aimés jadis. C'est la lumière dorée qui suit la fin du jour. Bien douce est la soirée, après un dur labour

Exemple littéraire 1 : « Al Labourerien » (*Barzaz Breiz*, DE LA VILLEMARQUÉ, Didier, 1883, p. XXVIII) et « La fin du juste » (Recueil BOUCHOR-TIERSOT, 1895, *série 1*, p. 21) : procédé d'embellissement d'une réalité tragique

Un second cas réside dans le chant intitulé « La fête des morts » dont la mélodie est retrouvée dans le même recueil de chants bretons, sous le titre de « *Ann Amzer Dremenet* » (« Le temps passé »). On retrouve dans les deux chants une même thématique, une même technique d'enchaînement d'actions s'appuyant sur un jeu d'opposition pronominale : un « nous » (les vivants) face à un « il » (le mort) dans le chant breton, ou un « vous » (les morts) dans le texte de BOUCHOR :

<i>Le temps passé</i>	<i>La fête des morts</i>
<p><i>Bretons, faisons une chanson sur les hommes de la basse Bretagne. Venez entendre, ô peuple, venez entendre chanter.</i></p> <p><i>Les hommes de la Basse Bretagne ont fait un joli berceau, un berceau finement travaillé ; Venez entendre...</i></p> <p><i>Un beau berceau d'ivoire, orné de clous d'or et d'argent, de clous d'or et d'argent orné, et ils le balancent maintenant le cœur triste.</i></p> <p><i>Maintenant en le balançant, les larmes coulent de leurs yeux</i></p> <p><i>Les larmes coulent, des larmes amères : celui qui est dedans est mort !</i></p> <p><i>Il est mort, mort depuis longtemps ; et ils le bercent toujours en chantant</i></p> <p><i>Et ils le bercent toujours, car ils ont perdu la raison ;</i></p> <p><i>La raison ils l'ont perdue ; ils ont perdu les joies du monde</i></p>	<p><i>Morts bien-aimés, c'est votre fête,</i></p> <p><i>Le cimetière est plein de fleurs.</i></p> <p><i>Près d'un tombeau chacun s'arrête,</i></p> <p><i>Triste et muet, courbant la tête,</i></p> <p><i>Puis lève au ciel ses yeux en pleurs.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Morts, nous venons pour vous entendre,</i></p> <p><i>Pour espérer, prier, bénir,</i></p> <p><i>Ah ! Dites-nous qu'il faut attendre</i></p> <p><i>L'heure sacrée, heureuse et tendre,</i></p> <p><i>L'heure qui doit nous réunir</i></p>

Exemple littéraire 2 : « Le temps passé », extrait du *Barzaz Breiz* de LA VILLEMARQUÉ (édition de 1883) et « La fête des morts » de M. BOUCHOR : substitution d'éléments-clés du décor et interchangeabilité du contexte

On remarquera que la couleur quelque peu païenne de la présence du *berceau d'ivoire et d'or* a fait place aux plus catholiques tombeaux du cimetière fleuri, et que la fin très pessimiste du poème breton est transcendée chez BOUCHOR par une vision salvatrice de la mort. En revanche, s'il est une image maintenue, c'est celle « des larmes [qui] coulent de leurs yeux », adroitement remplacée par le poète en celle des « yeux en pleurs ». Cette technique d'emprunt d'un élément spécifique du décor dans le chant préexistant (un « objet » pourrait-on dire) lissé par une formulation recherchée (ici, au plan des allitérations), nous paraît constituer une technique récurrente dans les *Chants populaires pour les écoles*.

Enfin, un exemple plus spécifique de modification thématique totale nous permet d'évaluer la distance, voire l'opposition qu'il peut y avoir parfois entre un texte antérieur et sa nouvelle version : par exemple, le chant rebaptisé « La moisson » référant à la mélodie bretonne « *Ann Erminik* » (« L'Hermine ») évacue totalement du procédé poétique le jeu allégorique évoquant la position du peuple breton (dont l'hermine est le symbole) par rapport à la dualité des anglais (évoqué par le taureau) et des français (représenté par le renard)¹⁰⁰. La poursuite mortelle des deux partis décrite par la chanson se termine sur l'image désastreuse d'un champ de bataille :

Dans tous les prés où ils ont passé, ils ont brûlé l'herbe ;
dans tous les champs qu'ils ont traversés,
— Oh çà, kiss ! kiss !
Ne *grainera* ni avoine ni blé.

Exemple littéraire 3 : « An Erminik », image finale du texte du chant, extrait du *Barzaz Breiz* de
LA VILLEMARQUÉ (édition de 1883)

La version de BOUCHOR n'a plus rien à voir : à cette atmosphère d'hostilité se substitue une atmosphère sans heurt, une temporalité sans rupture évoquée par une succession d'images poétiques de la moisson, s'achevant sur une forme de maxime égalitaire :

*Sèche au soleil, mon joli grain ;
Tu deviendras farine et pain.
Tu seras la miche,
Pain du pauvre, pain du riche,
Tu seras la miche
Qui nourrit le genre humain.*

Exemple littéraire 4 : « La moisson », recueil BOUCHOR-TIERSOT, *Chants populaires pour les écoles*, 1897,
p. 24

Faut-il parler d'un procédé général de minoration mis là au profit d'une poésie pratique, facile à comprendre et à chanter, « qui ne se pique pas du raffinement » évacuant alors de son horizon les subtilités des situations poétiques, la force des descriptions réalistes voire la brutalité des oppositions ? Cet effet de simplification ne s'observe pas seulement dans la catégorie des chants traditionnels. Observons par exemple la transposition d'un extrait du *Joseph* de MÉHUL (1807), reprenant la romance de Benjamin¹⁰¹, intitulé dans les *Chants populaires* « Amour filial » :

¹⁰⁰ Voir en annexe 1 le texte du chant « Ann Erminik » tel qu'il apparaît dans l'édition de 1883 du *Barzaz Breiz*.

¹⁰¹ La Romance de Benjamin figure dans *Le Chansonnier des Grâces, avec la musique gravée des airs nouveaux*, Paris, Louis, 1808. Voir annexe 2.

Romance de Benjamin	Amour filial
Ah ! Lorsque la mort trop cruelle Enleva ce fils bien aimé Jacob, dans la douleur mortelle Vit son triste cœur consumé Afin de consoler mon père On m'offrit un jour à ses yeux, Et Jacob dans mes traits heureux Crut revoir les traits de mon frère Crut revoir les traits de mon frère	Toujours ô mon père, ô ma mère Je veux tendrement vous aimer, Ma mère ! Ah ! Combien tu m'es chère ! Des mots ne sauraient l'exprimer. Parmi de cruelles alarmes, C'est toi seule qui m'a nourri, Si tu m'as bien des fois souri J'ai dû te coûter bien des larmes J'ai dû te couter bien des larmes

Exemple littéraire 5 : « Romance de Benjamin » dans *Joseph* de MÉHUL (*Chansonnier des Grâces*, Paris, Louis, 1808) et « Amour filial » M. BOUCHOR (Recueil BOUCHOR-TIERSOT, *Cinquante chants pour les écoles*, Hachette, 1911) : simplification stylistique

Chez MÉHUL, le texte évoque le bonheur qu'un fils éprouve à retrouver dans le regard de son père toute l'attention que celui-ci portait à son frère disparu. Cet effet de mise en abyme qui fait la préciosité tout autant que l'originalité du texte est évacuée du poème de BOUCHOR au profit de l'évocation rectiligne et sans ambiguïté du sentiment d'amour filial, autre valeur fortement développée dans le recueil¹⁰². Procédés de minoration ou effets d'un art de réponses plutôt que de questions ? Le rabotage stylistique provoqué par une poésie de la continuité, une poésie sans heurt qui inscrit en elle la durée, peut s'expliquer par ses aspirations éducatives : pour camper en modèles des valeurs, mieux vaut les affirmer dans leur stabilité, dans la force des réponses qu'elles apportent plutôt que dans l'incertitude des questions qu'elles s'interdisent de suggérer. L'adresse de l'écriture ne parvient pas toujours à repousser les dangers d'une rhétorique de la sensibilité immédiate, voire de la sensiblerie, mais elle constitue un art du « convenable » qui éloigne les petites pièces des *Chants populaires* de la raillerie du comique, de la critique politique, ou de la brutalité sociale. En cela, le modèle BOUCHOR-TIERSOT constitue une forme d'expression singulière.

Développement d'une « éco-poétique » pour camper des modèles

Ce « système » poétique s'appuie sur la maîtrise d'écriture d'un BOUCHOR renouant avec le « vieil univers pédagogique de l'habileté à persuader par le sensible¹⁰³ ». Même si cette habileté tend à envelopper les *Chants* à la manière d'un vêtement désuet quand il s'agit de certaines valeurs morales, l'écriture poétique en présence développe un rapport au monde empreint de certitude et de stabilité. Aux côtés des chants exaltant le sentiment d'appartenance au pays, aux traditions, au travail, la Nature émerge comme la grande demeure commune. L'écriture poétique installe un rapport entre les hommes et la Nature, d'où naît l'expression d'une force sûre :

¹⁰² BOUCHOR et TIERSOT choisissent de faire figurer dans les *Cinquante Chants populaires*, ouvrage de synthèse des trois séries, huit chants sur la thématique de l'amour filial, ce qui représente 16% des 50 chants présents dans cet ouvrage.

¹⁰³ CHEYRONNAUD, J., « La parole en chantant : musique et cultures politiques », art. cit., p. 85.

*Ce que disent les arbres*¹⁰⁴

*Prêtez l'oreille à nos murmures ;
Respirez la fraîcheur de notre ombrage épais ;
Vous trouverez sous nos ramures,
La santé, la joie et la paix
(...)
Oui, la forêt qui vous protège,
Rend moins âpre l'hiver, l'été moins dévorant
Elle garde les monts des fureurs de la neige,
Défend les plaines du torrent.
Puissante, elle retient la terre
Qui, sans elle, fuirait, ne laissant que le roc ;
Elle dérobe au ciel l'eau fraîche et salutaire
Qui vient en aide à votre soc.*

S'il existe ainsi une écopoétique, un espace où la poésie crée un rapport au monde d'où naissent vertus et valeurs, c'est sans doute en lien avec les convictions personnelles de l'auteur¹⁰⁵ qui s'inscrivent elles-mêmes dans un paysage intellectuel partagé. La notion « d'acclimatation » développée par E. REIBEL dans le passage d'un « système » à l'autre prend ici tout son sens ; on acclimate un répertoire en fonction des attentes d'une institution sans renoncer à ses convictions artistiques et humanitaires personnelles. Ainsi, d'un point de vue littéraire, les *Chants populaires pour les écoles* n'ont plus beaucoup à voir avec leurs versions populaires traditionnelles et se démarquent des genres vocaux existants. Si l'on observe un effet de lissage, c'est au profit d'une forme poétique spécifiquement adaptée à son contexte intellectuel et éducatif. Reste à observer dans quelle mesure la musique complète cette forme. Lui donne-t-elle une portée artistique qui pourrait faire oublier les limites d'un certain académisme littéraire ?

c. Les adaptations musicales

Dans cette partie d'analyse musicale, nous optons pour une même démarche de retour sur les mélodies antérieures retrouvées nous permettant d'identifier les permanences, les acclimations voire les modifications. Quelques traits caractéristiques de la mélodie populaire sont ici abordés : celui de la carrure, du rythme de danse et celui des modes.

Lissage métrique et uniformisation des carrures

Comme le rappelle Patrice COIRAULT, « l'œuvre chansonnière est double : texte verbal et texte musical doivent entrer en cohérence »¹⁰⁶. Or, en empruntant au chant populaire sans intégrer la langue qui le porte, le chant scolaire doit se passer d'une ossature qui lui donne souvent sa carrure, et aussi son originalité. Dans le contexte de la musique populaire bretonne, BOURGAULT-DUCOUDRAY déclare :

¹⁰⁴ Troisième série, n° XXIII, p. 34.

¹⁰⁵ « Dreyfusard, membre de la *Ligue des Droits de l'Homme*, BOUCHOR est un militant laïc et socialiste. Il collabore à *l'Humanité*, à la *Revue Socialiste* et à *La Vie Ouvrière*. » La sensibilité qu'il éprouve pour la Nature se retrouve toute entière dans sa poésie. PICQ, G., <pagesperso-orange.fr/LesGendelettres/biographies/Bouchor>.

¹⁰⁶ COIRAULT, P. *Notre chanson folklorique (Etude d'information générale). L'objet et la méthode. L'inculte et son apport. L'élaboration. La notion*. Paris, Auguste Picard, 1941, p. 332.

Tandis que la musique savante ose à peine se soustraire à la règle de la carrure – qui n’admet que des membres de phrase invariablement composés de quatre mesures – la musique populaire emploie librement des membres de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six ou de sept mesures.¹⁰⁷

Et l’auteur de continuer sur les liens qui unissent la musique bretonne à la musique antique, notamment par le procédé selon lequel « l’étendue de la phrase musicale se déduisait rigoureusement de la longueur du vers ». Dans le recueil BOUCHOR-TIERSOT, les réécritures des textes imposent à la chanson de trouver « l’excellence de sa forme » ailleurs que dans sa conception rythmique qui, pourtant, « donne tant d’originalité aux airs bretons »¹⁰⁸. D’autre part, dans le répertoire populaire, le caractère souvent fonctionnel de la chanson peut donner la primauté au rythme, « l’élément purement poétique [étant alors] forcément laissé un peu à l’écart »¹⁰⁹ : c’est le cas de la chanson de métier, à savoir « celle qui ponctue un mouvement et non celle qui évoque une profession »¹¹⁰. Par exemple, la fonction d’un chant de marin « est déterminée par son rythme propre. Les paroles, qu’elles soient maritimes ou non, ne servent que comme support à un rythme chanté. »¹¹¹ :

Engendrées par la cadence de ces travaux, [les mélodies propres aux professions actives] présentent avec elles une concordance tellement parfaite que le mouvement du corps et le rythme du chant se confondent, se pénètrent au point de se soutenir l’un l’autre et de s’entr’aider. [Dans les chants de marin], le rythme joue véritablement le rôle d’une force motrice.¹¹²

Les chansons à danser présentent une même prépondérance du rythme. L’aspect extrêmement réduit et répétitif de leur texte fait préférer à certains ethnomusicologues le terme de « refrains », ou encore de « chansonnettes », à celui de « chansons »¹¹³. Le texte est alors soumis aux onomatopées « créées le plus souvent au hasard, telles que ces *Verduron verdurette – Lanturlurette – dondaine ma dondaine*, et cent autres [...]»¹¹⁴ .

Face à cette immanence du rythme, soit dans un rapport où le texte lui dicte sa carrure, soit dans un rapport où il se substitue au texte, quels choix rythmiques sont-ils opérés dans les *Chants populaires pour les écoles*, habités par une langue toujours travaillée au service d’un message, et en même temps, très ouverts aux chants de métier et aux airs à danser ? Si la pratique des mesures composites est absente du corpus, en revanche, la trace de carrures asymétriques n’est pas exclue. Les « Marins de Groix » en sont un exemple :

¹⁰⁷ BOURGAULT-DUCOUDRAY, L. A., *Trente mélodies de Basse-Bretagne*, op. cit. p. 13.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ TIERSOT, J., *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris Plon-Nourrit-Heugel, 1889, p. 125.

¹¹⁰ DEFRANCE, Y., *Le genre court en littérature orale : Chansonnettes de Haute-Bretagne*, Ministère de la Culture et de la Communication, Mission pour le patrimoine ethnologique, Rapport final, octobre 1998, p. 40.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² TIERSOT, J. *Id.*, p. 159.

¹¹³ Voir par exemple PELEN, J. N., *Le temps cévenol, tome III, Le conte et la chanson populaires*, Nîmes, Sedilan, 1982-83, vol. 2. ; DEFRANCE, Y., *id.*

¹¹⁴ TIERSOT, J., *Id.* p. 329.

XX. — LES MARINS DE GROIX

Résolu. Mélodie populaire bretonne.

- tra, la lè - - - - re.

Exemple musical 1 : « Les Marins de Groix », recueil BOUCHOR-TIERSOT, *série 1*, 1895, p. 24 : Maintien d'un style déclamatoire et enchaînement de périodes non isochrones

L'enchaînement de périodes de cinq puis quatre mesures, l'effet de rupture provoqué par la non répétition de la deuxième phrase enchaînée aux onomatopées qui, elles, s'étirent jusqu'à la fin de la strophe, paraissent assez fidèles à une pratique fréquente dans la musique bretonne. Le maintien de cette carrure asymétrique apparaît cependant ici comme une exception : le mélange de mesures à deux et trois temps signalé par BOURGAULT-DUCOUDRAY et dont on retrouve les traces dans les transcriptions de LA VILLEMARQUÉ, est balayé chez TIERSOT : l'exemple déjà cité de « La fin du juste », reprenant le chant breton des « Laboureurs » est parlant à cet égard: l'uniformisation de la mesure fait disparaître la perturbation provoquée par l'intrusion du 3 dans le 2 que transcrit de LA VILLEMARQUÉ, effaçant du même coup l'expression du déséquilibre que produit le mélange du jour et de la nuit :

*Une vie dure et pénible,
Repos ni jour,
ni nuit*

Exemple musical 2 : Juxtaposition de la chanson bretonne « Al Labourerien », extrait du *Barzaz Breiz*, 1838, et sa version selon BOUCHOR-TIERSOT, 1895 : Mise en valeur du lissage métrique opéré par TIERSOT

De fait, les chants choisis réfèrent le plus souvent aux carrures stabilisées, notamment aux danses pour lesquelles J. TIERSOT nourrissait une grande admiration : mouvements de bourrées, rondes et rigaudon permettent d'asseoir sans ambiguïté certaines structures métriques :

XV. — CHANSON AUVERGNATE

Airs de montagnardes d'Auvergne.

Avec entrain et fortement rythmé

L'histoire dit grand bien de ces vaillants Arvernes Qui
furent les aïeux des braves Auvergnats. Tels que de ru des

Exemple musical 3 : « Chanson auvergnate », air des montagnardes d'Auvergne, recueil BOUCHOR-TIERSOT, série 2, 1902, p. 25 : rythme de bourrée à trois temps

La « force motrice » évoquée par J. TIERSOT au sujet des chants de métier convient aussi dans ce mouvement de bourrée à trois temps, notamment dans le rythme initial de doubles-croches, caractéristique des deux petits pas du début de la figure dansée. Ici, le texte fait office de remplissage (certes adroitement écrit) d'une mélodie qui « sonne » instrumental, et dont l'élan se suffit à lui-même. La fonction des paroles est à appréhender comme moyen pédagogique facilitant l'apprentissage et la mémorisation d'un thème.

Le recours aux modes

Le recours aux modes est signalé comme un trait caractéristique mais non exclusif de la musique populaire. Les trois séries du recueil offrent peu d'exemples d'usage de la modalité, sinon le mode de ré, comme dans cette chanson intitulée « Du Guesclin » et signalée par TIERSOT comme *air français du XV^e siècle* :

II. — DU GUESCLIN

Air français du xv^e siècle.

Gaillardement

Pour Du Guesclin chantons une chanson Sur
un vieil air de France, Gaillarde et sans façon. A ces matins d'An-
glais chacun payait rançon: C'était trop de souffrance! A
lors il leur joua maint tour de sa façon.

Exemple musical 4 : « Du Guesclin », Recueil BOUCHOR-TIERSOT, série 2, 1902. Emprunt au mode de ré sur mi.

On trouvera aussi des échelles en mode mineur n'utilisant que le premier tétracorde. C'est le cas de cet exemple dont TIERSOT retrouve, au-delà de sa présence dans le *Barzaz Breiz*, une origine plus ancienne en référant à Amédée GASTOUÉ qui le flèche comme un chant d'acclamation chez les Carolingiens :

Exemple musical 5 : Juxtaposition des trois versions d'un thème : « Le chant du glaive », Recueil BOUCHOR-TIERSOT, *série 1*, 1895, « Gwin ar c'halloued », *Barzaz Breiz*, 1838, et sa version en latin, d'après TIERSOT, 1931, p. 47.

Le procédé de lissage métrique ainsi que l'usage quasi exclusif des tonalités majeures, plus encore qu'un filtre culturel propre à l'oreille de ces grands musiciens, répond à la volonté affichée d'exhumer des traditions musicales rurales menacées d'oubli, mais aussi, plus implicitement, à l'objectif d'une acculturation des élèves à la musique savante occidentale¹¹⁵. La contradiction qui pointe dans ce double mouvement n'est pas sans comporter de dangers, celui notamment de faire disparaître des spécificités musicales sous l'écrasant rouleau compresseur d'un mode d'enseignement unique et d'une pensée musicale dominante, et, à terme, de vider de leur originalité propre ces chants pourtant aimés et défendus.

La forme scolaire du chant : modèle ou modelé ?

La forme scolaire du chant nous renvoie ainsi à certains procédés de transformation d'une chanson préexistante à une forme vocale remodelée par un contexte sociétal et intellectuel, par des aspirations esthétiques et pédagogiques liées à des convictions personnelles.

L'analyse de certains de ces moyens de transformation accrédite la notion de passage d'une forme à l'autre dans l'esprit d'une *acclimatation* : le chant populaire fournit le terreau des valeurs à véhiculer, apporte une solution au problème des répertoires à faire chanter ; anonyme, il prend corps dans le chant collectif où chacun se reconnaît. Il participe de cette hymnodie didactique dont Julien TIERSOT s'est fait l'initiateur. Du point de vue littéraire et musical, les procédés d'acclimatation que nous avons analysés, en ce qu'ils viennent raboter certains traits caractéristiques, pourraient être assimilés à l'expression d'une minoration artistique. En un certain sens, le processus de transfert de la chanson populaire dans le contexte éducatif entraîne une forme d'abrasion stylistique qui interroge la dimension artistique de la forme scolaire du chant. Comment expliquer alors l'attention que lui portent des personnalités musicales comme Charles BORDES ou V. D'INDY, l'immense énergie que lui accordent des érudits de la musique comme Julien TIERSOT, des littérateurs comme Maurice BOUCHOR, comment expliquer cette grande motivation à élaborer ce petit genre ? C'est du côté de la

¹¹⁵ C'est ainsi que Jules PASDELOUP, en instaurant ses saisons de « concerts populaires de musique classique » à partir de 186, affirme sa volonté de « former de bons auditeurs » LETERRIER, S. A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du « peuple » au « public », *op. cit.*, p. 9.

fonction éducative des *Chants populaires pour les écoles* qu'on trouve des éléments de réponse : les chants inspirés du répertoire traditionnel français s'y déploient comme un moyen propice à faire chanter et mémoriser, tout en restant soudés à un décor qui leur appartient : celui des contes, des personnages légendaires, des traditions rurales. Ils inaugurent une forme vocale qui, dans un contexte sociétal et artistique spécifique, se duplique à volonté : de nombreuses anthologies fleuriront jusqu'à la veille de la Seconde Guerre. En cela, on s'accorde à dire que *Les chants populaires pour les écoles* constituent un « modèle ». S'ils perdent en authenticité musicale et linguistique, leur dimension théâtrale suggère une scénarité qui les hisse à une forme d'expression symbolique dont la réussite repose sur un élément capital de la chaîne : l'intérêt et le rôle du maître d'école pour la chose artistique. C'est là un aspect essentiel de l'efficacité du chant à l'école qui prendra toute sa place dans les textes fondateurs de l'éducation musicale à venir¹¹⁶. Mais c'est aussi là que réside le maillon faible de la chaîne : de nombreux témoignages du manque de formation des maîtres en chant, qu'ils émanent des instituteurs eux-mêmes ou des inspecteurs de l'Instruction primaire, jalonnent toute cette période et notamment l'entre-deux guerres. Si le recueil BOUCHOR-TIERSOT se constitue en un « modèle » qui établit les fondements de la forme scolaire du chant, il ne se passe pas pour autant d'une dimension expressive et symbolique, sans laquelle ils s'exposent au risque d'une pâle expression poétique de valeurs moralisatrices ; les *Chants populaires pour les écoles* sont de petites pièces vocales à modeler selon les conditions de leur interprétation, selon les objectifs et situations éducatives. C'est dans cette plasticité qu'ils gagnent leur autonomie artistique.

IV. Conclusion

L'éclosion de la forme scolaire du chant est ainsi le fruit d'une triple conjonction : la considération du chant comme élément fondateur d'une éducation musicale de l'enfance, l'historicisme musical et la volonté de restaurer le chant populaire comme modèle d'expression poétique, et enfin, le saisissement du chanter ensemble comme moyen privilégié de reconstitution d'une identité nationale et républicaine. Toutefois, ces éléments de contexte ne sauraient suffire à l'élaboration de la nouvelle forme vocale sans l'engagement passionné et l'énergie considérable de personnalités artistiques pour lesquelles la création d'une éducation musicale « des enfants du peuple » est l'expression d'une volonté forte de démocratisation de l'accès à la musique. L'analyse des procédés de *passage* d'une forme musicale, le chant traditionnel populaire, à une autre, le chant scolaire, montre que le recueil BOUCHOR-TIERSOT est le résultat d'un énorme travail de réécriture, appuyé par une connaissance fine du chant populaire et la conviction qu'il est un moyen puissant de formation du goût musical. Même si les protagonistes du chant scolaire sont alors de fervents défenseurs des valeurs de la république, l'énergie déployée à l'élaboration et à la publication d'un répertoire se voulant adapté au contexte scolaire minore le caractère propagandiste qui a parfois été associé à ce mouvement. L'élaboration du chant scolaire s'inscrit dans le sillage du grand mouvement d'archéologie musicale propre à régénérer la création musicale française et dont la Schola Cantorum est la plaque tournante. Quand bien même certaines valeurs qu'il véhicule seraient celles que le régime de la III^e République cherche à affirmer, son élaboration répond prioritairement à des préoccupations éducatives et artistiques. Par ailleurs, la critique d'une abrasion stylistique est à nuancer dans cette époque où les représentations sont caractérisées par une vision ethnocentrée de l'art, où la valorisation d'une langue unique, le français, est une condition difficilement écartable d'une centralisation de l'enseignement, de l'alphabétisation et de l'accès à une certaine culture. La perte des traits stylistiques propres aux spécificités rythmiques et

¹¹⁶ Ce sera l'œuvre du grand pédagogue de l'éducation musicale Maurice CHEVAIS, dans l'entre-deux guerres.

mélodiques des différentes langues n'a pas pu être compensée par la célébration de nombreuses provinces ô combien valorisées dans les différentes séries des *Chants populaires*. Malgré ces imperfections, le chant scolaire tel qu'il s'élabore dans les recueils BOUCHOR-TIERSOT marque l'invention d'une petite forme dont la spécificité est d'être évolutive et toujours très dépendante de son contexte socio historique.

V. Annexes

a. Annexe 1 : présentation du chant « An Herminik », *Barzaz Breiz*, 1883, DE LA VILLEMARQUÉ

202 CHANTS POPULAIRES DE LA BRETAGNE.

Jean le Taureau et Guillaume le Loup sont deux terribles ennemis, sur ma foi! Voilà Guillot qui guette, du rivage,
— Oh çà, kiss! kiss! Oh çà, kiss! kiss!
Qui guette Jeannot arrivant à la nage.

— Si c'est de la chair fraîche de taureau que vous cherchez; aujourd'hui vous n'en aurez pas: des cornes longues et aiguës,
— Oh çà, kiss! kiss!
Pour vous éventrer, si vous voulez.

Catherine la fine, l'hermine, riait, le nez hors de son petit trou:
— Voyez avec quelle grâce
— Oh çà, kiss! kiss!
Guillaume fait la cabriole!

Guillaume fait la cabriole, le pauvre! sur la pointe de cornes dures: et moi qui croyais que tes dents...
— Oh çà, kiss! kiss!
Que tes dents valaient mieux que ses cornes. —

Jeannot monte, Jeannot descend:
— Courage donc! allons, Guillaume, cours après! tu l'atteindras sans peine:
— Oh çà, kiss! kiss!
Il est épuisé, il boite, et tu es si lesté!

L'HERMINE
— DIALECTE DE CORNOUAILLE —

ARGUMENT

La ballade allégorique connue sous le nom de *Chanson à danser de l'Herminie* est un des plus singuliers monuments nationaux de la poésie armoricaine. Trois animaux y figurent; un loup, un taureau et une hermine. Le loup, Guillaume, poursuit Jean, le taureau; Catherine, l'hermine, spectatrice du combat, les excite du bord de son trou et fait des vœux pour qu'ils s'entre-tuent. Guillaume le Loup, c'est le parti français de Charles de Blois (comme on l'a vu plus haut, le nom de ce prince signifie *loup* en breton); Jean le Taureau, c'est le parti anglais de Jean de Montfort, c'est *John Bull*; l'Herminie enfin, c'est le peuple breton.

J'avais recueilli la pièce de la bouche de petits enfants, qui la chantaient, en dansant, aux faubourgs de Châteauneuf-du-Faou, et je n'y attachais pas grande importance, lorsque le comte de Blois de la Calande, avec la sagacité qui lui était particulière, me donna l'explication qu'on vient de lire.

Voici les feuilles du chêne qui s'ouvrent avant celles du hêtre; voici le loup qui guette le taureau...
— Oh çà, kiss! kiss! oh çà, kiss! kiss! —
Voici le loup qui guette le taureau: sur dix hommes il en mourra neuf.

L'HERMINE. 203

— Oh oui, je l'ai bien épuisé; je vais le mettre à la raison.
— Ao! ao! Jean l'Anglais; gare!
— Oh çà, kiss! kiss!
Le grand diable est à tes trousses!

Dans tous les prés où ils ont passé, ils ont brûlé l'herbe; dans tous les champs qu'ils ont traversés,
— Oh çà, kiss! kiss!
Ne *grainera* ni avoine ni blé.

Il ne bourgeonnera aucun arbre dans les vergers; les (yeux des) fleurs sont éraillées, comme si la pluie les avait frappées; ah! je souhaiterais de tout mon cœur,
— Oh çà, kiss! kiss! oh çà, kiss! kiss!
Ah! je souhaiterais de tout mon cœur qu'ils s'étranglassent l'un l'autre.

L'HERMINE.
(ANN ERMINIK.)

Allergro.

Ann de-liou zi-gor enn de-ro kent
e-vid di-ge-ri-er-fao; Ann de-liou zi-gor
enn de-ro kent e-vid di-ge-ri-er-fao.
Bleiz a c'hed ann ta-ro... o-sa skes! skes!
o-sa skes! skes! Bleiz a c'hed ann ta-ro:
Denz dek mer-vel a-rai nao.

b. Annexe 2 : « Romance de Benjamin » dans *Joseph*, de Nicolas MÉHUL (1807)

N° 14. Allegretto poco Andante.

Ah! lorsque la mort trop cruelle enleva ce fils bien aimé, Jacob, dans sa douleur mortelle, vit son triste cœur consumé; afin de consoler mon père, on m'offrit un jour à ses yeux, et Jacob dans mes traits heureux crut revoir les traits de mon frère, crut revoir les traits de mon frère.

VI. Bibliographie

a. Documents et sources musicologiques

Barzaz-Breiz, *Chants populaires de la Bretagne, recueillis, transcrits et annotés par Hersart DE LA VILLEMARQUÉ*, huitième édition, Paris, Didier, 1883.

BORDES, C., *Onze chansons du Languedoc, recueillies et publiées à l'occasion du Congrès du Chant populaire de la Schola Cantorum, à Montpellier, les 3, 4, 5 et 6 juin 1906, textes languedociens et traduction française, revus et corrigés par M. Alph. ROQUE-FERRIER*.

BOUCHOR, M., *Trente-six chansons de route pour les troupiers et les civils, Chansons populaires recueillies ou rajeunies par Maurice BOUCHOR*, Paris : Hachette, 1903.

BOUCHOR, M. & BRAEUNIG, F., *Chants populaires pour les écoles, Livre du maître, Recueil M. BOUCHOR et J. TIERSOT, Première série*, Paris, Hachette, 1901.

BOUCHOR M., TIERSOT, J., *Chants populaires pour les écoles, première série*, Paris, Hachette, 1895.

— *Chants populaires pour les écoles, deuxième série*, Paris, Hachette, 1902.

— *Chants populaires pour les écoles, troisième série*, Paris, Hachette, 1907.

— *Cinquante chants populaires pour les écoles, notation usuelle et notation chiffrée, extraits des trois séries des chants populaires*, Paris, Hachette, 1911.

BOURGAULT-DUCOUDRAY, L. A., *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées, avec une traduction française en vers adaptée à la musique par Fr. Coppée*, Paris, Lemoine, 1885.

Le Chansonnier des Grâces, avec la musique gravée des airs nouveaux, Paris, Louis, 1808.

La Tribune de St-Gervais, années 1903, n° 1, n° 5, n° 7, 1909, bulletin spécial.

TIERSOT, J., *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris Plon-Nourrit-Heugel, 1889.

- *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises, Savoie et Dauphiné*, Grenoble, Librairie Dauphinoise, Moutiers, Librairie savoyarde, 1903.
- *Mélodies populaires des provinces de France, recueillies et harmonisées par Julien TIERSOT, publiées en six Séries de dix Chansons chacune*, Paris, Heugel.
- *Les fêtes et chants de la révolution française*, Paris, Hachette, 1908.
- « Charles BORDES et la chanson populaire », *La Tribune de Saint-Gervais*, 15^e année, 1909, bulletin spécial, p. 20-26. *Fêtes et chants de la Révolution française*, Paris, Hachette, 1908.
- *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 5^e édition, 1931.
- Article « CHANT », *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, BUISSON Ferdinand, Paris, Hachette, 1911, édition électronique de l'Institut français de l'éducation.

b. Ouvrages

ALTEN, M., « Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République », *Tréma*, 25, 2005, mis en ligne le 6 janvier 2010, consulté le 01 octobre 2016. 14 p.

BISARO, X., « L'Anthologie du chant scolaire et post-scolaire (1925-1937) », *Cantus Scholarum*, <<https://www.cantus-scholarum.univ-tours.fr/publications/essais-et-notes-de-travail/anthologie/>> [publié le 3 juin 2016], consulté le 10/11/2018

CHARLES-DOMINIQUE, L., « Les musiques traditionnelles en France : histoire et réalités d'un objet scientifique complexe ».

CHEYRONNAUD, J., « Eminemment français », *Terrains, anthropologie et sciences humaines*, n°17, octobre 1991, p. 91-104.

CHEYRONNAUD, J., « La parole en chantant : Musique et cultures politiques », *Protée*, 30 (1), p. 79-94.

CHEYRONNAUD, J., « Poétique sonore de la République, le modèle Julien Tiersot », *Ethnologie française*, XXV, 1995, 4, Mélanges, p. 581-589.

DEFRANCE, Y., *Le genre court en littérature orale : Chansonnettes de Haute-Bretagne*, Ministère de la Culture et de la Communication, Mission pour le patrimoine ethnologique, Rapport final, octobre 1998, 192 p.

- « Exotisme et esthétique musicale en France : Approche socio-historique » *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 7, esthétiques (1994), p. 191-210.

LESPINARD, B., *Les passions du cœur, la musique chorale et ses pratiques en France 1800-1950*, Fayard, 2018, 670 p.

LETERRIER, S. A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du peuple au public ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1999, 15 p.

- « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006 (n° 14), p. 49-69.

MOLLA, B., *Charles Bordes, pionnier du renouveau musical français entre 1890 et 1909*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel PAQUETTE, Université Lumière Lyon 2, 1985, tome 3.

RAMAUT, A., « Présence du répertoire populaire et (ou) représentation du peuple dans la musique, la littérature et les arts : la période 1770-1870 » in *Musurgia*, vol. 9, n°1, 2002, p. 19-30.

REIBEL, E., « Arts lyriques et transferts culturels : réflexions méthodologiques », *Les colloques de l'Opéra-Comique*, avril 2011, 13 p.

TEULON-LARDIC, S., « Vous avez dit populaire ? Le congrès du chant de Montpellier (1906) dans Chanter en 1900, *Les Journées Charles Bordes*, 9 et 11 décembre 2016.

La promotion du folklore dans la propagande de la République Populaire de Pologne

— Marie RENAUDIN —

I. Introduction

Dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'emprise de l'URSS sur la Pologne fut officialisée et le régime prit le nom de République Populaire de Pologne (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*) en 1952, sous le gouvernement de Bolesław BIERUT. Si elle se distinguait d'autres pays du bloc par sa situation géographique et par sa relative « indépendance », une propagande se développa et s'élargit aux arts avec le concept de réalisme socialiste, instauré dès 1949 en Pologne (dès les années 1930 en Russie), imposant d'importantes contraintes aux créateurs. En ce qui concerne la musique, cette doctrine conduisit à la notion de chant des masses (*pieśń masowa*¹¹⁷), visant à ce que tout le monde puisse comprendre la musique, se traduisant par l'utilisation de l'unisson et du chœur. Jérôme BAZIN précise que, comme en Hongrie, la séparation entre art officiel et art non officiel était moins marquée qu'ailleurs (RDA par exemple)¹¹⁸. L'année 1956 marqua un premier tournant avec « le premier dégel » et permit la libéralisation temporaire de la culture avec l'arrivée au pouvoir de Władysław GOMUŁKA. Cependant, la censure s'intensifia par la suite : jusque dans les années 1980, toute publication imprimée était contrôlée. Si le répertoire de musique savante est très documenté, il resterait intéressant de se pencher davantage sur l'utilisation du folklore – en particulier musical – dans la propagande. À première vue, son évocation par les costumes paraît évidente dans les affiches de propagande et l'est beaucoup moins en ce qui concerne la musique. À ce stade des recherches, les sources sur la mise en valeur des figures du paysan et de l'ouvrier et sur l'art populaire sont nombreuses mais peu de travaux traitent du thème de l'utilisation du folklore musical dans la propagande de la République Populaire de Pologne¹¹⁹. La musique est plutôt abordée sous le prisme des compositeurs et leur musique dans l'URSS.

« Le terme de « folklorisation » est utilisé spontanément dans la littérature des sciences humaines et sociales, comme dans la langue parlée de tous les jours, pour référer, de façon assez vague, aux processus par lesquels le folklore fait l'objet d'une construction. »¹²⁰

Au fil des lignes qui suivent, le terme « folklore » sera envisagé conjointement avec la notion de « folklorisation », comme « construction ». À la manière de Sylvie BOLLE décrivant les lacunes de ces mots, il s'agira de décrire comment les organes de la propagande

¹¹⁷ C'est nous qui traduisons dans le présent article.

¹¹⁸ BAZIN Jérôme, « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 109, n° 1, 2011, pp. 72-87.

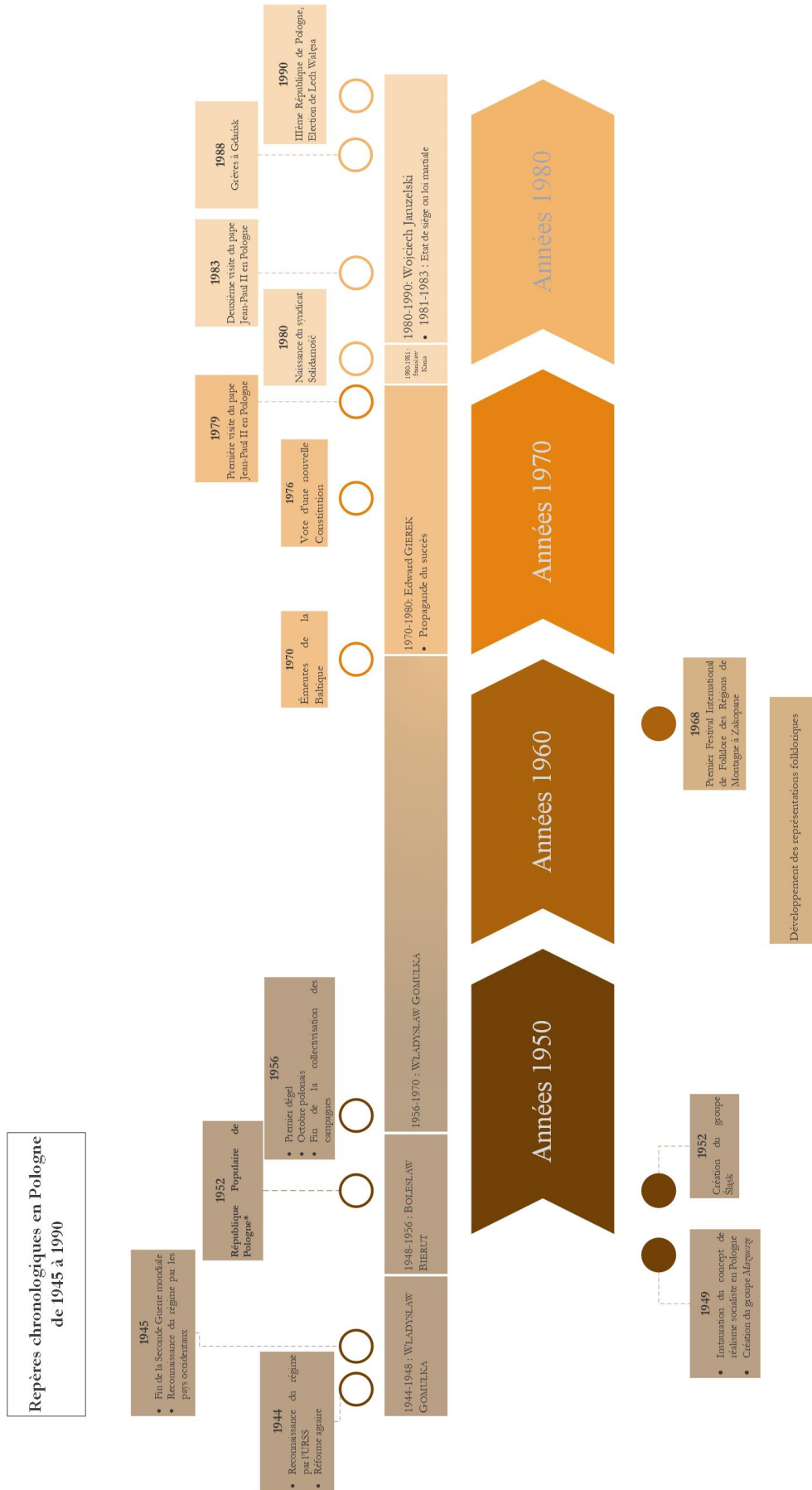
¹¹⁹ SULEK Małgorzata : *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Cracovie, Instytut Muzykologii UJ, Musica Iagellonica, 2010. FISZER Stanisław, FRANCFORT Didier, NIVIÈRE Antoine, NOËL Jean-Sébastien : *Folklores et politiques*, Paris, Le Cercle, Éditions le Manuscrit, 2014. Je remercie Aleksandra WOJDA pour ces références et sa relecture.

¹²⁰ BOLLE Sylvie, « Folklore et folklorisation. La construction de l'autre et de soi. », dans Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle.*, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2007, vol. 5 *L'unité de la Musique*, p. 204.

construisirent une culture urbaine en s'inspirant de la culture populaire rurale, en la confondant et en la définissant comme telle.

Sous la République Populaire de Pologne, le gouvernement promettait d'assurer le maintien de l'économie par la modernisation et l'industrialisation. La ruralité semblait moquée et rabaissée mais l'art populaire était mis en valeur. Partant de cette contradiction, si le folklore était promu par l'État, et plus particulièrement le Ministère de la Culture et des Arts, quelle en était la raison ? Les traditions relevaient du passé quand la propagande mettait en avant le progrès et la modernité. Il s'agira de déterminer les procédés par lesquels l'État a construit un folklore national. Dès lors, ce travail visera à mettre en avant des phénomènes engendrés par la promotion du folklore, tout en opérant quelques comparaisons avec le cas de la Bulgarie.

Il conviendra de préciser les notions de collectivisation des campagnes d'une part, de réalisme socialiste d'autre part pour comprendre dans quel cadre eut lieu ce phénomène, tout en mettant en valeur quelques rapports d'opposition tels que celui entre ruralité et urbanité. Dans la continuité, un deuxième rapport d'opposition se trouve entre les milieux amateur et professionnel, observé à travers la création d'un cadre de pratique et de démonstration de la culture dite « populaire » – organisation Cepelia, groupes et festivals folkloriques. Enfin, l'existence de telles structures requérait une source de financement, l'État. Il s'agira alors de déterminer ce qui motiva ce dernier pour soutenir la mise en valeur du patrimoine populaire ; de la sphère des pratiques au déploiement d'études ethnographiques.



* Polska Rzeczpospolita Ludowa ou PRL

Marie Renaudin

Figure 5 : Frise chronologique de l'histoire de la Pologne entre 1945 et 1990 (réalisée par Marie RENAUDIN).

II. Quelques repères historiques et culturels

a. La collectivisation des campagnes

La collectivisation des campagnes, incluse dans la réforme agraire mise en œuvre dès 1944, était appliquée dans le cadre du plan économique¹²¹. Elle consistait en la création de coopératives agricoles : ferme collective (*kolkhoz*) ou ferme appartenant à l'État (*sovkhos*). Ces formations étaient forcées dans la plupart des cas et ce dispositif aboutit à des conflits importants lorsque les paysans s'opposèrent, notamment en URSS entre 1928 et 1936. Jacques LANGROD détaille ainsi ces épisodes :

Si on a néanmoins augmenté notablement le nombre de fermes viables en élevant le niveau moyen de vie de la paysannerie, ce fut au prix d'une politique déterminée de collectivisation forcée (dite « volontaire ») ; elle fut accompagnée de contraintes et de discriminations qui, souvent, engendrèrent des conflits (pression fiscale, livraisons imposées de produits agricoles à l'État, existence du monopole étatique du marché déterminant les prix, etc.) et obtinrent des résultats plutôt médiocres (267 000 ha en 1960 et 287 000 ha en 1970 appartenaient aux « coopératives de production rurale »).¹²²

Dans la Pologne Populaire, environ 6 070 000 hectares furent distribués par l'État pour le projet de collectivisation. Pour justifier la réforme agraire, la propagande édita de nombreuses affiches représentant une population heureuse, à l'air radieux grâce au régime en place. Ces personnages représentaient les « héros » du peuple, les classes supposées bénéficier en priorité de la politique mise en place : les paysans et les ouvriers. À la suite du premier dégel en 1956, la Pologne abandonna ce fonctionnement ; un manque d'investissements, une trop forte réglementation des prix et une production agricole trop faible achevèrent cette contrainte.

b. Le réalisme socialiste et la musique des masses

Dès 1934, une nouvelle doctrine concernant les arts fut formulée en URSS et s'étendit à la musique à partir de 1948 avec l'Union des Compositeurs : le réalisme socialiste. En République Populaire de Pologne, ce ne fut qu'en 1949 que Włodzimierz SOKORSKI, ministre de la culture et des arts, l'érigea en doctrine officielle. Avant cette date, elle était connue mais pas imposée et les arts jouissaient encore d'une relative autonomie. Selon le réalisme socialiste, l'objet devait être socialiste, la façon de le former devait être réaliste. L'œuvre traitait de la lutte des classes, promouvait l'émancipation des ouvriers et des agriculteurs dans le régime, montrait leurs vies. Elle affichait de l'optimisme quant à l'évolution sociale en cours et l'expérimentation formelle était proscrite. Les artistes rejetèrent le réalisme socialiste pour ses caractéristiques esthétiques et sa tendance à la standardisation :

Mais la principale cause de rejet se trouve dans l'esthétique même du réalisme stalinien. L'académisme rebute autant par sa forme que par la politique que contient cette forme. C'est un naturalisme aux couleurs chaudes, aux formes pleines et bien

¹²¹ BOURRILLY Jean *et al.*, « POLOGNE », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/pologne/>> ; consulté le 2 juin 2022).

¹²² *Id.*

délimitées, disposées dans un espace construit selon les règles de l'art, autant de signes d'une volonté d'ordre dissimulée derrière un optimisme de façade.¹²³

Le réalisme socialiste exista en tant que doctrine pendant la période stalinienne et prit fin en 1953. En littérature, il prit la forme du roman productiviste. Les œuvres en question mettaient en scène des stéréotypes : STALINE, le soldat, le paysan, l'ouvrier, la femme.

La ligne de force de l'art communiste est ainsi son exigence de rencontrer le « peuple », son désir de prendre en compte les rapports sociaux. À ce principe se sont ajoutées progressivement d'autres caractéristiques : une iconographie (la figure du militant et de l'ouvrier, le paysage industriel, le drapeau rouge, etc.), des pratiques artistiques (le travail avec des amateurs et des personnes étrangères au monde de l'art), es comportements politiques (la loyauté au parti et l'affichage public de ses sympathies) et finalement une forme plastique, le réalisme, qui devient partir des années 1930 l'unique forme défendue par les partis communistes.¹²⁴

La musique devait quant à elle être accessible à tout public, même à l'auditeur non initié : « Inspirées d'un programme communiste, la plupart des créations devaient être en relation avec la réalité contemporaine, dans le souci essentiel de réunir les masses et l'artiste dans une même émotion¹²⁵. » Préalablement élève de Kazimierz SIKORSKI (1895-1986) en classe de composition, Jan KRENZ (1926-2020) dirigea le grand orchestre de la radio polonaise entre 1953 et 1968. Avec Tadeusz BAIRD (1928-1981) et Kazimierz SEROCKI (1922-1981), il fonda en 1949 le Groupe 49, en référence au Groupe des Six français¹²⁶ : « Leur objectif est d'écrire une musique simple et expressive qui s'inscrive dans la ligne idéologique du réalisme socialiste¹²⁷. » Par exemple, Tadeusz BAIRD utilisa le folklore polonais dans ses œuvres de la période stalinienne : entre autres, le *Concerto pour piano* (1949) ou l'*Ouverture dans le style ancien* (1950)¹²⁸. Alain PÂRIS explique qu'après le dégel en 1956, l'année 1957 ouvrit une nouvelle page dans l'histoire de la Pologne et dans son histoire de la musique ; les compositeurs s'affranchissant des directives de l'État pour former une avant-garde. Il mentionne la création du festival de musique contemporaine L'automne musical à Varsovie, fondé par Tadeusz BAIRD et Kazimierz SEROCKI.

Le rôle du grand orchestre de la radio ainsi que l'idée de création d'une musique simple d'écoute « grâce à » l'utilisation du folklore conduisirent à un procédé de composition comparable en Bulgarie¹²⁹. Il s'agissait de la création d'un répertoire intermédiaire associant

¹²³ BAZIN Jérôme, « Socialist Realism and its International Models », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 109, n° 1, 9 février 2011, p. 76.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁵ BERGER John, Howard DANIEL et Antoine GARRIGUES, « RÉALISME SOCIALISTE », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/>> ; consulté le 25 mai 2022).

¹²⁶ PÂRIS Alain, « BAIRD Tadeusz (1928-1981) », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/tadeusz-baird/>> ; consulté le 27 juillet 2022) ; MASSIN Brigitte, « SEROCKI Kazimierz (1922-1981) », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/kazimierz-serocki/>> ; consulté le 27 juillet 2022).

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ PÂRIS Alain, « BAIRD Tadeusz (1928-1981) », *op. cit.*

¹²⁹ BUCHANAN Donna Anne, *Performing democracy: Bulgarian music and musicians in transition*, Chicago, University of Chicago Press, 2006 ; RICE Timothy, *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

des mélodies de village à l'harmonisation de l'orchestre pour préparer les gens à écouter de la musique savante. À la différence des compositeurs reprenant des motifs mélodiques ensuite fondus dans des développements, ces réutilisations de mélodies populaires les présentaient dans leur ensemble sans les couper, tant en musique vocale qu'instrumentale (thème et variations, orchestre d'instruments traditionnels sur le modèle de l'Ouest).

c. L'opposition entre urbanité et ruralité

Les promesses de travail à la ville séduisant les jeunes générations, ce fut aussi une période marquée par un exode rural. Dans le milieu musical, Timothy RICE observa en Bulgarie la création d'orchestres et le déplacement des danseurs, chanteurs et musiciens à la ville¹³⁰. La modernité étant le maître mot, les vieilles maisons furent détruites pour en construire de nouvelles. Ainsi, des milliers de personnes quittèrent leur village natal pour une vie meilleure promise par l'État à la ville mais se retrouvaient dans des conditions précaires : logement trop petit, impossibilité de faire carrière, etc.¹³¹.

L'élimination des contrastes entre la ville et la campagne était l'un des principaux engagements du régime d'après-guerre. L'alliance entre l'ouvrier et le paysan devait engendrer une nouvelle synthèse : nationale dans sa forme, socialiste dans son contenu.¹³²

L'urbanisation se développait et faisait glisser les nouvelles musiques populaires urbaines vers la campagne, qui remplacèrent rapidement les traditions déjà déclinantes. À l'inverse, les musiques populaires rurales trouvèrent un certain engouement à la ville dans une version adaptée au goût du public. L'exode à la ville et l'intégration de la culture urbaine à la campagne par les médias produisirent un aller-retour entre ces deux espaces et des échanges musicaux mutuellement inspirés. De même, à travers les expositions ou les concours, l'artisanat passait à la ville : les citadins le découvrirent et en inclurent des pièces dans leurs maisons¹³³. Le prétexte de toutes ces subventions et mises en valeurs du patrimoine était la survie de ce dernier, mais ce projet aboutit finalement à la création d'une nouvelle culture¹³⁴.

III. La construction d'un folklore par la propagande : les musiques du pouvoir

Au cinéma, avant les films, le gouvernement de la République Populaire de Pologne diffusait un programme de propagande consistant en de courtes vidéos, *Polskie Kroniki Filmowe* [« Films cinématographiques polonais »] abrégées PKF. Un certain dénigrement du passé transparaissait de ces vidéos. Par exemple, le travail aux champs était représenté en deux scènes dans la chronique intitulée *Aby rósł twój dom ojczysty* [« Pour que

¹³⁰ RICE Timothy, *May it fill your soul*, *op. cit.*

¹³¹ BRZOSTEK Błażej, « Did Folklore Come to Downtown? On Folk Motifs in the People's Republic of Poland », dans Joanna KORDJAK (éd.), *Poland – A Country of Folklore?*, Varsovie, Zachęta – National Gallery of Art, 2016, p. 18-26 ; RICE Timothy, *May it fill your soul*, *op. cit.*

¹³² « *The elimination of contrasts between city and country was one of the key pledges of the post-war regime. The worker-peasant alliance was to give birth to a new synthesis: national in form, socialist in content.* » BRZOSTEK Błażej, « Did Folklore Come to Downtown? On Folk Motifs in the People's Republic of Poland », *op. cit.*, p. 18.

¹³³ KLEKOT Ewa, « Lasting Images of Folk Things », dans Joanna KORDJAK (éd.), *Poland – A country of folklore?*, Varsovie, Zachęta – National Gallery of Art, 2016, p. 61

¹³⁴ BRZOSTEK Błażej, « Did Folklore Come to Downtown? On Folk Motifs in the People's Republic of Poland », *op. cit.*, p. 25

ta maison natale s'épanouisse »]¹³⁵ : réalisée avec un équipement vétuste, la tâche semblait pénible dans la première scène, tandis qu'elle devenait facile et plaisante avec du matériel mis à disposition par l'État dans la seconde scène. La musique de ces vidéos était le plus souvent composée pour orchestre et ne relevait pas de répertoires traditionnels. Cette partie importante de la propagande ne montrait pas le folklore musical. Pourtant, malgré le rejet du vieux monde rural, les pratiques musicales rurales furent utilisées.

a. Les tentatives de collaboration entre artisans et « artistes professionnels »

La nationalisation de l'économie et l'intérêt de l'État pour les traditions populaires permirent l'emploi d'artisans au poste de *designers*. Lors d'expositions entre 1949 et 1970, des historiens de l'art et des ethnographes entreprirent de définir ce qui relevait du folklore ou de l'art populaire ; par exemple, dans une brochure pour les vingt-cinq ans de la République Populaire de Pologne, un article de Ksawery PIWOCKI expliquait que l'un des arguments mis en avant par l'État résiderait dans les caractéristiques esthétiques des anciennes formes de l'art populaire montrant selon lui son évolution jusqu'aux créations contemporaines¹³⁶.

L'accent est alors porté sur le folklore et l'art populaire comme représentation urbaine de la campagne et de ses habitants – tels que perçus par les ethnographes, les historiens de l'art, les collecteurs et les artistes. C'était à la ville qu'il était décidé de ce que le folklore était et n'était pas.¹³⁷

Dans la continuité de cette idée, Wanda TELAKOWSKA a organisé des groupes de création collective inspirée de l'art populaire¹³⁸. Ces réunions se déroulaient à Varsovie, des artistes régionaux travaillaient avec des artistes dits « professionnels ». Ils devaient créer un style esthétique appliqué aux produits de l'industrie. Artistes et artisans s'associaient pour créer des motifs pour les produits. Ces projets avaient pour objectif sous-jacent de perfectionner l'art populaire selon des critères commerciaux ; en lui donnant une plus grande valeur artistique et en l'adaptant aux goûts esthétiques du consommateur. Antoni KROH, ethnographe, a d'ailleurs mis au point une distinction dans le vocabulaire selon ses propres observations. Ainsi, pour les artisans du monde rural, *ludowe* désignerait un produit ou objet fabriqué pour la demande citadine, et le terme *swoje* désignerait la production réalisée pour la demande locale (pour eux-mêmes)¹³⁹. Pour finir, cette collaboration permettait aux artistes dits « professionnels » de renouveler leur esthétique, à la recherche de l'imaginaire « authentique » voire « primitif » véhiculé par le concept d'art traditionnel.

¹³⁵ *Aby rósł twój dom ojczysty*, WFDiF, 1950, 47:48 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=TuSv-7DlpfA>> ; consulté le 19 septembre 2022).

¹³⁶ PIWOCKI Ksawery, « S.t. », Janina DEMBSKA (trad.), dans Kazimierz PIĘTKIEWICZ, *Sztuka Ludowa w 25-leciu PRL, L'art populaire en Pologne 1945-1970*, Varsovie, 1970.

¹³⁷ « *The focus is, therefore, on folklore and folk art as an urban representation of the countryside and its inhabitants – as it was perceived by ethnographers, art historians, collectors and artists. It was in the city that it was decided what folklore was and what it wasn't.* » Joanna KORDJAK, « Poland – A Country of Folklore? », dans Joanna KORDJAK (éd.), *Poland – A Country of Folklore?*, Varsovie, Zachęta – National Gallery of Art, 2016, p. 11.

¹³⁸ KLEKOT Ewa, « Lasting Images of Folk Things », op. cit., p. 64 ; Joanna Kordjak, *Poland – A Country of Folklore?*, op. cit., p. 12, 13 ; TELAKOWSKA Wanda, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Varsovie, Wydawnictwo Sztuka, 1954, p. 10.

¹³⁹ KORDJAK Joanna, « Poland – A Country of Folklore? », op. cit., p. 13.

L'organisation Cepelia

La mission de Cepelia était, entre autres, d'étendre le canon fonctionnel et d'éliminer le mauvais goût en promouvant les styles « populaires » familiers.¹⁴⁰

Cepelia ou *Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego* [Association des Industries d'Artisanat Populaire et Artistique] est une entreprise créée en 1949 sur la demande du Ministère de la Culture et des Arts et du Comité économique du Conseil des ministres, afin de centraliser les actions et événements folkloriques, dont Zofia SZYDŁOWSKA fut la première présidente¹⁴¹. Elle assurait une partie de la promotion de l'art populaire concernant la musique, la peinture sur verre, les objets de la vie quotidienne, les sculptures sur bois, la céramique ou les costumes. La vente de produits était au centre des événements et productions liés au folklore entre 1949 et 1990 puis l'entreprise fit faillite.

Au sein de la fondation Cepelia, une commission artistique et ethnographique évaluait le caractère populaire des produits proposés. Des motifs et objets issus de l'art populaire étaient reproduits industriellement et en masse. Les produits folkloriques étaient destinés aux citadins ainsi qu'aux visiteurs étrangers. Sortis de leur contexte d'origine et stylisés pour séduire le consommateur, les produits tels que le costume de scène des représentations folkloriques étaient dessinés par des « professionnels », incluant des éléments du costume traditionnel. Les motifs « populaires » furent introduits dans la décoration intérieure polonaise par Cepelia à travers des objets de décoration inspirés de motifs populaires : une création maîtrisée d'une culture dite « populaire ».

b. La création de groupes folkloriques

Si la fondation Cepelia s'intéressait à l'artisanat des villages et organisait des festivals, la promotion du folklore musical dans la République Populaire de Pologne se répandit largement par la création des groupes folkloriques. Ainsi, les plus célèbres d'entre eux, Mazowsze et Śląsk, virent le jour respectivement en 1948 et en 1953 et enchaînèrent les tournées. Ils se représentaient sur scène, lors des festivals de folklore, exécutant danses, chants et musiques issus du répertoire traditionnel de plusieurs régions de Pologne, dans une version stylisée et chorégraphiée. Faisant référence aux traditions et au monde de la campagne, les danseurs et musiciens revêtaient le costume traditionnel de chaque région représentée qu'il n'était pourtant plus dans l'usage de porter. L'image qu'ils donnaient sur scène était celle de l'optimisme, souhaitée par le gouvernement. Cependant, la musique était jouée et chantée par un orchestre symphonique et un chœur, les danses exécutées par une troupe de danseurs professionnels. Dans leur contexte « d'origine », par opposition à la scène, les musiques et les danses traditionnelles sont pratiquées par de petits groupes, en tenue quotidienne et pas nécessairement en costume de parade¹⁴². Il s'agit dès lors de stylisation des musiques et danses traditionnelles, de leur transformation en chorégraphie et composition musicale. Un phénomène similaire se produisit en Bulgarie, par exemple autour du Mystère des Voix Bulgares, chœur de femmes devenu célèbre à l'international. Et Donna BUCHANAN de décrire des spectacles de groupes amateurs sur scène, chorégraphiés et en costumes. Leurs dirigeants étaient membres

¹⁴⁰ « *Cepelia's mission was, among other things, to expand the functional canon and eliminate tawdriness by promoting 'folk' styles that rang a familiar bell.* » BRZOSTEK Błażej, « Did Folklore Come to Downtown? On Folk Motifs in the People's Republic of Poland », *op. cit.*, p. 24.

¹⁴¹ <http://cepelia.pl/en/about-cepelia/the-cepelia-foundation/about-cepelia-foundation/> (consulté le 25 mai 2018).

¹⁴² RENAUDIN Marie, observation participante, 2018, 2019, 2021.

de groupes professionnels, consultaient des conseillers (ethnographes, musicologues, folkloristes, etc.) et étaient évalués¹⁴³.

Mazowsze

Le groupe Mazowsze est originaire de la voïvodie de Mazovie, au centre de la Pologne, mais son répertoire s'étend à plusieurs autres voïvodies de Pologne. Il fut créé par le compositeur Tadeusz SYGIETYŃSKI (1896-1955) et sa femme, Mira ZIMIŃSKA-SYGIETYŃSKA (1901-1997), en 1949. En tant que compositeur, Tadeusz SYGIETYŃSKI créa et arrangea des œuvres musicales pour le groupe, inspirées des airs traditionnels. Cet exemple illustre de nouveau le réalisme socialiste d'une part, la création d'une nouvelle esthétique assimilée à la culture populaire d'autre part. Il est intéressant de souligner que les deux créateurs du groupe étaient des professionnels du spectacle et qu'ils évoluaient dans un milieu artistique foisonnant depuis leur enfance. Dès sa création, le groupe fut doté de la mission suivante par le Ministère de la Culture et des Arts : la préservation des traditions régionales liées au chant, à la musique et à la danse. Rapidement, le groupe Mazowsze se produisit à l'étranger : URSS en 1951, Paris en 1954, États-Unis en 1960. Le principe du groupe était d'affirmer une culture nationale à partir d'un art populaire stylisé, c'est-à-dire travaillé pour être adapté à la représentation. Les opinions politiques des membres étaient documentées, il leur était interdit de quitter le groupe ou le pays pour des opinions politiques divergentes et il leur était par ailleurs exigé d'adhérer au POUP, Parti ouvrier unifié polonais (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*), pour être acceptés¹⁴⁴. Les critères de sélection des danseurs étaient principalement l'âge – 18-25 ans – et l'apparence physique. Le reportage télévisé d'une audition pour le groupe tenue en 1970 montre la formation classique de certains candidats : timbre de la voix, danse classique¹⁴⁵. Le reportage suggère que la formation était ensuite complétée par le groupe, Mira ZIMIŃSKA-SYGIETYŃSKA affirmant qu'il « faut des années pour, d'amateurs, en faire des artistes » – observation également notée par Maja TROCHIMCZYK¹⁴⁶. Toutefois, les critères de recrutement pouvaient évoluer au cours du temps et les résultats des recherches bibliographiques menées pour la réalisation de cet article ne permettent pas de décrire avec certitude ces critères de recrutement.

Śląsk

Originaire de Silésie, le groupe Śląsk vit sa création en 1952 à la demande de Stanisław HADYNA (1919-1999) auprès du Ministère des Arts et de la Culture et sous sa propre direction pour danser les chorégraphies d'Elwira KAMINSKA (1912-1983). Le groupe reçut d'importants soutiens financiers et organisationnels de la part du gouvernement et une récompense du ministre des Affaires Étrangères, Stefan OLSZOWSKI, en 1976. Composé de danseurs et de choristes, il comptait une centaine de personnes entre 1953 et 1957. D'abord orienté vers le folklore régional de Haute-Silésie, de Cieszyn et des Beskides, le répertoire de chants et de danses s'élargit aux autres régions polonaises¹⁴⁷. Cette ouverture encouragea une concurrence

¹⁴³ BUCHANAN Donna Anne, *Performing democracy, op. cit.*

¹⁴⁴ TROCHIMCZYK Maja, « The Impact of "Mazowsze" and Śląsk" on Polish Folk Dancing in California », *Polish American Studies*, vol. 63, n° 1, University of Illinois Press, 2006, p. 5-34.

¹⁴⁵ « Mazowsze » - *Zespół Pieśni i Tańca (casting) - nabór do Zespołu 1970 r.*, Polska Kronika Filmowa, 1970, vol. 25/7 Wydanie A, 2:43 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=kHo6EdWtDKg>> ; consulté le 29 juillet 2022)

¹⁴⁶ *Id.* ; TROCHIMCZYK Maja, « The Impact of "Mazowsze" and "Śląsk" on Polish Folk Dancing in California », *op. cit.*

¹⁴⁷ Régions dont la « polonité » était alors toute récente et problématique. La Silésie était préalablement allemande, Cieszyn tchèque et des déportations de Lemkoviens venaient d'avoir lieu (1944-1947) pour « poloniser » la région

entre les deux groupes folkloriques emblématiques. Toutefois, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, Elwira KAMINSKA, bien que chorégraphe de Śląsk, participait aussi aux projets de Mazowsze. Il convient de noter que le groupe exécutait les créations d'un compositeur et d'une professionnelle du spectacle. Ce point laisse penser que l'aspect spectaculaire de la représentation primait sur le réalisme ethnographique, ce qui entre en contradiction avec la mission confiée à ces groupes – la préservation des traditions régionales. Ainsi Donna BUCHANAN l'exprime-t-elle à propos des ensembles folkloriques bulgares, en reprenant l'idée développée par Richard LEPPERT en 1989 :

Ces intérêts apparemment contradictoires – ceux d'une tradition modernisée symphonique du peuple qui accroîtrait la légitimité et le prestige de l'État socialiste – étaient exactement ce que les représentations des ensembles populaires devaient communiquer en termes de concept, structure et interprétation.¹⁴⁸

c. Festivals folkloriques

L'État sponsorisa des festivals folkloriques, tels que Tydzień Folkloru Łowickiego [« La Semaine de Folklore de Łowicz »] à Łowicz, Jesień Tatrzańska [« L'automne des Tatras »] dans les Tatras, l'édition du V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów [« Festival Mondial de la Jeunesse et des Étudiants »] à Varsovie en 1955. Ce dernier véhiculait l'image de la fraternité entre les peuples, très positive pour la propagande. D'autres festivals folkloriques virent le jour, tels que Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Teatrów Poezji [« Festival Polonais des Amateurs des Théâtres de la Poésie »] à Rzeszów ou Festiwal Kulturalny Związków Zawodowych [« Festival Culturel des Syndicats »] à Stalowa Wola.

Au cours de l'année 1977, Cepelia organisa vingt-sept festivals « Cepeliada » dans les villes, documentés par les médias, plusieurs reportages étant diffusés lors du journal télévisé¹⁴⁹. Il semble intéressant de noter une frontière bien établie entre le citadin et le paysan, par le costume mais aussi par les rôles de participant et observateur. De même que pour l'artisan enfermé dans une image définie, c'est une représentation cloisonnée de la tradition, effaçant la spontanéité. Par la rupture entre observation et participation, par le manque d'une continuité dans la transmission du patrimoine – l'observateur ne pratique pas lui-même et n'a pas hérité lui-même de la tradition, l'objet créé devint un exotisme pour le citadin¹⁵⁰.

Un exemple : le Festival International de Folklore Montagnard à Zakopane

Les premiers festivals du folklore montagnard à Zakopane débutèrent en 1935. Seuls les habitants des Carpates polonaises (Houtsoules, Silésiens, etc.) participaient au concours organisé à cette occasion et voué à la promotion du régionalisme. Des expositions et différents

dans les Beskides ; ce qui explique l'intérêt idéologique de la valorisation des musiques « régionales polonaises » par le groupe. Je remercie Aleksandra WOJDA pour ces précisions.

¹⁴⁸ « *These seemingly contradictory values – those of a modernized symphonic-folk-people's tradition that would accrue legitimacy and prestige to socialist State – were exactly what folk ensemble performances were designed to communicate, in concept, structure, and performance practice.* » BUCHANAN Donna Anne, *Performing democracy*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁹ *PRL 1985 Święto Ludowe. Isaura w Łodzi. Festyn, zabawa, Cepelia*, Varsovie, TVP Historia, 1985, 3:27 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=gKmdN4XrvH8>> ; consulté le 19 septembre 2022) ; *PRL 1989 Cepeliada, festyny, Kęty, Urszula Trawińska-Moroz*, Varsovie, TVP Historia, 1989, 4:54 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=_M0b5Emka4k> ; consulté le 19 septembre 2022).

¹⁵⁰ KORDJAK Joanna, « Poland – A Country of Folklore? », *op. cit.*

événements autour de l'art populaire (foires, défilés...) entouraient le concours en lui-même. En 1938, le festival fut renommé Jesień Tatrzańska [« L'automne des Tatras »] et visait à prolonger la saison touristique de cette station de montagne¹⁵¹. Le festival devint international en 1968 puis prit rapidement de l'ampleur pour devenir une attraction importante de la région. Avec les groupes folkloriques, il permit de faire connaître le folklore au grand public et de promouvoir l'art populaire. Jusqu'à aujourd'hui, le jury évalue les prestations selon quatre catégories devant permettre de maîtriser la part de stylisation et de « garder une forme d'authenticité¹⁵² » :

- Catégorie 1 : forme authentique ;
- Catégorie 2 : forme artistiquement développée ;
- Catégorie 3 : forme stylisée ;
- Catégorie 4 (ajoutée en 1975) : folklore reconstruit à partir de la littérature et des documents d'archives.

Si le festival avait pour tâche de préserver le folklore, il permit d'animer la vie montagnarde, d'en diffuser la culture et de créer un terrain de recherche et de documentation pour produire le spectacle le plus crédible possible. Timothy RICE décrit le festival de Stambolovo ; à l'image de la Pologne, ce festival comporte un concours dont les pré-sélections ont lieu lors de concours régionaux¹⁵³.

IV. Le mécénat d'État et ses motivations : les pouvoirs de la musique

Dans tous les cas, la musique arrangée pendant l'ère Communiste fonctionnait comme une icône de la passion des Communistes pour l'ordre et le contrôle, un intérêt transposé de la famille patriarcale du village au niveau national.¹⁵⁴

Au XIX^e siècle, le terme « *ludowy* » faisait référence à la culture paysanne. *Lud* désigne le peuple et le mot *ludowy* en est l'adjectif dérivé – populaire. Avant la Seconde Guerre mondiale, l'élite se mobilisait pour sauvegarder le patrimoine artistique populaire mais elle en fut éloignée par le régime de la République Populaire de Pologne, l'État finançait les projets de manufacture et d'artisanat d'art¹⁵⁵. À la suite du dégel de 1956, le folklore fut rejeté car considéré comme un ennemi de la modernité. Cependant, dans les années 1970, il connut un regain d'intérêt par sa perte de connotation idéologique. La vie urbaine devenait plus attractive que la vie rurale, le folklore devint à la mode en milieu urbain et supplanta la tradition

¹⁵¹ « Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich », sur *Zakopane - oficjalny serwis internetowy*, s. d. (en ligne : <<https://www.zakopane.pl/strefa-turystyczna/kultura/festiwale/miedzynarodowy-festiwal-folkloru-ziem-gorskich>> ; consulté le 25 mai 2022).

¹⁵² Les trois premières catégories sont confirmées par Didier BERNARD, membre du jury (RENAUDIN Marie, entretien, 2022). Voir aussi <https://www.archiwumfestiwali.zakopane.eu/media/download/be7354e7-c0bd-41f0-9798-4e757ca972bb> [consulté le 25 mai 2022].

¹⁵³ RICE Timothy, *May it fill your soul*, op. cit.

¹⁵⁴ « *In any case, arranged music during the Communiste era functioned as an icon of the Communists' passion for command and control, a value transposed from the village patriarchal family onto the national level.* » *Ibid.*, p. 184

¹⁵⁵ Pendant la période de l'entre-deux guerres, des sociétés diffusant l'Industrie Populaire (*Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego*) assuraient la vente des produits paysans mais les objets d'arts ne constituaient pas les ventes principales. Des initiatives sociales soutenaient financièrement les artistes.

déclinante des campagnes¹⁵⁶. Les domaines concernés par cette mise en valeur sont très variés : céramique, tissage, peinture sur verre, peinture, marqueterie, sculpture, musique, etc.

a. La construction d'un folklore national

Ksawery PIWOCKI, historien de l'art et ethnographe polonais, explique l'intérêt pour l'art populaire par la valeur nationale de ce dernier tout en précisant que cet usage n'est pas propre au régime soviétique¹⁵⁷. Joanna KORDJAK explique quant à elle qu'en Pologne, l'idée d'utiliser le folklore comme symbole national avait déjà surgi lors de la renaissance du pays en 1918¹⁵⁸. Il convient toutefois de préciser ici que l'intérêt pour le folklore est encore bien antérieur : au début du XIX^e siècle, avec l'émergence du concept de musiques nationales en Europe, la variante polonaise apparut à travers les œuvres de Karol KURPIŃSKI (1785-1857) et Józef ELSNER (1759-1854)¹⁵⁹.

La musique populaire dans son aspect « sale » n'avait rien à voir avec ces objectifs ; en fait, elle symbolisait tout le retard qu'ils étaient déterminés à éradiquer. C'est seulement entre les mains des artistes « du peuple » [*narodni artisti*] jouant des arrangements artistiques que la musique populaire pouvait avoir de l'intérêt pour le nouvel état.¹⁶⁰

Le folklore devait, entre autres, participer à unifier le monde urbain et le monde rural, à l'image de l'alliance entre le paysan et l'ouvrier : une unification nationale sous la forme du socialisme¹⁶¹. L'idéologie liée au folklore et le système communiste détournèrent le pouvoir de l'art populaire pour créer une image du pays : l'harmonie sociale. Comme détaillé plus haut, c'est dans une version stylisée, remaniée que l'art populaire était utilisé.

Dans la République Populaire de Pologne communiste, le folklorisme maintenait et pétrifiait la hiérarchie entre ville et campagne, renforçant la fonction sociale du folklore comme dispositif de camouflage des inégalités sociales (et ethniques) sous couvert d'une diversité pittoresque.¹⁶²

L'instrumentalisation du folklore dans la République Populaire de Pologne permettait aussi de camoufler les inégalités derrière l'image de la diversité. Timothy RICE pointe la fonction ornementale du folklore, permettant de donner confiance aux gens par une impression positive de beauté, de discipline, de propreté¹⁶³. Selon lui, le folklore permettait de remodeler les goûts des gens pour qu'ils soient en accord avec le Parti. La mise en avant de l'art populaire

¹⁵⁶ BRZOSTEK Błażej, « Did Folklore Come to Downtown? On Folk Motifs in the People's Republic of Poland », *op. cit.*

¹⁵⁷ PIWOCKI Ksawery, « S.t. », *op. cit.*

¹⁵⁸ KORDJAK Joanna, « Poland – A Country of Folklore? », *op. cit.*

¹⁵⁹ À ce sujet, voir la revue *Tygodnik muzyczny*, créée en 1820 mais aussi PONIATOWSKA Irena : « O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku » dans *Niepodległość i Pamięć* 12/1 (21), 21-30, 2005 ; et TOMASZEWSKI Mieczysław (dir.) : *Pieśń polska : rekonesans : odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa : studia*, Cracovie, Akademia Muzyczna, 2002. Je remercie Aleksandra WOJDA pour cette précision et ces références bibliographiques.

¹⁶⁰ « *Folk music in its 'muddy' condition had nothing to do with those goals ; in fact, it symbolized the backwardness they were determined to eradicate. Only in the hands of 'folk/people's artists' [narodni artisti] playing artistic arrangements could folk music have value for the new state.* » RICE Timothy, *May it fill your soul*, *op. cit.*, p. 184

¹⁶¹ KORDJAK Joanna, « Poland – A Country of Folklore? », *op. cit.*

¹⁶² « *In the communist People's Republic of Poland, folklorism maintained and petrified the city/country hierarchy, reinforcing the social function of folklore as a device to camouflage social (and ethnic) inequalities under the guise of picturesque diversity.* » KLEKOT Ewa, « Lasting Images of Folk Things », *op. cit.*, p. 64.

¹⁶³ RICE Timothy, *May it fill your soul*, *op. cit.*

permet de véhiculer une image maîtrisée et positive du pays, tant en politique intérieure qu'en politique internationale. D'après Maja TROCHIMCZYK, des affiches de l'agence de voyages Orbis adressées aux touristes mettaient en avant le caractère exotique du folklore¹⁶⁴.

En musique, selon Timothy RICE, il était aussi question de l'éducation des paysans pour qu'ils puissent écouter la musique appréciée du public urbain et réduire la différence entre les classes. D'une part, les artistes urbains arrangeaient et amélioraient les mélodies rurales pour créer une étape intermédiaire qui permettrait par la suite aux paysans d'écouter de la musique savante ; d'autre part, l'art des villages étant un symbole de la nation, il fallait aussi l'adapter au goût des citadins¹⁶⁵. Cette éducation avait pour but d'ouvrir les yeux des gens sur leurs conditions de travail pour les motiver à construire une nouvelle société. C'est aussi dans ce sens que l'État soutenait le folklore dans une forme « augmentée » devant prendre part à l'éducation.

b. Les institutions du mécénat d'État

La radio polonaise et la presse tinrent un rôle important dans la diffusion du folklore auprès du grand public, par la retransmission des enregistrements ou des textes (contes, légendes, chansons). Des institutions furent créées dès le lendemain de la guerre sous la direction du Ministère de la Culture et des Arts. Ainsi virent le jour des postes d'administration, des musées, des associations et des centres culturels chargés de financer et d'organiser divers événements : expositions, concours, rencontres d'artistes. Par exemple, Jérôme BAZIN mentionne en RDA « la construction dès février 1947 au cœur de Berlin-Est de la Maison de la culture de l'Union soviétique qui multiplie les expositions d'artistes soviétiques¹⁶⁶ ». Le Ministère de la Culture et des Arts de la République Populaire de Pologne mit en place des moyens financiers motivés par l'accès pour tous à la culture et le combat contre l'analphabétisme. En ce sens, il convient de mentionner la création de bibliothèques et de maisons d'édition, la baisse du prix des livres ainsi que l'accès gratuit à l'éducation. Julian KRZYŻANOWSKI occupa notamment un rôle important par la création d'un Institut d'Études Folkloriques à Varsovie en 1953 et par l'enseignement du folklore à l'université de Varsovie. Une conférence des spécialistes de la littérature et de la langue polonaise eut lieu à Varsovie en 1958 pour intégrer l'étude du folklore dans le programme d'enseignement des Universités, sans que cette décision ne soit appliquée par la suite¹⁶⁷.

Toutefois, le mécénat d'État eut des conséquences. Le cas de la Bulgarie montre que les institutions contrôlaient la culture, l'éducation et la recherche ; entre autres, par les écoles de musique, les festivals et les médias¹⁶⁸. Ainsi Kalin KIRILOV montre-t-il le travail d'homogénéisation opéré par le gouvernement bulgare et ses conséquences concrètes sur le paysage musical et les opportunités professionnelles des musiciens :

Dans la quête d'une « musique populaire bulgare pure », la censure du Parti promut et sponsorisa seulement certains styles musicaux. Les styles « authentiques » privilégiés étaient : la musique de village interprétée par des musiciens et chanteurs sans formation professionnelle ; et la musique de village adaptée à la scène jouée par

¹⁶⁴ TROCHIMCZYK Maja, « The Impact of “Mazowsze” and “Śląsk” on Polish Folk Dancing in California », *op. cit.*

¹⁶⁵ RICE Timothy, *May it fill your soul*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶⁶ BAZIN Jérôme, « Socialist Realism and its International Models », *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁷ « Conference of Polish literature and language scholars », Varsovie, 1958.

¹⁶⁸ BUCHANAN Donna Anne, *Performing democracy*, *op. cit.*, p. 160.

les *kolektivi* (ensembles populaires amateurs) soutenus par le mouvement nationaliste socialiste *Hudozhestvena Samodeinost*.¹⁶⁹

c. Les recherches ethnographiques et la sauvegarde du patrimoine

En URSS, de nombreuses études du folklore furent menées dans les années 1920 mais, dès 1928, l'arrivée au pouvoir de STALINE conduisit au contrôle des études de folklore par l'Association Russe des Écrivains Proletariens renommée « Union des Écrivains Soviétique » en 1932. Par la suite, en 1934, Maxime GORKI et Iouri SOKOLOV motivèrent l'intérêt du gouvernement stalinien pour le folklore, présentant ce dernier comme porteur des valeurs du communisme et en phase avec le réalisme socialiste – communauté, travail, optimisme. Ces contes et légendes de transmission orale devaient selon eux maintenir le moral de la population. Le gouvernement sélectionna contes et légendes à publier et à distribuer au peuple. Dans la Pologne populaire, les financements du Ministère de la Culture et des Arts permirent la réalisation d'importantes recherches scientifiques au sein de différentes institutions : l'Institut des Beaux-Arts de l'Académie Polonaise des Sciences, les musées, les chairs universitaires d'ethnographie et les sociétés scientifiques. Plusieurs projets de collectage eurent lieu pendant l'époque de la République Populaire de Pologne. Par exemple, en 1950, l'Institut d'Art de l'État à Varsovie lança un programme de collectage d'enregistrements en Pologne¹⁷⁰. Dans le cadre de ce projet, une centaine de folkloristes réalisèrent quarante-cinq mille enregistrements en quatre ans. Le travail fut poursuivi par certains pour atteindre soixante-cinq mille enregistrements en 1964. Ces collectages donnèrent lieu à la publication de recueils comprenant principalement des textes et parfois des mélodies.

Danuta BIENKOWSKA présente les publications d'après-guerre selon quatre groupes : les encyclopédies et les dictionnaires tels que les travaux de Julian KRZYŻANOWSKI à propos des contes¹⁷¹, les éditions et rééditions scientifiques, tels que les textes collectés par Oskar KOLBERG¹⁷², les anthologies de textes et autres collectages de chansons adressés aux scientifiques ou au grand public, les travaux scientifiques traitant de la relation entre littérature et folklore¹⁷³. Des maisons d'édition se spécialisèrent dans les publications concernant le folklore, par exemple Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza et Polskie Towarzystwo Ludoznawcz. Cette dernière reçut un financement de l'État et participa à l'édition de l'œuvre intégrale d'Oskar KOLBERG : *Dziela Wszystkie*¹⁷⁴. Par ailleurs, le trimestriel de l'Institut des Beaux-Arts : *Polska Sztuka Ludowa* [« L'art populaire polonais »] vit sa création en 1947 et se consacra à l'actualité de l'art populaire. Autre exemple d'organisation visant à sauvegarder et promouvoir le folklore, dès 1957 la collection *Literatura Ludowa* [« Littérature Populaire »] procédait au collectage et

¹⁶⁹ « *In the quest for "pure Bulgarian folk music," Party censors promoted and sponsored only certain music styles. The favored "authentic" styles were: village music performed by musicians and singers with no professional training; and stage-oriented village music performed by kolektivi (amateur folk ensembles) supported by the nationalist socialist movement known as Hudozhestvena Samodeinost.* » KIRILOV Kalin S., « Revival of Bulgarian Folk Music During Socialism and the Post-Socialist Transition: Music and Cultural Identity », s. d., p. 110.

¹⁷⁰ « Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego, AZFM »: « *The collecting of Musical Folklore* ».

¹⁷¹ KRZYŻANOWSKI Julian, *Słownik folkloru polskiego*, Varsovie, Wiedza Powszechna, 1965 ; KRZYŻANOWSKI Julian et Helena KAPELUŚ, *Dzieje folklorystyki polskiej 1800-1863: epoka przedkolbergowska*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1970.

¹⁷² KOLBERG Oskar, *Dziela wszystkie-Góry i Podgórze*, Cracovie, PWM, 1966 ; KOLBERG Oskar, *Pieśni ludu polskiego. 1, Dziela wszystkie*, Wrocław, Wpm, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1961.

¹⁷³ BIENKOWSKA Danuta, « History of Polish Folklore Research: 1945-70 », *Journal of the Folklore Institute*, vol. 10, n° 3, Indiana University Press, 1973, p. 197-211.

¹⁷⁴ Il s'agit de l'œuvre en soixante-six volumes, d'un folkloriste du XIX^e siècle. Pendant plusieurs dizaines d'années, Oskar KOLBERG parcourut la Pologne pour décrire et retranscrire des chants et mélodies.

à la publication de textes folkloriques. Ce projet avait pour objectif de garder une trace des textes populaires, mais aussi de publier de nouvelles contributions scientifiques concernant le folklore régional. Danuta BIENKOWSKA déplore un manque d'études théoriques traitant de la portée et des méthodes d'étude du folklore au profit du collectage de textes. Publiant son article en 1973, elle en conclut un retard dans les études folkloriques¹⁷⁵.

Ces démarches scientifiques permirent de documenter la mémoire des artisanats d'art et de populariser l'art populaire jusqu'à ce que les Polonais se l'approprient et qu'il prenne part à l'identité nationale, en sortant de son seul milieu d'origine : le milieu rural¹⁷⁶. Sous le régime de la République Populaire de Pologne, les collections ethnographiques des musées se virent créées ou complétées. Sortis de leur contexte d'usage dans la vie rurale, s'agissant souvent d'objets usuels, ceux-ci acquirent un sens artistique dans les expositions. Parmi les nombreuses publications éditées, l'*Atlas of Folk Art and Folklore in Poland* de Marian POKROPEK conte, à travers des photographies de l'artisanat et la documentation sur les artistes, les expéditions organisées avec l'Institut du Design Industriel à travers toute la Pologne pour que les créateurs et artistes trouvent l'inspiration¹⁷⁷. Et Danuta BIENKOWSKA de souligner le danger principal du financement par l'État qu'est la perte de spontanéité¹⁷⁸. Selon elle, la mise en valeur de la culture populaire rurale à la ville aurait eu pour rôle de la conventionner. Le passé étant sans cesse réécrit par la propagande, certains événements furent effacés ou transformés à l'avantage du régime en place. Ainsi une contradiction frappante apparaît-elle entre une volonté officielle de sauvegarder le passé et sa destruction.

V. Conclusion

À l'époque de la République Populaire de Pologne, sur la base des critères du réalisme socialiste, la culture populaire rurale fut largement mise en avant pour servir une image positive de la nation. Le pays devait sembler unifié et harmonieux, les habitants étaient supposés être heureux. À ces fins, les éléments de l'art populaire – qu'il s'agisse de motifs de broderie, d'objets usuels ou du patrimoine immatériel tel que la musique ou la danse – furent stylisés, arrangés ou chorégraphiés pour paraître plus esthétiques. Parallèlement, une dimension commerciale s'ajouta avec, par exemple, la vente des produits Cepelia pour décorer les intérieurs des maisons. Dans les deux cas, l'art hérité de la tradition fut modelé et projeté sur le devant de la scène dans les reportages télévisés, instrumentalisé sur les affiches faisant l'apologie de la collectivisation des campagnes. Des groupes folkloriques tels que Mazowsze et Śląsk furent créés pour exporter cette image à l'international et des festivals organisés dans le pays pour mettre en scène l'identité polonaise et la fraternité entre les peuples. De plus, à travers le folklore, il s'agissait de canaliser la méfiance d'un peuple en le séduisant. Finalement, le traitement du folklore et de l'art populaire apparaît comme une représentation urbaine de la ruralité. Maja TROCHIMCZYK le considère comme le reflet des citoyens eux-mêmes¹⁷⁹. Reste à interroger le soutien apporté aux études scientifiques : dans quelle mesure s'inscrit-il dans la propagande du gouvernement ? Si ces études alimentèrent la documentation nécessaire aux moyens mis en œuvre dans la propagande, elles contribuèrent aussi à documenter l'art populaire et à réveiller un engouement pour les études culturelles et l'ethnographie dont les effets semblent courir jusqu'à nos jours. Il en ressort que l'appropriation de l'art populaire par l'État doit être

¹⁷⁵ BIENKOWSKA Danuta, « History of Polish Folklore Research », *op. cit.*

¹⁷⁶ KORDJAK Joanna, « Poland – A Country of Folklore? », *op. cit.*

¹⁷⁷ POKROPEK Marian, *Atlas de l'art populaire et du folklore en Pologne*, Varsovie, Arkady, 1980.

¹⁷⁸ BIENKOWSKA Danuta, « History of Polish Folklore Research », *op. cit.*

¹⁷⁹ TROCHIMCZYK Maja, « The Impact of “Mazowsze” and “Śląsk” on Polish Folk Dancing in California », *op. cit.*

envisagée sous plusieurs dimensions pour saisir tous les enjeux qui en découlent : l'instrumentalisation pour servir la propagande d'une part, les réelles initiatives pour dynamiser la recherche scientifique et la diffusion de la connaissance d'autre part.

C'est ici que l'aller-retour entre musiques du pouvoir – car elles sont bien multiples, de l'œuvre de musique savante relevant du réalisme socialiste à la mélodie traditionnelle stylisée pour la scène – et pouvoirs de la musique apparaît. Les musiques traditionnelles sont répétitives et faciles à mémoriser, elles plaisent, elles rassemblent. Il s'agit donc de les adapter au goût du public et d'utiliser l'enthousiasme qu'elles éveillent – leur pouvoir.

VI. Bibliographie

BAZIN Jérôme, « Socialist Realism and its International Models », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 109, n° 1, 9 février 2011, p. 72-87.

BERGER John, Howard DANIEL et Antoine GARRIGUES, « RÉALISME SOCIALISTE », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/>> ; consulté le 25 mai 2022)

BIENKOWSKA Danuta, « History of Polish Folklore Research: 1945-70 », *Journal of the Folklore Institute*, vol. 10, n° 3, Indiana University Press, 1973, p. 197-211.

BOLLE Sylvie, « Folklore et folklorisation. La construction de l'autre et de soi. », dans Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle.*, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2007, vol. 5. *L'unité de la Musique*, p. 204-217.

BOURRILLY Jean, Georges LANGROD, Michel LARAN, Marie-Claude MAUREL, Georges MOND, Jean-Yves POTEI, Hélène WLODARCZYK et E.U., « POLOGNE », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/pologne/>> ; consulté le 2 juin 2022).

BRZOSTEK Błażej, « Did Folklore Come to Downtown? On Folk Motifs in the People's Republic of Poland », dans Joanna KORDJAK (éd.), *Poland – A Country of Folklore?*, Varsovie, Zachęta – National Gallery of Art, 2016, p. 18-26.

BUCHANAN Donna Anne, *Performing democracy: Bulgarian music and musicians in transition*, Chicago, University of Chicago Press, coll. « Chicago studies in ethnomusicology », 2006.

FISZER Stanislaw, FRANCFORT Didier, NIVIÈRE Antoine, NOËL Jean-Sébastien : *Folklores et politiques*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2014.

KIRILOV Kalin S., « Revival of Bulgarian Folk Music During Socialism and the Post-Socialist Transition: Music and Cultural Identity », s. d., p. 16.

KLEKOT Ewa, « Lasting Images of Folk Things », dans Joanna KORDJAK (éd.), *Poland – A country of folklore?*, Varsovie, Zachęta – National Gallery of Art, 2016, p. 56-65.

KOLBERG Oskar, *Dzieła wszystkie-Góry i Podgórze*, Cracovie, PWM, 1966.

KOLBERG Oskar, *Pieśni ludu polskiego. 1, Dzieła wszystkie*, Wrocław, Wpm, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1961.

KORDJAK Joanna, « Poland – A Country of Folklore? », dans Joanna KORDJAK (éd.), *Poland – A Country of Folklore?*, Varsovie, Zachęta – National Gallery of Art, 2016.

KRZYŻANOWSKI Julian, *Słownik folkloru polskiego*, Varsovie, Wiedza Powszechna, 1965.

KRZYŻANOWSKI Julian et Helena KAPELUŚ, *Dzieje folklorystyki polskiej 1800-1863: epoka przedkolbergowska*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1970.

MASSIN Brigitte, « SEROCKI Kazimierz (1922-1981) », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/kazimierz-serocki/>> ; consulté le 27 juillet 2022).

- PÁRIS Alain, « BAIRD Tadeusz (1928-1981) », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/tadeusz-baird/>> ; consulté le 27 juillet 2022).
- PIWOCKI Ksawery, « S.t. », Janina DEMBSKA (trad.), dans Kazimierz PIĘTKIEWICZ, *Sztuka Ludowa w 25-leciu PRL, L'art populaire en Pologne 1945-1970*, Varsovie, 1970. Brochure.
- POKROPEK Marian, *Atlas de l'art populaire et du folklore en Pologne*, Varsovie, Arkady, 1980.
- PONIATOWSKA Irena : « O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku », dans *Niepodległość i Pamięć* 12/1 (21), 21-30, 2005.
- RICE Timothy, *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music*, Chicago, University of Chicago Press, coll. « Chicago studies in ethnomusicology », 1994.
- SULEK Małgorzata : *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Cracovie, Instytut Muzykologii UJ, 2010.
- TELAKOWSKA Wanda, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Varsovie, Wydawnictwo Sztuka, 1954.
- TOMASZEWSKI Mieczysław (dir.) : *Pieśń polska : rekoniesans, odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa : studia*, Cracovie, Akademia Muzyczna, 2002.
- TROCHIMCZYK Maja, « The Impact of “Mazowsze” and “Śląsk” on Polish Folk Dancing in California », *Polish American Studies*, vol. 63, n° 1, University of Illinois Press, 2006, p. 5-34.
- PRL 1989 Cepeliada, festyny, Kęty, Urszula Trawińska-Moroz*, Varsovie, TVP Historia, 1989, 4:54 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=_M0b5Emka4k> ; consulté le 19 septembre 2022).
- PRL 1985 Święto Ludowe. Isaura w Łodzi. Festyn, zabawa, Cepelia*, Varsovie, TVP Historia, 1985, 3:27 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=gKmdN4XrvH8>> ; consulté le 19 septembre 2022).
- « Mazowsze » -Zespół Pieśni i Tańca (casting) -nabór do Zespołu 1970 r, Polska Kronika Filmowa, 1970, vol. 25/7 Wydanie A, 2:43 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=kHo6EdWtDKg>> ; consulté le 29 juillet 2022).
- Aby rósł twój dom ojczysty*, WFDiF, coll. « Polskie Kroniki Filmowe », 1950, 47:48 (en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=TuSv-7DlpfA>> ; consulté le 19 septembre 2022).
- « Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich », sur *Zakopane – Oficjalny serwis internetowy*, sans date (en ligne : <<https://www.zakopane.pl/strefa-turystyczna/kultura/festiwale/miedzynarodowy-festiwal-folkloru-ziem-gorskich>> ; consulté le 25 mai 2022).

Mettre en musique la tyrannie et la résistance dans *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (Nicholas HOOPER)

— Quentin DUPRAT —

*Nos lecteurs aiment les esprits rebelles.*¹⁸⁰

I. Introduction

Dans l'Antiquité grecque, comme en témoigne en particulier *La République* de Platon, la musique se situe au cœur de la *paideia*, c'est-à-dire l'éducation idéale du citoyen pour qu'il serve au mieux la cité. Le philosophe confère notamment aux harmonies (c'est-à-dire des modes), aux instruments et aux rythmes une valeur, un *ethos* – la musique possédant ainsi un pouvoir sur la psyché du citoyen et son comportement. Depuis l'ère de la démocratie athénienne, cette double conception de la musique comme pouvoir et du pouvoir se servant de la musique traverse les siècles.

Quand il s'agit de la musique de pouvoir et du pouvoir de la musique, la plupart des études s'attachent alors aux faits historiques. Dans un contexte de tyrannie et de résistance, le créateur musical – que ce soit un compositeur ou un interprète – est directement affecté par la situation, sa vie en est altérée, ce qui le pousse à prendre part dans le rapport de force par sa musique. Ainsi, Maurice RAVEL (1875-1937), pour ne citer que lui, défend sa patrie lors de la Première Guerre mondiale avec *Le Tombeau de COUPERIN*. En effet, après avoir insisté pour s'engager, il est finalement démobilisé pour convalescence en 1917. Il prend alors la plume et le papier à musique pour écrire cette suite pour piano en six mouvements, chacun dédié à la mémoire d'un militaire français disparu au champ d'honneur et que le compositeur a connu.

Pourtant, des œuvres fictionnelles présentent, elles aussi, des situations où le pouvoir est tout puissant, tyrannique, coercitif, dictatorial. Elles s'emparent également d'autres situations où le pouvoir est contesté, où lui est opposée une résistance et c'est alors la naissance d'un conflit. La diégèse de *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2007) s'inscrit justement dans une telle configuration. Avec une œuvre fictionnelle comme ce film, le compositeur britannique Nicholas HOOPER, né en 1952, réalise un travail de commande hors de tout conflit qui l'impliquerait directement. Le positionnement de son écriture se fait alors par empathie pour une situation fictive, au regard de la narration, et pas par nécessité de soutenir un pouvoir abusif ou de se défendre contre celui-ci. Pour le dire à grands traits, afin d'« embrigader » le spectateur dans le camp de la résistance, le compositeur a doté les tyrans d'une musique ascétique et les résistants d'une musique enthousiasmante.

Revenons sur l'origine du conflit. À la fin de l'épisode précédent, *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2005), Harry Potter est témoin du retour en puissance du dangereux Lord Voldemort suite à une sorte de résurrection. Parvenant à lui échapper *in extremis*, le jeune sorcier trouve en Albus Dumbledore un soutien indéfectible. C'est à partir de ce contexte que

¹⁸⁰ Rita Skeeter à Harry Potter dans J. K. ROWLING, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2000 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2001, p. 324.

le pouvoir tyrannique et les forces de résistance s'organisent à deux échelles dans *Harry Potter and the Order of the Phoenix*.

D'une part, au niveau national britannique, le ministère de la Magie, personnifié par le ministre Cornelius Fudge aliéné par la double peur de Voldemort et de perdre son poste, dément irrationnellement le retour du mage noir. De plus, il mène farouchement une campagne médiatique pour discréditer Harry Potter ainsi que Albus Dumbledore, le directeur de l'école Poudlard. Ce dernier soutient le jeune sorcier et appelle de ses vœux les autorités à agir contre la menace de Voldemort. En s'arrogeant *La Gazette du sorcier*, quotidien respecté, le ministre Fudge endoctrine le peuple magique britannique qui voit alors Harry Potter comme un menteur et fait passer Albus Dumbledore pour un vieil imbécile dévoré par des ambitions politiciennes – il est accusé de convoiter le poste de Fudge. Face à l'inaction des autorités vis-à-vis de la menace de Voldemort, Dumbledore fonde une société secrète appelée l'Ordre du Phénix qui rassemble de puissants sorciers, certains travaillant même pour Fudge, au Ministère. L'Ordre du Phénix déjoue les plans secrets du sorcier maléfique et de ses partisans appelés les Mangemorts, et agit dans l'ombre pour ne pas se faire repérer par le ministère de la Magie. Ce groupe lutte donc à la fois contre la réelle menace de Voldemort et contre la passivité du ministère qui, à son tour, tenterait de démanteler l'Ordre du Phénix pour asseoir son autorité.

D'autre part, au niveau de l'école Poudlard où vivent Harry Potter, ses camarades et ses professeurs, le même conflit s'enracine. Cornelius Fudge a installé Dolores Ombrage à Poudlard, au poste de professeur de Défense Contre les Forces du Mal. Il s'agit de l'une de ses proches collaboratrices. Ombrage est envoyée à l'école dirigée par Dumbledore pour en prendre progressivement le contrôle et évincer la pseudo-menace que constituerait son directeur pour le ministère de la Magie. Pour parvenir à ses fins, Fudge lui assigne la mission de Grande Inquisitrice, chargée de débusquer tout ce qui pourrait nuire au ministère, et de le neutraliser, aussi bien chez les élèves que chez les enseignants, fidèles à Dumbledore. En tant que professeur, Dolores Ombrage interdit l'usage des baguettes magiques et adopte une approche uniquement théorique et puérile de la Défense Contre les Forces du Mal, ceci pour priver les élèves d'une formation au combat puisque, selon la position officielle du ministère, rien ne les menace au-delà des murs de Poudlard. Pour pallier à ce manque, Hermione Granger suggère à Harry Potter de rassembler un petit groupe de camarades éclairés et résistants pour s'entraîner entre eux à la Défense Contre les Forces du Mal. Ceux-ci prennent le nom symbolique de l'« Armée de Dumbledore » et se réunissent dans une salle secrète du château.

Étudions à présent comment le compositeur Nicholas HOOPER a écrit la bande originale pour que sa musique prenne part au conflit entre le ministère avec Ombrage et l'Ordre du Phénix avec l'Armée de Dumbledore. Ces musiques des pouvoirs fictifs, de tyrannie comme de résistance, ne sauraient embrigader les spectateurs sans posséder elles-mêmes un pouvoir d'emprise. Celui-ci réside, ainsi que nous tâcherons de le démontrer, dans l'écriture musicale même ainsi que dans ses rapports avec l'image.

II. Tyrannie et résistance en Grande-Bretagne : le ministère de la Magie contre l'Ordre du Phénix

a. Les musiques du pouvoir : diviser pour mieux régner et entretenir la peur

Au tout début du film, durant les vacances d'été, Harry est contraint de faire usage de la magie pour se défendre contre deux Détraqueurs. L'usage de la magie en-dehors de Poudlard

est prohibé pour les sorciers de premier cycle, ce qui est le cas de Harry. Ce dernier est alors convoqué pour une audience disciplinaire au ministère de la magie où Fudge compte bien faire condamner le jeune sorcier afin de le réduire au silence et à l'inaction. C'est donc *Harry Potter and the Order of the Phoenix* qui donne à voir pour la première fois le ministère de la Magie. Harry se rend à son audience, accompagné par Arthur Weasley, le père de son meilleur ami, Ron. Les deux sorciers pénètrent dans le hall du ministère accompagné par la fin du *cue* 2M2 « Ministry » dans une scène allant de 00:18:39 à 00:20:37.

Harry est impressionné par le lieu et ses occupants dans un *perpetuum mobile* de violons qui figure sa progression dans le ministère. Par-dessus, de longues tenues des vents qui alimentent et ouvrent l'espace sonore dans un syntonisme de lignes avec le hall du ministère grouillant d'employés les uns derrière les autres. Il y a un rapport de syntonisme¹⁸¹ entre la musique et les images lorsque la composition de l'image (les éléments visuels) suscite une écriture musicale en étroite correspondance, en reflet (c'est la valorisation par la musique du deuxième régime de l'image – la plastique). Au centre est suspendu un immense portrait de Cornelius Fudge qui n'est pas sans évoquer le culte de la personne, apanage des dictateurs. Le décor du ministère est fait pour impressionner et dominer. Nicholas HOOPER contribue à cet effet par une écriture chargée à ce moment précis : des basses profondes bien sonores, des tenues harmoniques des cordes aiguës, et le mouvement continu des violons. La musique supplante même les bruits et les discussions des centaines d'employés du ministère : sa place dans le mixage apporte aussi de l'ampleur à ce moment faisant apparaître Fudge tout puissant qui surplombe le hall depuis son affiche.

La musique s'assagit avec le voyage en ascenseur et devient discrète. *A fortiori*, le silence s'installe pour permettre d'entendre les complots que fomentent Fudge et Lucius Malfoy avant le procès. Harry a vu ce dernier lors du retour de Voldemort, il s'agit d'un Mangemort. Le froid musical assez soudain qui arrive avec ces « messes basses » tend à renforcer le pouvoir tyrannique de Fudge et son ministère : il est insidieux et mais bien présent, ce que le rend sûrement plus dangereux.

b. La musique des forces contestataires : la résistance musicale de l'Ordre du Phénix

Si Nicholas HOOPER a donné au ministère tyrannique une musique destinée à impressionner le spectateur, à témoigner de sa puissance implacable, il a également doté l'Ordre du Phénix, les forces de résistance, d'un *cue* martial et galvanisant, 1M6 « Flight ». D'une durée d'une minute et vingt-cinq secondes, il accompagne la scène durant laquelle quelques membres de l'Ordre du Phénix récupèrent discrètement Harry Potter chez son oncle et sa tante, Vernon et Pétunia Dursley, pour le transférer dans leur quartier général dans l'attente de son audience. L'opération s'annonce pleine de sensations fortes puisqu'il s'agit d'un trajet secret par les airs en plein Londres.

Comment cette musique, 1M6 « Flight », incarne-t-elle la force contestataire ? Tant l'écriture musicale d'inspiration militaire que son rapport à l'image en conformité (selon la

¹⁸¹ « Les syntonismes – nommés ainsi en référence au concept de “syntonie” de Pierre SCHAEFFER – sont des synchronismes plutôt “larges” qui rentrent dans le cadre de ce que Michel CHION appelle les “effets audio-visiogènes”, c'est-à-dire les “effets créés par des associations de sons et d'images, et souvent, en raison de l'effet de valeur ajoutée, projetés sur l'image et mis au compte de cette dernière” ». Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, Lyon : Symétrie, 2021, p. 340.

tripartition de Nicholas COOK¹⁸²) avec une composition majestueuse. D’abord en mode dorien (mode de *ré* sur *ré*), la mélodie aux atours mineurs est colorée par la sixte majeure, caractéristique de ce mode, *si* ♯, qui ouvre vers une teinte plus lumineuse, synonyme d’espoir (**Exemple musical 6**).

The musical score for Example 6 is written for a string ensemble. It consists of six staves: Altos, gli altri (violas), Violoncelles (cellos), 2 pupitres (second violas), 3 pupitres (third violas), and Contrebasses (double basses). The tempo is marked as quarter note = 140. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the Alto part and a rhythmic accompaniment of triplets in the lower strings. Dynamics include *mp* and *mf*.

Exemple musical 6 : Nicholas HOOPER, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 1M6 « Flight », mes. 1-4, fragment

Une rythmique dynamique en triolets, et parfois quatiolets pour donner un « coup d’accélérateur », s’installe aux cordes graves. La tension, l’excitation et le sentiment d’une action libératrice montent d’un cran quand la musique progresse elle-même d’un ton vers l’aigu, avec une transposition en *mi* dorien (soit une couleur de *mi* mineur avec des *do* ♯). De plus, les premiers violons ouvrent vers le registre aigu par une pédale de tonique, ou plutôt de finale. S’ensuit une ascension fulgurante dans une gamme brodée en *tutti* ; les notes répétées dans la gamme graduent l’ascension. Celle-ci aboutit sur les cuivres triomphants et une rythmique puissante de percussions à peau (**Exemple musical 7**).

The musical score for Example 7 is written for Violons I and Cuivres. It consists of two staves. The tempo is marked as quarter note = 140. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the Violons I part and a rhythmic accompaniment in the Cuivres. Dynamics include *f cresc.* and *ff*.

Exemple musical 7 : Nicholas HOOPER, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 1M6 « Flight », mes. 23-29, fragment

Les tambours, la rythmique et les cuivres appartiennent au topique militaire. Cette brève « militarisation » de la musique confirme son incursion dans un conflit dont l’un des protagonistes est l’Ordre du Phénix. Lorsque la caméra montre le majestueux vol au-dessus de la Tamise, les triolets reviennent aux cordes pour soutenir la beauté et l’ivresse que peut

¹⁸² Voir la théorie du musicologue Nicholas COOK sur les liaisons entre médias développée dans *Analysing Musical Multimedia* (2000). Deux médias (ici la musique et le visuel) peuvent connaître un lien de conformité (*conformance*), de complémentarité (*complementation*) ou de divergence (*contest*).

susciter cette image poétique : les lumières colorées de Londres, des bateaux et du Palais de Westminster se reflètent à la surface du fleuve en pleine nuit. Enfin, une seconde gamme ascendante brodée et fulgurante intervient. Cette fois-ci, ce sont les violons qui prennent le matériau mélodique des cuivres dans le registre suraigu et *appassionato*, confirmant ainsi un sentiment victorieux qui mène à l'atterrissage devant le quartier général de l'Ordre du Phénix.

Le *cue* 1M6 « Flight » a beau être une musique du pouvoir de résistance dans *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, il exerce aussi un pouvoir sur le spectateur. Son caractère foncièrement positif, associé aux images, à la fois dans leurs dimensions narrative et plastique, embarque le spectateur dans le conflit et du côté de l'Ordre du Phénix ; il donne de l'espoir, dynamise.

Finalement, avec 2M2 « Ministry » et 1M6 « Flight », le film possède seulement un *cue* emblématique dans chaque camp du conflit au niveau national et c'est le début du film. La majeure partie de ce dernier se déroulant à Poudlard, c'est précisément dans cette école que va se jouer le combat de manière décisive entre obscurantisme tyrannique et résistance éclairée.

III. Tyrannie et résistance à Poudlard : la Grande Inquisitrice, Dolores Ombrage, face à l'Armée de Dumbledore

a. Les musiques du professeur Ombrage : le totalitarisme sous un vernis de séduction

Nicholas HOOPER a doté le personnage de Dolores Ombrage, ou « Umbridge » en anglais, d'un leitmotiv écrit en *swing* (**Exemple musical 8**).



Exemple musical 8 : Leitmotiv de Dolores Ombrage

Celui-ci se retrouve dans quatre *cues* à travers *Harry Potter and the Order of the Phoenix* et chacune de ses occurrences possède une signification particulière dans la prise de contrôle de Poudlard par Ombrage. C'est toutefois dans 3M7 « Umbridge » que ce matériau thématique prend une importance toute particulière puisqu'il s'agit de la scène où le ministre de la Magie octroie les pleins pouvoirs à Ombrage ainsi que la mission de Grande Inquisitrice.

Le compositeur a reconnu avoir créé six versions du leitmotiv d'Ombrage¹⁸³. Celle qu'il a néanmoins retenue illustre savoureusement la dichotomie entre l'employée du Ministère

¹⁸³ « I wrote six ideas for Professor Umbridge. The last one I bungled in as an off-the-wall idea, and that's the one that got used. » Nicholas HOOPER, cité dans l'interview « Nicholas HOOPER on Writing Music For Harry Potter films » [« Nicholas HOOPER écrit pour les films Harry Potter »] réalisée par Andy McCRAVY pour le site internet *Harry Potter Fan Zone*, le 15 avril 2019, accessible sur <<https://harrypotterfanzone.com/exclusive-nicholas-hooper-interview/>>.

charmante en surface, toute vêtue de rose, et sa personnalité monstrueuse sous-jacente, témoignage d'un pouvoir subtil de la musique. Nicholas HOOPER a bien cerné cette dualité :

Umbridge a été ardu. Mais je connaissais déjà bien le personnage, je savais qu'elle était vraiment mauvaise. Je voulais que son thème soit particulièrement agaçant. Très agaçant. Toujours envahissante, se mêlant de tout, détériorant tout. Un thème drôle. Je voulais un thème qui reste en tête, mais qui vous énerve.¹⁸⁴

J'ai essayé de saisir sa personnalité rose bonbon avec un côté méchant sous-jacent. De plus, un autre aspect du leitmotiv concernait sa folie car c'est un motif assez fou à certains égards, naviguant de haut en bas en octaves et septièmes, et ainsi de suite. C'est très simple, mais très agaçant.¹⁸⁵

Étudions à présent comment s'installent progressivement Ombrage et sa tyrannie à Poudlard. À l'occasion du banquet qui ouvre l'année scolaire, le professeur Ombrage a prononcé un discours dans lequel elle présente ses orientations tant pédagogiques que politiques, discours accompagné de 2M7 « Speeches ». Transposé en *do* mineur, le leitmotiv de la sorcière est alors joué *pp* au glockenspiel, percussion au timbre particulièrement cristallin et éthéré dans ce registre suraigu. De plus, le *cue* est monté assez faiblement dans le mixage, ce qui renforce son aspect à la fois lointain, insidieux et sournois. Cette configuration sonore du leitmotiv d'Ombrage fait donc apparaître une menace encore distante, comme un mirage, une perspective impalpable dont on se persuade qu'elle est irréelle pour mieux l'éviter.

Illusion ! La menace que constituent Ombrage et sa tyrannie trouvent vite une concrétisation. En effet, nous retrouvons le professeur dans sa classe de Défense Contre les Forces du Mal où se joue une altercation entre elle et Harry Potter au son du *cue* 3M1 « Class » avec le leitmotiv en pizzicato aux cordes aiguës : ce n'est pas encore l'éclatante orchestration de 3M7 « Umbridge » marquant la prise de pouvoir, mais c'est déjà un progrès vers cet événement, une sonorité plus prégnante.

Après avoir été nommée Grande Inquisitrice, Ombrage découvre l'Armée de Dumbledore, le groupe d'élèves résistants, ce qui pousse Dumbledore à fuir Poudlard pendant un temps pour éviter la prison. Naturellement, Fudge nomme Ombrage au poste de directrice. Celle-ci fait régner sur Poudlard un climat délétère et pesant, vidant le château de toute forme de joie et d'humanité : distanciation physique obligatoire entre les élèves, retrait des décorations dont les nombreux tableaux magiques du grand escalier, engagement d'élèves collaborateurs (la « brigade inquisitoriale »), punition de l'Armée de Dumbledore.

Le *cue* 6M1 « Takeover » accompagnant cette scène rejette une écriture musicale triomphante qui apporterait un certain dynamisme appelant à se révolter. Au contraire, le compositeur a opté pour une musique discrète mais particulièrement sombre : intervalles mineurs et leurs dissonances, accords parfaits mineurs, longues tenues statiques, mélodies aux cors... sans parler de la composition visuelle de l'image dotée d'un filtre particulièrement sombre et des lumières très faibles. Le plan sur Ombrage, installée à son aise dans le fauteuil du

¹⁸⁴ Nicholas HOOPER cité dans le documentaire de Michael MEADOWS, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, Warner Bros. Pictures, 883929248087, 2012. Traduction issue des sous-titres français du DVD.

¹⁸⁵ « *I tried to capture her pink fluffiness with a nasty edge underneath. But another aspect of the theme was about her madness really, because it is quite a mad tune in some ways, going up and down in octaves and sevenths and so forth. It is very simple, but very irritating.* » Nicholas HOOPER cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER » [« Une interview avec Nicholas HOOPER »] dans *Music, Sound and the Moving Image* [« Musique, son et l'image animée »], Liverpool : Liverpool University Press Online, vol. 3 n°1, 2009, p. 93. Notre traduction.

directeur, contient quelques mesures tout à fait significatives de son pouvoir néfaste : le leitmotiv d'Ombrage est seulement accompagné par les premiers violons divisés à trois en septièmes majeures et en *glissandi* avec *tremolo* dans une dynamique faible (**Exemple musical 9**). Il en résulte une sonorité bruitiste et ascétique, comme un effet de vent faible et dissonant.

Exemple musical 9 : Nicholas HOOPER, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 6M1 « Takeover », mes. 25-34, fragment

b. La musique de l'Armée de Dumbledore : le son des forces positives

L'Armée de Dumbledore en « action de résistance » apparaît dans trois scènes : elle se constitue accompagnée de 4M3 « Recruits » et elle s'entraîne à deux reprises avec 4M4 « Practice » et 5M5 « Patronus ». Les *cues* 4M3 et 5M5 sont construits sur un même matériau musical que l'on peut identifier comme étant le thème de l'Armée de Dumbledore.

Nicholas HOOPER devait composer une musique qui représente la résistance face à Ombrage et sa tyrannie. Avec le matériau thématique de l'Armée de Dumbledore, l'écriture est aux antipodes de celle de la Grande Inquisitrice : une mélodie chantante et lumineuse se déploie en *sol* majeur, on rencontre de nombreux appels mélodiques triomphants vers l'aigu, des gammes brisées élégantes et familières en relais de timbres (clarinette puis flûte), une harmonie tonale et fonctionnelle, un tempo rapide avec une rythmique pulsée par un mouvement motorique sous-jacent confié aux cordes frottées avec parfois les clarinettes (**Exemple musical 10** et **Exemple musical 11**).

Exemple musical 10 : Nicholas HOOPER, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 5M5 « Patronus », mes. 7-12, fragment

The musical score for Example 11 is arranged in three systems. The first system includes Violins I (Corns en fa) and Clarinets (Clarinettes en sib). The second system includes Violins I and II. The third system includes Violins II and Cello/Double Bass (Violoncelles et contrebasses). The tempo is marked as quarter note = 160. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) throughout. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemple musical 11 : Nicholas HOOPER, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 5M5 « Patronus », mes. 18-25, fragment

Finalement, l'Armée de Dumbledore est démasquée et sanctionnée par l'autorité inquisitoriale. Toutefois, deux de ses membres, les jumeaux Fred et George Weasley en dernière année d'étude à Poudlard, se rebellent en sabotant un examen et en causant du tort à Ombrage, notamment par la destruction très symbolique de ses nombreux décrets d'éducation coercitifs. Ils utilisent pour cela leurs farces et attrapes, en particulier des feux d'artifice magiques, dont ils vont prochainement faire le commerce dans la vie active. Fred et George fuient Poudlard à cette occasion.

Le *cue* 6M4 « Fireworks » accompagnant cette scène se révèle être une sorte de danse populaire aux appuis irréguliers, notamment marqués par les basses : la mesure affichée à $\frac{4}{4}$ est en réalité asymétrique (de type $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), ce qui donne la sensation d'un *perpetuum mobile* exalté (**Exemple musical 12**).

The musical score for Example 12 is arranged in three systems. The first system includes Violins I et altos. The second system includes Violins II. The third system includes Violoncelles et contrebasses. The tempo is marked as quarter note = 200. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The bass part includes a 'div.' (divisi) marking.

Exemple musical 12 : Nicholas HOOPER, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 6M4 « Fireworks », mes. 2-5, fragment

Initialement, le *cue* prévoit un solo de guitare électrique au moment de l'explosion des décrets d'éducation ombragiens. Le timbre est saturé et l'instrument historiquement associé à la jeunesse révoltée. Ce passage coupé au montage final permet toutefois d'obtenir une phase plus percutante encore : un silence soudain suivi d'un grand fracas de destruction. La rébellion des jumeaux Weasley et cette écriture musicale libératrice ébranlent sévèrement Ombrage et son pouvoir sur Poudlard tout en donnant aux résistants et aux spectateurs partiels un nouvel espoir.

IV. Conclusion

La partition de *Harry Potter and the Order of the Phoenix* renforce le pouvoir tour à tour du ministère avec Ombrage et de l'Ordre du Phénix avec l'Armée de Dumbledore. Ses stratégies compositionnelles sont toutefois séparées en deux grands pôles de manière à développer une empathie envers Harry Potter et ses soutiens, et à condamner les institutions officielles.

Le conflit dans *Harry Potter and the Order of the Phoenix* voit s'opposer le pouvoir en place préférant tyranniser son peuple plutôt que d'affronter courageusement Voldemort, et ceux résistant au tyran officiel et à la menace de Voldemort qui se rapproche. Au final, le grand vainqueur de cette situation qui s'enlise n'est autre que Voldemort, le véritable danger pour la société britannique, magique comme moldue. À la fin du film, Harry contraint Voldemort à se montrer et le mage noir est surpris par une multitude de fonctionnaires du ministère, en présence du ministre Fudge lui-même. Celui-ci n'a d'autre choix que de démissionner, de renvoyer Ombrage de Poudlard et de réintégrer Dumbledore dans ses fonctions. Le véritable ennemi, quant à lui, peut maintenir agir et avancer à découvert : Voldemort s'apprête à plonger le Royaume-Uni dans la terreur. C'est un épisode du *Wizarding World* qui se déroule dans *Harry Potter and the Deathly Hallows*, mis en musique ultérieurement par un autre compositeur, le Français Alexandre DESPLAT.

Biographies des auteurs

Titulaire d'un doctorat de philosophie et d'une habilitation à diriger des recherches en esthétique, **Christian BÉTHUNE** a publié de nombreux ouvrages et articles centrés autour du jazz et de la culture afro-américaine. Retraité de l'Éducation nationale, il est aujourd'hui chercheur associé au CIÉREC (Université de Saint-Étienne) et professeur associé à l'Université de São Paulo où il encadre des doctorants. Il a notamment publié *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique* (Klincksieck, 2003), *Pour une esthétique du rap* (« 50 questions », Klincksieck, 2004) et *Le Rap* (Autrement, 2003).

Après des études de lettres et de philosophie à Saint-Étienne, Paris, puis Nice, **Jean-Marc GHITTI** soutient une thèse sur le lieu comme source d'inspiration. De celle-ci sortira son premier livre, *La parole et le lieu, topique de l'inspiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

Tout en enseignant comme professeur agrégé de philosophie en Haute-Loire, il écrit une série d'essais philosophiques, mais aussi deux romans, des contes et un recueil de poèmes. Il est l'auteur, aux Éditions du Cerf, de quatre ouvrages socio-philosophiques sur les évolutions familiales (2003, 2004, 2005, 2010), ainsi que d'une série d'ouvrages et articles sur la philosophie de l'espace et la philosophie de la parole, dans la lignée de *La Parole et le lieu* : notamment *L'Homme lyrique*, essai sur le vocal, HD, 2017 et diverses contributions sur le territoire des philosophes et des artistes, parues à la Découverte, chez Champion et en revue.

C'est encore sous l'angle du lieu qu'il vient de faire paraître un essai sur Simone WEIL : *Passage et présence de Simone WEIL, État des lieux*, Paris, Kimé, 2021.

Il a créé et anime plusieurs associations, l'une de philosophie, « Présence Philosophique », une autre d'animation, notamment musicale, du milieu rural.

Marie-Virginie CAMBRIELS a commencé son parcours musical par l'apprentissage de la flûte traversière, puis du traverso, avant de se consacrer principalement au chant. Elle est titulaire d'une Licence de Musicologie et d'une Maîtrise de Lettres au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, dont l'objet était un catalogue des œuvres du poète Mellin de SAINT-GELAYS mises en musique. Elle vient d'obtenir un Master II de musicologie à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3 sur ses recherches sur les *Cantigas de Santa Maria* évoquant Puy-en-Velay, où elle demeure. Elle a également suivi l'enseignement d'Anne-Marie DESCHAMPS (Venance Fortunat), puis les master-class de Delphine COLLOT et Robert EXPERT. En tant que chanteuse, elle continue à se former sous la direction d'Anne DELAFOSSE (travail individuel, lecture et interprétation des sources médiévales liturgiques et profanes, à l'improvisation), Paloma GUTIÉRREZ DEL ARROYO (lecture et interprétation des sources médiévales), Mauricio MOLINA (stages internationaux de musique médiévale de Besalú). Elle a animé des stages et classes patrimoine autour du répertoire médiéval (Saint-Bris-le-Vineux, Fondation Royaumont). Elle prépare actuellement un Doctorat sur les *Cantigas de Santa Maria* comme œuvre palimpseste dans le cadre du Centre d'Études Médiévales de Montpellier.

Elle dirige la Compagnie Orion, qu'elle a fondée, et dont les programmes sont toujours objet de recherches musicologiques et/ou littéraires. Le Moyen-Âge occupe une place privilégiée dans son travail, mais non exclusive. Elle a ainsi entre autres proposé des programmes sur les

thèmes suivants : *Travel Songs*, Robert Louis STEVENSON en musique, *Le Jeu de Sainte Foy*, autour du *Livre des Miracles* et de la *Cansó de Ste Foy*, *Musique au temps de SHAKESPEARE et de l'architecte Étienne MARTELLANGE*, pour l'église du Collège au Puy, *Dans l'Ombre de la Licorne*, fantaisie scénique et musicale sur des textes anciens, *La Légende de saint Julien L'Hospitalier*, *Lachrymae...*

Elle a édité un carnet de chansons de pèlerins d'hier et d'aujourd'hui.

Roger TRUSSARDI est chef de chœur. Après avoir obtenu un premier prix d'harmonie et un premier prix de contrepoint, il a pris des cours pendant une année auprès de Bernard DE CRÉPY, professeur d'écriture au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Puis, il a vécu quatorze ans en Guadeloupe où il s'est passionné pour les chants traditionnels antillais, principalement des biguines. Après en avoir recueilli un grand nombre auprès de musiciens locaux, sur de vieux disques vinyles et plus rarement sur d'anciennes partitions, il en a transcrit et harmonisé une quarantaine. Ceux-ci sont rassemblés dans quatre recueils de chansons créoles harmonisées pour chorales édités par les Éditions Musicales de la Schola Cantorum.

Il a dirigé plusieurs chorales en Guadeloupe dont l'Ensemble Vocal Nord Basse-Terre avec lequel il a notamment enregistré deux CD de chansons traditionnelles antillaises.

Nathalie ESTIENNE est maître de conférences en musicologie à l'Université Lumière Lyon 2, laboratoire Passages Arts et Littérature (XX-XXI). Formatrice d'enseignants des premier et second degrés, son domaine principal de recherche porte sur la voix chantée et parlée dans ses aspects historiques, sociologiques, didactiques et esthétiques.

Marie RENAUDIN est doctorante à Sorbonne Université et à l'IReMus. Sa thèse, débutée en 2020 sous la direction de Jérôme CLER, s'inscrit dans le champ de l'ethnomusicologie et porte sur la coexistence du temps musical et du temps social chez les générations actuelles de musiciens dans la région Podhale, au sud de la Pologne. Ce projet fait suite à la rédaction d'un mémoire de Master à Sorbonne Université intitulé « Dawno », *un refrain pour se raconter. Musiques et danses traditionnelles de Podhale (Pologne). Retour de terrain*. Elle assure également une charge d'enseignement universitaire.

Elle est membre du Bureau des Jeunes Chercheurs de l'IReMus depuis 2021. Dans le cadre de cet engagement, elle a coorganisé divers événements scientifiques, dont les III^e, IV^e et V^e éditions du Congrès Doctoral International de Musique et Musicologie. En 2023, elle devient représentante des doctorants de l'IReMus au sein du Conseil du laboratoire.

Quentin DUPRAT, docteur en musicologie, est professeur de culture musicale au Conservatoire à Rayonnement Régional de Clermont-Ferrand. Il assure également une charge d'enseignement universitaire. Ses travaux de recherche s'inscrivent dans le champ de la musicologie du cinéma. Il travaille notamment sur les bandes originales des films du *Wizarding World*.

Impliqué dans le rayonnement de la musicologie sur le territoire local, il a fondé en 2019 l'Association des Musicologues d'Auvergne qui compte une quinzaine de membres et dont il assure la fonction de président. Passionné par l'art choral, il chante au sein du Chœur Régional d'Auvergne et dirige la chorale Arc-en-ciel.

Sommaire

Christian BÉTHUNE — Introduction.....	1
Jean-Marc GHITTI — Le chant des peuples, un pouvoir des sans-pouvoir	3
Marie-Virginie CAMBRIELS — <i>More Davitico</i> : Alphonse le Sage, nouveau David ? Enjeux politique d'une référence royale et musicale dans l'iconographie du « Codex des Musiciens » des <i>Cantigas de Santa Maria</i>	9
Roger TRUSSARDI — La biguine, un symbole du progrès social aux Antilles	35
Nathalie ESTIENNE — Le chant scolaire, entre historicisme musical et hymnodie républicaine au début du XX ^e siècle	41
Marie RENAUDIN — La promotion du folklore dans la propagande de la République Populaire de Pologne.....	65
Quentin DUPRAT — Mettre en musique la tyrannie et la résistance dans <i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i> (Nicholas HOOPER)	83
Biographies des auteurs	93
Sommaire.....	97

