



**HAL**  
open science

## L'œuvre musicale palimpseste

Quentin Duprat, Jean-Marc Bardot, Christian Béthune, Marie-Virginie Cambriels, Jean-Marc Ghitti

► **To cite this version:**

Quentin Duprat, Jean-Marc Bardot, Christian Béthune, Marie-Virginie Cambriels, Jean-Marc Ghitti.  
L'œuvre musicale palimpseste. 2024. hal-04699006

**HAL Id: hal-04699006**

**<https://hal.science/hal-04699006v1>**

Submitted on 16 Sep 2024

**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.



© Association des Musicologues d’Auvergne, 2024  
31 rue Michelet, 63100 Clermont-Ferrand  
[www.musicologues-auvergne.org](http://www.musicologues-auvergne.org)

Publication numérique  
<URL de la publication>

En couverture : divers manuscrits dont *Le Manuscrit du Puy* – © Centre de musique sacrée du Puy

# L'œuvre musicale palimpseste

*textes recueillis par Quentin Duprat*



# Introduction

Un palimpseste est un parchemin dont on a effacé la première écriture, pour écrire autre chose dessus, mais qui laisse encore apparaître, en transparence, l'écriture primitive. Ce mot a été repris en critique littéraire, notamment par Gérard GENETTE, pour désigner des œuvres qui réécrivent, de manière nouvelle, une grande œuvre ancienne qu'on peut reconnaître ou retrouver à l'arrière-plan. Par exemple, derrière l'*Ulysse* de JOYCE, on peut retrouver le texte d'Homère bien que tout en soit changé. GENETTE nomme hypotexte le texte premier qui a été réécrit, supprimé et conservé à la fois, et définit différents types et différents degrés de relation entre le texte « source » et sa réécriture.

Ce concept de la critique littéraire peut facilement être repris en musicologie. Par exemple, le *Dies irae* est repris, en tant que motif, dans de nombreuses compositions ultérieures. Mais, dès qu'il s'agit de musique vocale, les choses deviennent très complexes. Par exemple, tout livret d'opéra n'est-il pas une réécriture qui laisse transparaître, par en-dessous, mais éloigné, le texte de l'écrivain ? La musique qui s'y ajoute apporte sa propre contextualité musicale. Ainsi peut-on avoir, dans une même œuvre, un hypotexte littéraire et un hypotexte musical. Comment l'un peut jouer avec l'autre ?

De cette complexité peut jaillir la problématique que les articles suivants se proposent d'illustrer. Qu'en est-il du palimpseste dans certaines œuvres musicales ? Peut-on se contenter de reprendre ce concept à la critique littéraire ? Ou la musicologie peut-elle se l'approprier, le complexifier certainement, le faire éclater peut-être ?

Jean-Marc GHITTI



# Au-delà de la citation dans l'œuvre musicale de Philippe HERSANT

— Jean-Marc BARDOT —

Il est désormais connu, qu'une grande partie de la musique de Philippe HERSANT (compositeur français né en 1948) est composée à l'aide de citations venues de tous horizons. Cette diversité couvre autant le « folklore imaginaire réinventé à partir de chants ou d'improvisations populaires existants<sup>1</sup> » comme dans *Chants du Sud* pour violon seul de 1996, que l'utilisation d'authentiques fragments empruntés comme par exemple la *Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont* de Marin MARAIS insérée dans son *Trio* pour violon, violoncelle et piano de 1998. On peut y voir également la réaffirmation d'un certain sentiment spirituel tel qu'on le trouve dans sa *Missa brevis* (1985, première œuvre religieuse), qui cite le célèbre motet à 40 voix *Spem in allium*<sup>2</sup> de Thomas TALLIS. Il y aussi une utilisation de la citation à des fins d'hommage comme dans *Patmos* pour orchestre à cordes de 2007 qui cite les 1<sup>res</sup> mesures de *Qsar Ghilâne* pour orchestre symphonique<sup>3</sup> de Jean-Louis FLORENTZ (2002).

Si Charles ROSEN disait : « La citation en musique n'a rien de très original<sup>4</sup> », en revanche elle a chez Philippe HERSANT, en tout cas dans une part non négligeable de ses œuvres qui en sont pourvues, une particularité qui est celle de n'être pas exacte. Philippe HERSANT est parfaitement conscient de cet usage particulier de la citation, mais l'inexactitude de la restitution de la citation n'est pas toujours volontaire. Elle est plutôt le travail d'une mémoire naturellement déformante, « oublieuse » comme disait Jules SUPERVIELLE. HERSANT exploite ce « défaut » propre à la nature humaine à des fins esthétiques : en effet il constitue non seulement un ferment d'inspiration très précieux, notamment par la séduction que peuvent offrir les écarts auxquels on pourra le soumettre, mais il permet également de confronter le présent au passé par l'intermédiaire de son propre élan artistique, son inspiration qui est entre autres un condensé de mémoire, de technique et de culture personnelles<sup>5</sup>.

Ainsi, dans les années 2000, Philippe HERSANT déclarait :

Mes emprunts musicaux ne sont pas des réécritures volontaires, c'est un élan nécessaire qui s'impose au cours de la composition. L'intégration de citations n'est

---

<sup>1</sup> HERSANT Philippe, *Chants du sud*, notice. Cf. aussi *Niggun* pour basson.

<sup>2</sup> *Spem in alium nunquam habui praeter in te* (« Je n'ai jamais placé mon espérance en aucun autre que Toi ») est un motet à 40 voix de Thomas TALLIS (1505-1585).

<sup>3</sup> Philippe HERSANT a composé *Patmos* (nom d'une île grecque de la mer Égée) en hommage à Jean-Louis FLORENTZ qui lui avait fait connaître le poète Lorand GASPAR (né en 1925). *Patmos* est le nom d'un recueil de poèmes de ce dernier, publié en 2001.

<sup>4</sup> « [...] pas plus que les emprunts à d'autres compositeurs comme point de départ d'une œuvre. », ROSEN Charles, *The Romantic Generation*, 1995, trad. française, *La génération romantique*, Paris, 2002, p. 161.

<sup>5</sup> Il est à souligner que le peintre James McNeill WHISTLER utilisait (dans les années 1870) cette même convergence entre la mémoire et l'imagination : « Il est clair que cette façon de peindre consiste tout simplement à peindre d'après nature, la seule différence résidant dans le long intervalle qui sépare l'observation de l'exécution. » SICKERT Bernhard, *Whistler*, Londres, 1908, p. 112, cité par SIEWERT John, « Art, musique et esthétique du lieu dans les *Nocturnes* de WHISTLER », *Turner, Whistler, Monet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 156.

pas préméditée, elle résulte de l'écoute en boucle d'œuvres qui m'ont plu à un moment donné de ma vie, et qui ressurgissent dans la composition.<sup>6</sup>

Mais ces conditions d'intégration de l'œuvre externe (la citation) se sont au fil du temps diversifiées. Car soumis à des contraintes de diverses natures, qu'elles soient matérielles ou esthétiques et liées entre autres à l'afflux et aux caractères spécifiques des commandes qu'il reçoit, Philippe HERSANT sait, avant même d'écrire la première note d'une œuvre, quelles citations seront utilisées<sup>7</sup>. Ces contraintes influent donc notablement sur l'écriture elle-même. Sans être systématique – mais rien ne l'est chez lui –, Philippe HERSANT s'est ainsi progressivement astreint à policer cette tendance esthétique de composition qui consistait à se laisser imprégner de citations déformées par sa mémoire, pour s'en référer plus directement aux sources citationnelles. Ainsi, *Le Tombeau de Virgile* de 2006 contient des citations de thèmes populaires italiens directement travaillés dans son œuvre à partir de leur source.

Une analyse approfondie de la musique avec citations de Philippe HERSANT nécessite celle de son génotype, c'est-à-dire en quelque sorte celle du « programme d'action » du matériau cité dans l'œuvre. En citant, l'œuvre redéfinit le sens du matériau cité qu'il avait à l'origine. Il ne s'agit donc nullement de réifier le sens du signe de la citation pour en faire l'usage d'un matériau inerte, mais de faire vivre la rencontre de sens musicaux différents, originairement ignorants les uns des autres, pour en faire un « objet » nouveau. Elle offre ainsi à l'auditeur un produit sonore qui porte une histoire, celle du « travail » d'un texte ancien (texte pris au sens barthésien de toute pratique signifiante telle que pratique picturale, musicale, ou filmique<sup>8</sup>) sur un texte contemporain (bien que celui-ci, dépendant dans ce cadre du texte ancien, n'existe donc pas seul), travail dans lequel s'investissent à la fois les domaines historique, métaphysique, psychanalytique ou encore sociologique.

La musique de Philippe HERSANT, dont une grande part fonctionne par l'entremise d'images eidétiques ou sonores, cite avec divers degrés d'intégration, depuis l'intégralité fragmentaire (pratique de l'intertexte), jusqu'à l'état le plus avancé de la digestion (c'est-à-dire, *in fine* le moins audible), ce que Gérard GENETTE, auteur du livre *Palimpseste*<sup>9</sup>, classerait plutôt dans la catégorie du pastiche : « Le pasticheur se saisit d'un style et ce style lui dicte son texte ». Mais pastiche ou parodie, aucune définition de ces termes ne cadre exactement à la musique de HERSANT. Non que les concepts définis par GENETTE ne puissent s'appliquer essentiellement qu'au domaine de la littérature (il les étend – presque exclusivement – à la musique et aux arts plastiques), mais l'afflux et l'extrême précision dans les détails apportés à leur définition ont pour effet d'en restreindre une identification exacte sur un exemple musical concret.

Par ailleurs, il convient de souligner que si le mot « texte » est à comprendre ici au sens de « tissu », texture littéraire ou autre, qui suscite une « pratique signifiante », une

---

<sup>6</sup> Philippe HERSANT, entretien du 25/07/2001.

<sup>7</sup> C'est le cas de la cantate *Nun komm*, composée en 2019, étudiée ici. Par ailleurs, il n'y a quasiment jamais de citation unique dans les œuvres de Philippe HERSANT, une citation en appelant toujours une autre. Elles s'accompagnent inmanquablement d'autocitations.

<sup>8</sup> Le mot « texte » s'applique ici, et selon R. BARTHES, à « Toutes les pratiques signifiantes [qui] peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc... Les œuvres, dans certains cas, préparent elles-mêmes la subversion des genres, des classes homogènes auxquelles on les rattache : sans oublier la mélodie, par exemple, que la théorie traitera comme un texte (un mixte de voix, un pur signifiant corporel, et de langage), bien plus que comme un genre musical... », BARTHES Roland, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, 1985, vol. 17, p. 997.

<sup>9</sup> GENETTE Gérard, *Palimpseste*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

« productivité », ou encore une « signifiante »<sup>10</sup>, en revanche la musique ne fonctionne pas nécessairement comme un texte littéraire. En effet, dans « Théorie du texte », BARTHES affirme : « Le texte fait partie d'un ensemble conceptuel dont le centre est le signe ». Mais qu'est-ce qu'un signe ? Pour Ferdinand DE SAUSSURE (1857-1913), dans son *Cours de linguistique générale*, le signe est une entité à deux faces : le signifié et le signifiant, liés par la notion de *renvoi*. Or dans la musique tout n'est que signifiant, il n'existe pas de signifié précis attaché à un signifiant. Cette réserve étant émise, on usera des termes « hypotexte » comme « texte-souche », selon le mot de Georges PÉREC, « -texte » désignant dans notre contexte un thème ou un style musical emprunté (par exemple le choral de LUTHER dans la cantate *Nun komm* de Philippe HERSANT) et « hypertexte » comme résultat d'une pratique fondée sur l'utilisation d'une matière première empruntée (la cantate de HERSANT elle-même dans le même exemple).

On peut dès lors examiner la nature des rapports entre les sources empruntées et leur intégration dans l'œuvre finale. Parmi les très nombreuses œuvres de HERSANT répondant peu ou prou aux différents avatars liés à la notion de palimpseste, nous retiendrons *Le Tombeau de Virgile*, pour harpe et orchestre, daté de 2006<sup>11</sup>, pour son rapport à la musique populaire traditionnelle, et la cantate *Nun komm*, de 2019, pour voix et ensemble (2 flûtes, 2 hautbois, chœur à 4 voix mixtes, orgue, cordes et viole de gambe), pour sa démarche assumée d'assoir l'entièreté de son œuvre sur le choral éponyme de Martin LUTHER.

Dans les deux cas, le titre même des œuvres ne fait pas mystère des sources sur lesquelles elles s'appuient. Ainsi, Philippe HERSANT annonce clairement :

[*Le Tombeau de Virgile* rend] hommage aux musiques et chansons traditionnelles napolitaines, encore bien vivantes aujourd'hui et dont l'auteur, selon de très anciennes croyances populaires, serait Virgile. L'idée de l'œuvre m'est venue lors d'une promenade dans le parc où se dresse le tombeau présumé du poète, aux abords de l'antique grotte du Pausilippe – minuscule havre de paix dans le vacarme de la Naples moderne.

L'œuvre est traversée de souvenirs lointains ou récents, profanes ou sacrés (je citerai, parmi d'autres, la tarentelle dite *del Gargano*, le madrigal *Tu m'uccide, o crudele* de GESUALDO, la chanson *Napuli ca se ne va* – ou encore, dans la dernière partie de l'œuvre, l'antique *Chant de la Sybille*).<sup>12</sup>

La cantate *Nun komm der Heiden Heiland* quant à elle, porte en titre le nom du choral de LUTHER sur lequel elle se fonde, et soumet la composition de l'œuvre à la détermination du genre (musique religieuse) et de l'époque (baroque).<sup>13</sup> Le modèle de démarche compositionnelle est celui de Jean-Sébastien BACH avec sa *Cantate BWV 4* (composer toute une œuvre autour

---

<sup>10</sup> La signifiante est un travail « qui appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation [...] à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre (au lieu de la surveiller) », BARTHES Roland, « Théorie du texte », *op. cit.*

<sup>11</sup> *Le Tombeau de Virgile*, pour harpe et orchestre (harpe solo. 2 - 2 - 2 - 2 / 2 - 2 - 0 - 0 / 2 percussions / cordes) est dédié à Isabelle MORETTI. C'est une commande de Musique Nouvelle en Liberté. Durée : 23'. Création le 17 octobre 2006 au Théâtre des Champs Élysées par Isabelle MORETTI (harpe), et l'Ensemble Orchestral de Paris / direction : Andrea QUINN.

<sup>12</sup> Philippe HERSANT, notice du *Tombeau de Virgile*.

<sup>13</sup> J.-S. BACH a composé deux cantates sous le même titre : la cantate *BWV 61* (Weimar, 1714), et la cantate *BWV 62* (Leipzig, 1724). La cantate *BWV 36* (Leipzig, 1731) porte le nom de *Schwind freudig euch empor* et utilise cette même mélodie de choral de LUTHER.

d'un thème unique), et le choral-source vient de Martin LUTHER (XVI<sup>e</sup> siècle). Ceci est une base solide de composition-palimpseste, puisque à la matière première musicale empruntée, s'ajoute le geste, l'intention compositionnelle.

## I. *Le Tombeau de Virgile*

En fait, depuis ses débuts à la composition, l'intérêt appuyé de Philippe HERSANT pour l'art, la poésie, la littérature ou encore pour les musiques de traditions populaires a des retombées directes sur sa composition. Non seulement toutes ses œuvres ont pour origine d'inspiration une référence culturelle, mais elles misent sur le « grain » au sens barthésien du terme, qu'occasionne cette référence dans son contact avec la matière nouvellement composée.

Le « grain » de la voix n'est pas – ou pas seulement – son timbre, précise BARTHES ; la signifiante qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique avec autre chose [...].<sup>14</sup>

À cette signifiante qui est le travail de l'hypotexte au contact de son nouvel habillage et identifiable dans l'écriture de la musique de HERSANT, s'ajoute la transcription de la voix (populaire) à l'instrument (la harpe et l'orchestre dans un usage « savant »).

Le *Tombeau de Virgile*, œuvre en un seul mouvement, met donc en scène la tradition de la chanson populaire napolitaine. Philippe HERSANT convoque et cite pour cette œuvre :

- au moins 5 chansons populaires de traditions orales (même s'il n'en mentionne que deux dans sa notice) qu'il connaît depuis son adolescence ;
- un thème issu du grégorien le *Chant de la Sibylle* qu'il a connu lorsqu'il avait 20 ans ;
- le thème d'un madrigal de GESUALDO *Tu m'uccide, o crudele*, qu'il connaît depuis beaucoup moins longtemps.

Puis à l'autre extrémité de l'utilisation de citations identifiées, se trouve dans la musique de Philippe HERSANT ce que BOUCOURECHLIEV parlant de STRAVINSKY nommait « archétype ». Ce sont de fausses citations, ou « à la manière de » pourrait-on dire, qui réunissent des caractères typiques de leur appartenance à un style spécifique : c'est ce que Philippe HERSANT exprime dans l'idée générale de « rendre hommage aux musiques et chansons traditionnelles napolitaines ». Il y a donc deux types de citations externes, sans compter les autocitations qui sont tout aussi nombreuses<sup>15</sup>.

Mais en général dans le *Tombeau de Virgile*, mises à part les tarentelles dont le style « généraliste » est aisément reconnaissable (rythme ternaire, castagnettes, tambours, mode de *fa*, gamme par tons), les citations passent relativement inaperçues. Même si elles sont quand même présentées de manière assez claire dans l'écriture, il est peu probable (mais pas impossible) qu'un auditeur non italien reconnaisse ici un usage généralisé de la citation, d'une part tant l'approximation – voulue – est parfois grande, mais également tant les soudures et l'intégration aux autres textures sont soignées et travaillées. On peut le constater à l'écoute d'une des nombreuses versions de la tarentelle *Anime perze* utilisée comme citation dans le *Tombeau de Virgile*.

---

<sup>14</sup> BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 241.

<sup>15</sup> Philippe HERSANT ne se contente pas de citer des styles, il va même jusqu'à l'invention de citations comme le lamento de Stilla du *Château des Carpathes* (1991).

Une autre tarentelle en revanche, la *Tarantella Del Gargano* du nom de sa province d'origine (le Gargano est assez loin de Naples, sur la mer Adriatique) est, quant à elle, un exemple illustrant un type de citation identifiée, que « malgré toutes les variantes qui circulent, tout italien du sud reconnaîtra », *dixit* Philippe HERSANT<sup>16</sup>.

À l'« oubliuse mémoire » qui permet l'imperfection de la reproduction donnant tout son sens à la citation, s'ajoute, dans l'insertion des musiques de tradition populaire, la multiplicité des versions parfois extrêmement éloignées les unes des autres, ce qui donne une légitimité supplémentaire au procédé et renforce son impact, la notion d'authenticité étant ici inopérante. En levant le voile sur la dénomination des citations ne serait-ce que par son titre qui aiguille bien souvent son intention, pour l'auditeur qui souhaite se renseigner sur l'œuvre en lisant la notice ou en observant la partition, Philippe HERSANT libère en quelque sorte son écriture. Les citations y sont « digérées » à des degrés divers.

Car ce n'est pas la clarté du message de l'œuvre citée qui est importante, mais plutôt sa réaction « physique » avec le propre langage de Philippe HERSANT, ou encore le mouvement entre les textures citées et citantes. Il en résulte une écriture à citations disséminées dans l'œuvre, tissant une toile inextricable et provoquant l'effacement de la distinction citation/nouvelle texture. Elle répond ainsi au commentaire de Veit ERLMANN :

L'intérêt n'est pas dans la reconnaissance exacte de la citation, mais dans la circulation de ces formes plurielles entre chacune d'elles. [...] Nous avons quitté l'ère de l'hétérogénéité pour entrer dans la phase de la transversalité.<sup>17</sup>

## II. Forme et ambiguïté

De là résulte également une forme musicale éclatée, sans références de genre et totalement soumise aux arcanes de la pensée qui président à l'insertion des citations. Dans la similitude des citations et des thèmes nouvellement composés, ceux que l'on croit reconnaître sous un nouvel habillage et les textures de liaisons qui nous éloignent tout en nous conduisant, nous assistons à un flux en perpétuel changement. Philippe HERSANT a l'art d'unifier les contrastes parfois même les plus saisissants, de sorte qu'une unité non académique car guidée par l'inconscient se fait jour.

La musique a affaire à l'ambiguïté, affirmait Jonathan HARVEY. Il y a bien là un cheminement vers l'unité, mais il doit passer par la variété. Les deux doivent coexister, être maintenus dans une tension vibrante – ce que GETHE appelait une « unité dynamique ».<sup>18</sup>

Donc, unité certes, mais unité complexe ou encore multiplicité de l'unité, rendue vivante par l'ambiguïté qui l'habite. Philippe HERSANT est maître dans la culture de l'ambiguïté. C'est ainsi qu'il lui arrive même de souligner l'absence de forme, comme pour prévenir l'auditeur qu'il va se perdre, et pour l'engager à accepter cette perte comme il l'avait engagé à accueillir la référence citationnelle.

---

<sup>16</sup> Communication personnelle du 28 décembre 2014.

<sup>17</sup> ERLMANN Veit, « The politics and Aesthetics of Transnational Musics », *The World of Music*, Berlin, 1993, p. 13, cité et traduit par Giancarlo SICILIANO in « Le théâtre musical de Heiner GOEBBELS : frayages vers une économie poétique au singulier pluriel. »

<sup>18</sup> HARVEY Jonathan, *Pensées sur la musique, la quête de l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49.

La forme chez Philippe HERSANT est souvent labyrinthique et dans le cas du *Tombeau de Virgile* « tourne résolument le dos à la forme classique du concerto » selon ses propres termes, comme dans *Streams* pour piano et orchestre (2000), dont le thème du *Petit labyrinthe harmonique* (BWV 591) de J.-S. BACH irrigue transversalement les cinq mouvements du concerto. Le dernier mouvement quant à lui recentre et réunit les traces du thème de BACH laissées çà et là souvent invisibles et inaudibles dans les mouvements précédents. Même si chacun des mouvements affiche une structure et une thématique individuelle (le 2<sup>nd</sup> mouvement cite le *Labyrinthe* de Marin MARAIS<sup>19</sup>, et le 3<sup>ème</sup> mouvement cite le *Labyrinthe harmonique* de LOCATELLI<sup>20</sup>), sa charpente entière est nourrie de ce thème de BACH, démantelé note par note au cours de l'œuvre, et en même temps recouvrant, au terme de quatre mouvements, une certaine unité. Des formes partielles (à l'échelle d'un mouvement) s'articulent dans une forme plus globale (à l'échelle de l'œuvre), qui se construit à l'aide de la citation de BACH. L'œuvre est une vaste toile – un labyrinthe – dont on ne sort qu'à la fin. La succession des pièces s'inscrit dans un processus de « devenir peu à peu », comme MALLARMÉ le préconisait dans la poésie, processus qui suggère l'objet décrit plus que ne le pointe du doigt :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de devenir peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffrements.<sup>21</sup>

### III. L'écoute

Au niveau de la réception de l'œuvre, en même temps qu'une profonde satisfaction d'une révélation mystérieuse, il résulte de cette transversalité une certaine insécurité de l'écoute (on reconnaît sans reconnaître et la mémoire s'en trouve désorientée) mais qui en même temps conduit à une interprétation libre pour l'auditeur dans la mesure où la citation a perdu sa « fonctionnalité », c'est-à-dire dans le *Tombeau de Virgile* son contexte de musique populaire ou religieuse ou savante (pour GESUALDO). Une multiplicité de sens possibles s'ouvre à l'auditeur qui se trouve décomplexé face à l'idée de comprendre ou ne pas comprendre. Chacun peut se forger ses propres codes d'appréhension de la pièce. Philippe HERSANT met en scène une forme de représentation musicale qui se rattache avant tout à l'aventure intérieure de l'auditeur : « Un plaisir vagabond doit être possible, qui ait la liberté de l'approche et de l'éloignement [...] » affirmait Heiner GOEBBELS<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> « pièce admirable [...] qui dépeint les errances d'un homme pris dans les détours de son labyrinthe personnel », BARDOT Jean-Marc, *Le filtre du souvenir, Entretiens avec Philippe Hersant*, Paris, Cig'Art Jobert, 2003, p. 113.

<sup>20</sup> Extrait de *l'Arte del violino op. 3*.

<sup>21</sup> MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, « Enquête de Jules HURET », coll. Pléiade, Paris, 1945, p. 869.

<sup>22</sup> Dans ses *Chants des guerres que j'ai vues* de Heiner GOEBBELS, la mise en musique se veut introspection des textes, mais elle vit également de ses propres tensions comme celle existant entre la bande-son de musique électroacoustique de nature souvent bruitée et la musique de Matthew LOCKE (1621-1677) jouée sur instruments anciens. Cette pluralité stylistique à laquelle s'ajoute la composition elle-même de GOEBBELS incluant des relents de musique répétitive (ostinati mélodico-rythmiques), est liée à la coexistence dans le texte d'évocations de plusieurs dimensions du temps, depuis le passé le plus reculé du Moyen Âge jusqu'à celui des drames de SHAKESPEARE, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle dont les dernières scories sont encore actives jusqu'à la première guerre mondiale qui n'a pas suffi à l'évacuer, depuis le temps présent (1943) enfin, qui perpétue le passé.

En somme, en nommant les citations utilisées, Philippe HERSANT évacue l'utilité de leur reconnaissance. Si la source des citations n'est pas cachée, on peut s'en libérer lors de l'écoute.

Chez Philippe HERSANT le concept de citation n'opère jamais seul et pour revenir au *Tombeau de Virgile*, la coalescence qui permet la fusion des styles se situe au niveau technique dans l'écriture elle-même, notamment sur les aspects du rythme, de l'harmonie, ou encore de la résonance.

De cette écriture découle un espace dramatique dans lequel les citations prennent place. Il s'agit d'un processus de transmodélisation dans lequel le mode de représentation résultant dramatise l'hypotexte. Ceci passe par une distribution totalement renouvelée puisque, partie de chansons (donc avec texte) on arrive à une nouvelle théâtralité (« le théâtre moins le texte » comme disait Roland BARTHES). Certes, dans le *Tombeau de Virgile* l'écriture dialoguée de la harpe soliste avec l'orchestre favorise cette insertion de citations. Mais c'est une constante chez Philippe HERSANT que de mettre en présence un instrument soliste avec une masse plus compacte et si la référence au concerto n'est pas « classique », au regard de l'évolution du genre elle semble patente, grâce notamment à la cadence du soliste et aux dialogues permanents entre le soliste et l'orchestre. Les œuvres vocales n'y échappent pas non plus, comme avec *Désert* (2002) pour chœur d'hommes et flûte alto, et aussi avec *Métamorphoses* (2013) pour chœur et violoncelle solo et bien d'autres encore.

#### IV. *Nun komm der Heiden Heiland*

*Nun Komm* est une cantate (également en un seul mouvement<sup>23</sup>) organisée autour des huit strophes du choral de LUTHER d'après Saint Ambroise de Milan<sup>24</sup>.

Au-delà de ce choral, dont le thème se compose de quatre phrases mélodiques *a b c a* (cf. **Exemple musical 1**), on retrouve certains thèmes composés par Philippe HERSANT lui-même, qu'il a pour habitude de semer dans bon nombre de ses œuvres, comme celui de tarentelle, semblant issu d'un lointain souvenir de son propre ballet de 2001 *Wuthering Heights*, et reconnaissable à son rythme trochaïque et son homophonie ou, plus éloigné thématiquement mais selon un procédé similaire, une texture motorique rapide, progressive et très harmonique sur fond de notes répétées (mes. 90 et suivantes). On remarque aussi l'insertion d'une texture brouillée, constituée de sons harmoniques en arpèges des cordes, mes. 189 et suivantes, présente dans de nombreuses partitions de Philippe HERSANT, et ce, quel que soit le type d'œuvre, depuis *Aztlan*, pièce pour orchestre de 1983 à *Une Vision d'Hildegarde*, pour violon solo et ensemble de cordes de 2019.

La forme de *Nun komm* fonctionne donc selon une démarche de dissémination des événements sonores juxtaposés, depuis le thème du choral de LUTHER cité intégralement au

---

<sup>23</sup> Les œuvres de relativement grande dimension en un seul mouvement sont fréquentes chez Philippe HERSANT.

<sup>24</sup> « En écrivant cette cantate à la demande de Vincent MOREL pour le Festival Bach en Combrailles, j'ai choisi comme lointain modèle *Christ lag in Todesbanden* BWV4, admirable cantate de jeunesse de BACH. Cas unique dans sa production, le compositeur n'a pas eu recours ici aux vers d'un librettiste : il a suivi intégralement et exclusivement les strophes d'un choral de LUTHER et utilisé la mélodie de ce choral comme cantus firmus dans chacun des mouvements de la cantate. J'ai choisi d'adopter une construction analogue, autour d'un autre choral de LUTHER (*Nun komm der Heiland*) qui est une adaptation du *Veni Redemptor* de Saint Ambroise de Milan. Chacune des strophes sera bâtie sur la mélodie de ce choral, qui irriguera donc l'œuvre tout entière ». Notice de Philippe HERSANT.



Texte	Correspondance texte/musique	Commentaires
<b>Strophe 4</b> « <i>Er ging aus der Kammer</i> » (mes. 94-116)	phrases 13. 14. 15. 16. musique k. l. m. n.	– chœur 4 voix mixtes + cordes ( <i>mi m.</i> )
<b>Strophe 5</b> « <i>Sein Lauf</i> » (mes. 117-141)	phrases 17. 18. 19. 20. 19. 20. musique a. b'. c'. a. c. a.	– chœur 4 voix mixtes + htb. + orgue + cordes ( <i>do mode de fa</i> )
<b>Strophe 5</b> « <i>Sein Lauf</i> » + <b>Strophe 1</b> (1 <sup>ère</sup> phrase : « <i>Nun komm</i> ») (mes. 142-155)	phrases 1. 17. 1. 18. 19. 20. musique o. p. o. p. p'. a.	– chœur 4 voix mixtes + htb. 1 + orgue + cordes
<b>transition</b> (mes. 156-169)	musique a'. b'. c'. a'. q.	– orgue

**Tableau 1** : Philippe HERSANT, Cantate *Nun komm* (1<sup>re</sup> partie, mes. 1-169) : structure  
(en caractères gras figurent les phrases musicales du choral de LUTHER, ainsi que les phrases du texte de la première strophe)

Clairement, l'hypertexte se fait ici commentaire du choral-source. Après la 1<sup>re</sup> exposition des quatre phrases (texte et musique) du choral de LUTHER présenté *a cappella*, vient une 2<sup>e</sup> exposition des quatre premières phrases musicales associées à la 2<sup>e</sup> strophe (textuelle), et pourvue de l'harmonisation de Philippe HERSANT, dans une forme allongée puisqu'il répète ses deux dernières phrases (**c.** et **a.**). Puis la 2<sup>e</sup> strophe revient, oubliant LUTHER cette fois, puisque seule est redite la phrase musicale **a.** associée à son texte d'origine (**1.**). Les strophes 3 et 4 suivantes sont totalement désolidarisées du choral-source. S'il y a une proximité de climat avec l'écriture de BACH (Cantate *BWV 62*), dès les mesures 46 et suivantes, Philippe HERSANT mène sa composition à partir d'un texte (littéraire) et d'un style (musical), bien éloignée d'un principe d'imitation.

Mis à part la présence de timbres spécifiques comme celui de la viole de gambe et de l'orgue, ou encore les procédés d'écriture oscillant entre verticalité parfois homophone et réponses alternées entre pupitres vocaux, l'écriture de la cantate *Nun komm* est très éloignée de l'harmonisation de BACH. Dès lors, se pose la question de savoir si la composition musicale des strophes 3 et 4 par exemple, qui s'est libérée du thème du choral-source, entretient encore une relation avec lui. Certes le texte (littéraire) lui appartient, mais la musique de Philippe HERSANT en est une dérivation si lointaine qu'isolée de sa source, elle semble « raconter » tout autre chose. Cette rhétorique – non narrative –, qui tend à vouloir se délier de toute imitation, vit dans la « tensivité<sup>25</sup> » qui marque le texte musical : Philippe HERSANT introduit d'abord une source musicale externe (ici ancienne, le choral de LUTHER), puis construit son œuvre sur la résistance à cette source. Cette « tensivité » est « le scénario intérieur qui va déterminer les points forts, les points de détente, la sonorité dans laquelle on va se trouver globalement<sup>26</sup> ».

Par ailleurs, ce « scénario » est radicalement différent de celui du *Tombeau de Virgile*, dans lequel la harpe soliste lui confère une dimension rhapsodique. Dans *Le Tombeau de Virgile*, les gènes du concerto, compte tenu de l'évolution du genre, opèrent dans le sens où ils utilisent les activités rhétoriques d'éloquence – telles qu'on peut les observer dans *Nun komm* –, pour édifier un scénario à teneur narrative. Le narratif, dont le caractère permet à un discours de se transformer en récit, s'ajoute au rhétorique, pourrait-on dire. Par contre, dans *Nun komm*, où

<sup>25</sup> Terme de Herman PARRET, dans « À propos d'une inversion : l'espace musical et le temps pictural », *Analyse musicale*, n° 4, juin 1986, p. 30.

<sup>26</sup> MÂCHE François-Bernard, *De la musique, des langues et des oiseaux*, Paris, Michel de Maule, 2007, p. 196.

la dimension religieuse (choral, texte, écriture) irrigue la texture musicale, le choral-source insuffle son mouvement, son empreinte, puis sait rapidement se faire oublier.

L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants, affirmait ADORNO dans sa *Théorie esthétique*. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement artistique doit être déduit de son *autre*. [...] La loi de son mouvement constitue sa loi formelle. Il n'existe que dans le rapport à son *autre* et est le processus qui l'accompagne.<sup>27</sup>

Si le sens de cette remarque d'ADORNO s'inscrit dans le contexte, dans une œuvre, des rapports entre le répétitif et l'altérité permettant son inscription dans une temporalité musicale dynamique, elle acquiert ici sa pleine pertinence, puisque dans *Nun komm*, son *autre* est le choral-source qui a présidé à la composition de l'œuvre.

N'est-on pas finalement dans *Nun komm* dans une situation similaire à celle de la variation qui peut dériver de son origine jusqu'à en oublier ses propres caractères audibles ? Plus généralement, Hugues DUFOURT explique :

Dans sa visée constructive, l'art transforme [...], il oriente et déplace les significations acquises. Le tissu de l'histoire des signes vit en se transformant. Puisque la création intègre le système des significations collectives en le reconstituant en permanence, l'art réorganise constamment la mémoire. Les formes symboliques nouvelles que propose l'œuvre musicale assument donc la fonction de mémoire de l'art tout en rendant impossible la pure répétition du passé. La création musicale ne réactive en effet tous les degrés de l'évolution passée et ne dévoile leur sens qu'en le déplaçant. La création permet donc aux hommes de s'approprier leur passé et de la considérer comme leur parce qu'elle le ranime en le reformulant. La création conserve en transformant. Elle exclut par là même toute idée de perpétuation, de restauration ou d'immobilisme face au passé.<sup>28</sup>

Le **Tableau 2** expose la structure détaillée de la 2<sup>e</sup> partie de *Nun komm* (177 mesures sur 346).

<b>Introduction à la 2<sup>e</sup> partie :</b> viole de gambe (mes. 170-179)	<b>B<sub>1</sub></b>
<b>Strophe 6</b> « <i>Der du bist dem Vater gleich</i> » chœur + viole de gambe (mes. 180-237) viole de gambe (mes. 183) flûtes et hautbois + viole de gambe (mes. 187) cordes + viole de gambe (mes. 189) viole de gambe (mes. 195) chœur + viole de gambe « <i>Führ hinaus den Sieg</i> » (mes. 204)	phrase 21. musique r. <b>B<sub>2</sub></b> <b>a.</b> <b>a.</b> <b>B<sub>3</sub></b>
viole de gambe (mes. 209) flûtes et hautbois + viole de gambe (mes. 213) cordes + viole de gambe (mes. 216) viole de gambe (mes. 221) chœur + viole de gambe « <i>Dass dein ewig Gotts</i> » (mes. 225)	phrase 22. musique <b>a'</b> . <b>B<sub>4</sub></b> <b>b.</b> brouillage <b>B<sub>5</sub></b> phrase 23.

<sup>27</sup> ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 17-18.

<sup>28</sup> DUFOURT Hugues, « La mémoire créatrice », *Inharmoniques*, n° 4, *Mémoire et création*, Paris, Bourgois/IRCAM, septembre 1988, p. 77.

viola de gambe (mes. 227)	musique s.
flûtes et hautbois + viola de gambe (mes. 229)	<b>B<sub>6</sub></b>
viola de gambe (mes. 231)	<b>c.</b>
chœur + viola de gambe « <i>In uns das krank Fleisch</i> » (mes. 234)	<b>B<sub>7</sub></b>
cordes + viola de gambe (mes. 237)	phrase 24.
	musique t.
	brouillage

**Tableau 2** : Philippe HERSANT, Cantate *Nun komm* (2<sup>e</sup> partie, mes. 170-251) : structure  
(en caractères gras figurent les phrases musicales du choral de LUTHER,  
ainsi que les phrases musicales du thème de la viola de gambe)

On remarquera que dans cette 2<sup>e</sup> partie de *Nun komm*, la dérivation du choral-source reste progressive et aléatoire. Si elle s'en éloigne, elle en rappelle quand même deux phrases (**a.** et **b.**), mais uniquement jouées à l'orchestre (le texte qui leur est associé est absent).

Un 2<sup>nd</sup> thème – **B** – (après celui du choral), énoncé à la viola de gambe, en soude les éléments. Celle-ci instaure un véritable dialogue alterné avec le chœur et le guide dans son parcours de la 6<sup>e</sup> strophe de LUTHER. Une errance apparente se dessine, qu'une nouvelle texture de brouillage sonore aux cordes (mes. 189, 216 et 237) vient confirmer : trémolos en harmoniques, polyrythmie, changements permanents de tempi et de métriques... La viola de gambe est ici concertante ; le discours musical se fait plus narratif avec le choral-source en filigrane.

La 3<sup>e</sup> partie de l'œuvre rappellera, en forme de réexposition, le choral-source avec ses trois phrases **a.**, **b.** et **c.**, dans une configuration structurelle interne quelque peu éclatée (tableau 3) :

Texte	Correspondance texte/musique
<b>Strophe 7</b> « <i>Dein Krippen</i> » + <b>Strophe 1</b> (1 <sup>ère</sup> phrase : « <i>Nun komm</i> ») (mes. 253-313) cordes + orgue (mes. 286)	phrases 25. 26. <b>1.</b> 27. 28. <b>1.</b> musique u. v. <b>a.</b> w. x. <b>a.</b> <b>a.</b>
<b>Strophe 1</b> « <i>Nun komm</i> »  cordes + orgue (mes. 291) chœur + cordes (mes. 293)  cordes + orgue (mes. 296) cordes + fl. + htb. + orgue (mes. 301) chœur + cordes + orgue (mes. 305)	phrase <b>1.</b> musique <b>a.</b> <b>b.</b> phrase <b>2.</b> musique y. <b>c. a.</b> <b>c. a.</b> phrases <b>3. 4.</b> musique z. aa.
<b>transition</b> cordes + orgue (mes. 313)	bb.
<b>Coda : Choral final.</b> <b>Strophe 8</b> « <i>Lob sei Gott</i> » chœur + cordes + htb. + orgue (mes. 321-344)	phrases 29. 30. 31. 32. 29. 30. 31. 32. 32. musique <b>a.</b> cc. dd. ee. <b>a.</b> cc. dd. ee. ee.
<b>Amen</b> (mes. 345-346)	

**Tableau 3** : Philippe HERSANT, Cantate *Nun komm* (3<sup>e</sup> partie, mes. 170-251) : structure  
(en caractères gras figurent les phrases musicales du choral de LUTHER, ainsi que les phrases du texte de la 1<sup>re</sup> strophe)

Si la répétition, comme on le sait, constitue un des principes de construction formelle privilégiés de Philippe HERSANT, de cette dérivation « flottante » du thème de choral à la faveur de son déplacement dans des textures variées, résulte une forme « étoilée » de l'œuvre dont la ligne directrice s'organise autour des strophes du texte. Le palimpseste quant à lui s'articule avec cette écriture du ressassement. Mais Philippe HERSANT ne convoque pas le passé pour une mise en perspective de l'histoire, car la citation ressassée intervient dans un éclair de fébrilité où elle surgit de la texture nouvelle, sans doute davantage dans l'idée que, comme le disait Daniel CHARLES « le passé et le présent ne sont pas donnés en ordre séparé : ils jaillissent à la fois<sup>29</sup> ». Dans l'actualisation de sa musique, c'est-à-dire lors de son écoute, le passé n'existe pas, il n'y a qu'un présent dans lequel « le passé nous donne la raison du présent qui passe<sup>30</sup> ».

Le style, « cette grande ossature inconsciente que recouvre l'assemblage des idées » comme le définissait PROUST<sup>31</sup>, c'est-à-dire la forme en général, celle de l'expression et du contenu, affiche donc chez Philippe HERSANT une singularité dans les rapports nouveaux qu'il sait établir entre les éléments empruntés et les éléments nouvellement composés.

## V. Conclusion : Les rapports au passé, entre liberté et contraintes

Il reste à interroger les rapports de Philippe HERSANT avec le passé. Quelques mois après *Le tombeau de Virgile*, Philippe HERSANT composa un hommage à François COUPERIN, *Gambang* pour piano. Cette brève pièce est le fruit d'une commande du pianiste Alexandre THARAUD que le succès de son disque COUPERIN *Tic toc choc* avait suggéré. Celui-ci commanda à six compositeurs français une pièce inspirée d'une de celles de COUPERIN<sup>32</sup>. Une liberté dans la contrainte puisque le compositeur choisit quand même la pièce de COUPERIN comme support d'inspiration. Comme dans toute commande à des degrés divers, HERSANT a un cahier des charges à respecter, celui-ci étant toutefois très particulier dans la mesure où c'est l'interprète lui-même qui dicte la contrainte principale. Le thème de l'œuvre – une part essentielle du matériau musical – émane d'une pensée et d'une oreille externes et « expertes » selon la formulation d'ADORNO, et motivées par le succès d'une œuvre du passé. Loin de paralyser le compositeur, la contrainte, assortie d'une liberté de choix vient au contraire dégager un champ inattendu de liberté de composition. Du moins l'inspiration n'est-elle plus opprimée par la nécessité d'une création thématiquement *ex-nihilo*.

Dans des circonstances toutes autres, les *Vêpres de la Vierge* de 2013, vaste fresque sonore commandée pour la clôture du jubilé de Notre-Dame de Paris en écho aux *Vêpres de la*

---

<sup>29</sup> CHARLES Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, P.U.F., 2001, p. 56.

<sup>30</sup> DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 2003 (1<sup>ère</sup> éd. 1968), p. 111.

<sup>31</sup> PROUST Marcel, *Pléiade III*, p. 611, cité par Gérard GENETTE dans *Palimpseste, op. cit.* p. 140.

« Le style individuel est [...] une singularité d'écriture, une manière singulière d'écrire qui exprime en principe une manière singulière de voir. FLAUBERT lui-même [...] définissait (entre autres) le style comme “une manière absolue de voir les choses” [...] », dit encore GENETTE (*Palimpseste, op. cit.*, p. 141).

<sup>32</sup> Il s'agit de : Jacques LENOT : « Ils traversent la nuit », François COUPERIN : « Passacaille » (8<sup>e</sup> Ordre), François-Bernard MÂCHE : « Les Arcadiennes », François COUPERIN : « Les ombres errantes » (25<sup>e</sup> Ordre), Gérard PESSON : « Ambre nous resterons », François COUPERIN : « Tic toc choc ou les maillotins » (18<sup>e</sup> Ordre), Philippe HERSANT : « Gambang », François COUPERIN : « Le carillon de Cithère » (14<sup>e</sup> Ordre), Renaud GAGNEUX : « Les carillons de Cithère », François COUPERIN : « Bruit de guerre » (10<sup>e</sup> Ordre), Philippe SCHOELLER : « Selon bruit de guerre ». *La création mondiale a eu lieu le 24 mai 2008 à Paris au Théâtre de la Ville. Philippe Hersant a retiré la partition de « Gambang » (non éditée), de son catalogue. Il l'a « recyclée » dans la 3<sup>ème</sup> des « Esquisses japonaises » pour piano en 2009.*

*Vierge* de Claudio MONTEVERDI (jouées pour l'ouverture un an auparavant), qui cite des thèmes grégoriens tels que l'« Ave Maris Stella », l'« Ave Maria » (sur lequel sont bâties les 3 toccatas), le « Magnificat » du 8<sup>e</sup> ton, « O virgo splendens » du *Livre Vermeil de Montserrat* etc...<sup>33</sup>, cultivent largement cet oxymore, contrainte de la composition *versus* liberté d'écoute. Là encore, l'auditeur peut s'adonner aux plaisirs vagabonds situés entre la reconnaissance de styles du passé et le besoin de nouveauté.

La nature sensible et émotive naît [...], dit Philippe SCHOELLER, de la multiplicité des entrelacs, d'une congruence des différenciations, d'une fusion des principes, des concepts dégagés des langages musicaux, à l'écoute de ce présent qui fut : le passé.<sup>34</sup>

Et si la contemplation que provoque l'écoute veut retrouver les germes de sa création, elle suscite également le rêve au sens où l'entendait BACHELARD quand il disait : « Que m'importe l'histoire puisque le passé est présent, puisqu'un passé qui n'est pas le mien vient de s'enraciner en mon âme et de me donner des rêves sans fin<sup>35</sup> ».

Que la citation chez HERSANT soit ancienne (LUTHER dans *Nun Komm*), récente (FLORENTZ dans *Qsar Gilhâne*) ou intemporelle (les thèmes populaires dans *Le Tombeau de Virgile*), elle exclut pourtant toute idée de « tourisme compositionnel », mais active au contraire une vibration qui permet la création.

---

<sup>33</sup> « Les interventions des cuivres, avec leurs volutes, leurs fanfares et leurs jeux de réponse en écho, évoquent quant à elles les musiques italiennes du 17<sup>e</sup> siècle. Et les ritournelles que je leur ai confiées dans le « Magnificat » citent les *Litanies de la Vierge Marie* de MONTEVERDI et l'*Ave, dulcissima Maria* de GESUALDO. » Cf. notice des *Vêpres* téléchargeable.

<sup>34</sup> SCHOELLER Philippe « Les fièvres de l'oubli », *20<sup>e</sup> siècle Images de la musique française*, textes et entretiens réunis par Jean-Pierre DERRIEN, Paris, G.I.E. & Éditions Papiers, 1986, p. 89-95 [en particulier p. 94].

<sup>35</sup> BACHELARD Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, P.U.F., 1988 (1<sup>ère</sup> éd. 1970), p. 19.



# Les transmédiatisations des musiques des films

## *Harry Potter*

— Quentin DUPRAT —

### I. Introduction

« Il ne faudrait écrire pour le cinéma aucune musique qui aurait le caractère d’unicité *hic et nunc* de la musique de concert, laquelle, par essence, n’est pas faite pour être “reproduite”. En d’autres termes, la musique de cinéma ne doit pas devenir l’instrument d’une pseudo-individualisation.<sup>36</sup> » C’est ainsi qu’ADORNO et EISLER livraient leur vision artistique d’une bande originale en 1944. En reprenant à leur compte le concept d’unicité *hic et nunc* perdue qu’a développé Walter BENJAMIN en 1935 pour les productions artistiques techniquement reproductibles<sup>37</sup> – le philosophe s’intéresse à la photographie et au cinéma –, les auteurs condamnent une écriture musicale qui saurait se soustraire au film pour exister au-delà de celui-ci. Force est de constater que la pratique n’a pas tenu compte de leur recommandation tant il est fréquent de voir la musique de film exploitée en-dehors des salles obscures.

Les bandes originales des films *Harry Potter* sortis entre 2001 et 2011 résonnent encore aujourd’hui et de manières les plus diversifiées. En effet, nous les retrouvons présentes sur des albums phonographiques, jouées en concert et même en ciné-concert, sans parler de leur diffusion continue dans les parcs à thème, au studio-musée près de Londres et lors de l’exposition itinérante. Toutes ces occurrences ne donnent pourtant pas à entendre la même musique. Parfois, en changeant de support médiatique, c’est-à-dire en subissant une transmédiatisation, elle peut être transformée.

Il existe donc une tension entre fixité et palimpseste. Au cours de cet article, nous montrerons et questionnerons les gestes de récréation dans ce que nous appelons les produits dérivés musicaux des bandes originales des films *Harry Potter*, c’est-à-dire des palimpsestes dont l’écriture se révèle plus ou moins éloignée des partitions filmiques.

### II. Entre adaptations, réécritures et nouvelles natures : des produits dérivés musicaux en tant que palimpsestes

*Harry Potter*, et plus largement la franchise et œuvre-monde du *Wizarding World* qui l’englobe, est un objet artistique de nature fondamentalement transmédiatique ; c’est-à-dire que celui-ci se développe sur différents supports médiatiques, sa narration s’étend progressivement à des objets culturels de diverses natures. En ce qui concerne plus précisément les bandes originales du *Wizarding World*, nous distinguons trois étapes de transmédiatisation

---

<sup>36</sup> ADORNO Theodor Wiesengrund et EISLER Hanns, *Komposition für den Film*, 1944 ; traduction par Jean-Pierre HAMMER, *Musique de cinéma*, Paris : L’Arche, 1972, p. 162.

<sup>37</sup> BENJAMIN Walter, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, 1935, Paris : Allia, 2003, 96 p.

que subissent ces musiques et qui vont permettre aux spectateurs de se les approprier de manière particulière. Il s'agit d'abord de leur autonomisation du complexe filmique au moyen des albums discographiques, puis de leur diffusion importante dans le spectacle vivant et enfin de leur mondialisation par un marketing spécifique sur les réseaux sociaux en ligne.

### a. L'autonomisation des musiques par les albums phonographiques

Rappelons que depuis les débuts de la commercialisation des bandes originales, les différents formats (radio, vinyle, cassette, CD...) ont contraint les concepteurs des albums à sélectionner une poignée de *cues* : le produit fini doit tenir compte de la capacité du support, il doit également être viable économiquement<sup>38</sup>. En tant que producteur de l'album phonographique dérivé d'un film *Harry Potter*, le compositeur sélectionne les extraits de sa musique qui seront retenus et commercialisés.

Généralement, ce sont les *cues* les plus longs qui figurent sur les albums phonographiques tirés des films *Harry Potter*. Ces pièces correspondant aux sections du type *score*, les *cues* dévolus à l'*underscore* ne sont pas retenus pour la commercialisation. Ces deux aspects sont liés par voie de conséquence et un troisième facteur intervient. En effet, il s'agit de diffuser et valoriser la musique composée sur du matériau thématique prégnant – l'*underscore* étant musicalement moins marqué. Un *cue* long, supportant une fonction de *score* tout en développant un thème récurrent cumule toutes les chances d'occuper une piste sur l'album. Enfin, ces *cues* commercialisables interviennent lors de passages importants pour la narration du film. Une telle configuration est présente dès *Harry Potter à l'école des sorciers*.

Un autre aspect important s'installe avec la bande originale de *Harry Potter et la Chambre des Secrets* : l'album passe en revue les nouveaux personnages. Ainsi, sur les vingt titres retenus, neuf concernent spécifiquement un personnage (Dobby, Gilderoy Lockhart, Vincent Crabbe, Tom Jedusor...). Cette tendance perdure notamment avec Patrick DOYLE, compositeur de *Harry Potter et la Coupe de Feu*.

Les musiques préexistantes n'apparaissent jamais dans les albums. Leur incorporation dans les films suppose l'achat des droits pour l'œuvre filmique ; une démarche équivalente pour les disques occasionnerait des coûts supplémentaires prohibitifs. De plus, ces musiques préexistantes sont étrangères à l'univers de fiction (la bande originale étant spécifiquement écrite pour celui-ci) et les inclure dans le CD, déjà limité en capacité, peut sembler peu pertinent. Les *cues* relevant du régime diégétique font rarement partie de l'album en raison de leur nature anecdotique, parfois proche de l'*underscore*. Deux exceptions notables sont à signaler et à justifier. D'une part, la chanson chorale 2M5A « Double Trouble » dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* trouve naturellement sa place sur l'album puisqu'il s'agit du *cue* générateur du thème récurrent éponyme et très présent dans la bande originale. D'autre part, l'album de *Harry Potter et la Coupe de Feu* intègre les chansons rock du bal de Noël [5M6] « Do the Hippogriff », [5M7] « This is the Night » et [5M8] « Magic Works » en raison de leur force audiovisuelle dans la séquence concernée et de leur singularité esthétique et sémantique au sein de la bande originale.

L'album de *Harry Potter et l'Ordre du Phénix* nous semble particulièrement étonnant dans son contenu. En effet, les *cues* commercialisés sont ceux qui s'inscrivent approximativement dans l'esthétique des bandes originales précédentes. Ces partitions

---

<sup>38</sup> Voir Jeff SMITH, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York : Columbia University Press, 1998, 288 p.

minoritaires emploient une tonalité affirmée, des mélodies développées avec un profil thématique, une exubérance symphonique, une virtuosité d'exécution et une prolifération rythmique. Or, la majorité de la bande originale est dominée par une écriture radicalement opposée (simplicité, épure, athématisme, *sound effects*, bruitisme, matière sonore translucide). Ce décalage souligne les enjeux commerciaux qui président à la production discographique : le parti pris artistique du duo HOOPER (compositeur) / YATES (réalisateur) apparaît comme trop risqué et non viable lorsque la musique est détachée des images. En tant que producteur de l'album, Nicholas HOOPER a donc retenu ses *cues* les plus consensuels.

Nicholas HOOPER a confié avoir composé [9M50] « In Noctem » pour une scène de répétition du chœur de Poudlard au moment de la mort de Dumbledore dans *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*<sup>39</sup>. Cette séquence a été coupée au montage final. Néanmoins, ce *cue* se révèle capital puisqu'il est le générateur du thème d'« In Noctem », matériau thématique dominant et intervenant aux principales articulations narratives de l'épisode. C'est donc pour ces raisons que le *cue* absent se retrouve sur l'album et en deuxième position, juste après 1M01 « Opening and Death Eater Attack » présentant l'emblématique thème d'*Hedwige* d'ouverture des films. La cohérence musicale prévaut donc sur la présence filmique.

Enfin et pour chacun des épisodes qu'il a mis en musique, Alexandre DESPLAT a érigé un thème principal – *Oubliettes* pour *Harry Potter et les Reliques de la Mort – Partie 1* et *Lily et Rogue* pour *Harry Potter et les Reliques de la Mort – Partie 2*. Une telle hiérarchisation dans le matériau thématique l'a conduit à positionner les *cues* générateurs – 1M3 « Hermione Obliviate Her Parents » et 1M1 « Opening » – en première piste de chaque album de manière à ce que les occurrences thématiques au cours du disque découlent de la version initiale et prototypique.

Force est de constater que chaque album procède à une sélection de *cues* dans un objectif singulier mais toujours justifié et précédé par une démarche premièrement musicale. Cependant, ces pistes audio en devenir ne sont pas directement intégrées aux CD : les compositeurs opèrent fréquemment un remaniement musical qui, cette fois-ci, peut relever de deux grandes catégories. Ainsi, lorsqu'une piste audio n'est pas un *cue* dans sa mouture filmique, elle peut résulter de la juxtaposition de plusieurs *cues* ou encore d'une véritable réécriture que nous nommons « version d'album ». Dans les deux cas, il s'agit d'un type particulier de palimpseste.

En s'appuyant sur les titres et le contenu des pistes de chaque album, on constate une omniprésence de *cues* filmiques : ils constituent des pistes audio dans chaque album – souvent la plupart des pistes –, c'est une pratique traditionnelle et pérenne. John WILLIAMS opte également pour des juxtapositions de *cues*, ce qui prouve une unité entre ces derniers : une unité musicale et une unité narrative issue des scènes des films. À l'inverse, Nicholas HOOPER

---

<sup>39</sup> « Le nouveau thème principal avait été élaboré à partir de quelques vers intitulés *In Noctem*, composés pour la chorale de Poudlard par l'auteur du script, Steve CLOVES. Ce *cue* devait être chanté à l'occasion d'une scène vers la fin du film, juste avant la mort de Dumbledore. Finalement, celle-ci a été abandonnée puisqu'elle bloquait l'action. Toutefois, la partie centrale, qui ressemble à du plain-chant [plutôt un organum duplum], est devenue un thème majeur dans le film. [Ce matériau musical] accompagne en grande partie le chemin qu'effectue Dumbledore [dans son enquête sur le passé de Voldemort] jusqu'à atteindre son apogée dans la scène de la grotte avec Harry. L'autre nouveau thème important concerne Malfoy qui joue un rôle primordial dans ce film. Mon objectif était de donner un sentiment de mystère mais aussi de tristesse plaintive au jeune Drago pris dans une toile diabolique. » Nicholas HOOPER cité par Daniel SCHWEIGER, « Nicholas HOOPER Waves His Magic Composing Wand Over *Harry Potter and the Half-Blood Prince* », *IF Magazine*, 23 juillet 2009, accessible sur <<http://www.ifmagazine.com/feature.asp?article=3434>> (consulté le 10 octobre 2019). Notre traduction.

et Alexandre DESPLAT répudient cette pratique ; chaque *cue* ne saurait s'associer avec un autre, sûrement en raison de la démarche audiovisuelle des deux compositeurs. En effet, la synspection<sup>40</sup> étant particulièrement importante dans leurs musiques, l'affect, l'état émotionnel profond d'un *cue* ne vaut alors que pour lui-même, excluant de fait la possibilité d'une association sans dénaturer l'essence musicale et psychologique des partitions. La réécriture spécifiquement destinée à l'album phonographique vise une écoute affranchie du visuel et place l'intérêt dans la musique pour elle-même qui contient alors sa propre dramaturgie. Ce phénomène de palimpseste constitue un marqueur fort du processus d'autonomisation des bandes originales des films *Harry Potter*.

Notons également deux autres pratiques dans l'élaboration musicale des albums. D'une part, les *cues* filmiques sont parfois retirés lorsqu'ils deviennent des pistes audio. Il s'agit d'un procédé courant dans l'industrie de la musique de films car la destination des albums est une commercialisation pour le grand public. En effet, celle-ci suppose l'abandon des titres techniques, inexacts ou malhabiles des *cues* filmiques donnés par le compositeur alors qu'il est immergé dans son travail d'écriture<sup>41</sup>. D'autre part, l'agencement des pistes audio suit la chronologie du film, c'est-à-dire l'ordre d'apparition des *cues*, à l'exception des trois chansons rock de *Harry Potter et la Coupe de Feu* rassemblées à la fin de l'album puisque leur écoute groupée possède une cohérence musicale particulière.

## b. La diffusion des musiques par le spectacle vivant

Au regard de la citation d'ADORNO et EISLER donnée en exergue, nous nous proposons de mettre en lumière comment les bandes originales des films *Harry Potter* renouvèlent le répertoire orchestral et suscitent la tenue de ciné-concerts à travers le monde. Ces nouveaux produits dérivés musicaux constituent des palimpsestes dans la mesure où la musique est réécrite, adaptée, transformée pour le nouveau support médiatique.

De nombreux ensembles de renommée locale, nationale ou internationale ajoutent les musiques de *Harry Potter* à leurs répertoires. Afin de diffuser ce corpus, les orchestres – professionnels comme amateurs – doivent d'abord pouvoir se fournir en partitions. En effet, il suscite un essor éditorial conséquent dont nous souhaitons maintenant rendre compte. Il se décline en deux volets en fonction de la destination des partitions : les musiciens amateurs ou les musiciens professionnels. Pour chaque épisode sont produits des arrangements de quelques *cues* parmi les plus emblématiques pour diverses formations composées d'amateurs, du solo (suites pour piano) à l'orchestre (suites symphoniques, pour orchestre d'harmonie, pour

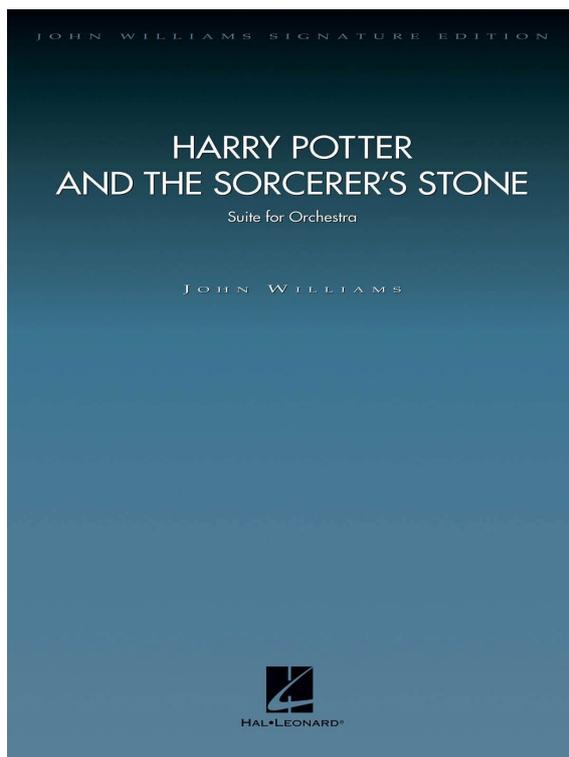
---

<sup>40</sup> On considère généralement que l'image supporte deux modes, deux régimes sémiotiques au cinéma : le régime narratif et le régime plastique (voir CANO Cristina, *La Musica nel cinema*, 2002 ; traduction par Blanche BAUCHAU, *La Musique au cinéma*, Rome : Gremese, coll. « Petite bibliothèque des arts », 2010, p. 12 ; voir également le récent ouvrage de ROSSI Jérôme, *L'Analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes*, Lyon : Symétrie, 2021, 740 p.). Nous proposons un troisième régime sémiotique dévolu à la fonction émotionnelle des personnages. En effet, dans la synspection (de *syn* « ensemble, avec » et *in-spection* « regarder à l'intérieur ») l'attention portée aux émotions des personnages étant telle qu'elle suscite une écriture musicale empathique exclusive, au « lyrisme contenu » tel que le définit Cécile CARAYOL (valorisation par la musique du troisième régime de l'image – l'émotionnel).

<sup>41</sup> Parmi les titres surprenants des *cues* filmiques, citons 7M2 « The Blue Forest » (« blue » au lieu de « dark ») ou 7M3 « Three Note Loop » (« boucle de trois notes ») dans *Harry Potter à l'école des sorciers*, 7M7 rev. « Whomping Willow Revisited » (« le Saule cogneur [version] révisée ») dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, 6M2 « They Call Him Flipper » (« on l'appelle Flipper » en référence à la série *Flipper* [1964-1967, « Flipper le dauphin »] car Harry bondit hors de l'eau lors de la deuxième tâche) dans *Harry Potter et la Coupe de Feu*, etc.

orchestre à cordes ou pour big band) en passant par le duo (musique de chambre de type un instrument mélodique accompagné d'un piano).

Alfred Publishing Co. est l'éditeur attitré des arrangements de bandes originales issues des studios Warner Bros. Il est alors naturel que cette société se soit chargée de commercialiser les partitions de *Harry Potter*. Toutefois, des arrangements symphoniques des trois premiers épisodes existent en supplément chez Hal Leonard Corporation. Des suites pour grand orchestre tirées des *blockbusters* de John WILLIAMS sont systématiquement publiées chez cet éditeur dans une collection intitulée « John WILLIAMS Signature Edition » en couverture. Pour chacun de ces recueils, le compositeur rédige un court texte d'introduction et appose sa signature, d'où le titre de la collection. En guise d'exemple, nous reproduisons ici la couverture et l'introduction de la suite de *Harry Potter à l'école des sorciers* éditée chez Hal Leonard Corporation :



#### Instrumentation

FLUTE 1 (Also Flute Piccolo)	♩ TRUMPET 1
FLUTE 2 (Piccolo)	♩ TRUMPET 2
FLUTE 3	♩ TRUMPET 3
FLUTE 4 (Bass, Alto Flute)	TRUMPETS 4-5
OBOE 1	TUBA
OBOE 2	
ENGLISH HORN (Corn)	TAMBOURINE
♩ CLARINET 1 (A Clarinet)	PERCUSSION 1
♩ CLARINET 2 (A Clarinet)	PERCUSSION 2
♩ BASS CLARINET (B Clarinet)	HARP
♩ PIANO CLARINET (B Clarinet)	PIANO/CELLO/1
BASSOON 1	VIOLIN 1
BASSOON 2	VIOLIN 2
CONTRA BASSOON (Bassoon)	VIOLA
♩ HORN 1	VIOLONCELLO
♩ HORN 2	CONTRABASS
♩ HORN 3	
♩ HORN 4	

Performance Time: 16:26  
 Complete Set 0450013  
 Full Score 0418224

The success of J.K. Rowling's *Harry Potter* series has been a breathtaking phenomenon to all those who love books.

The worldwide reception that these works have received added greatly to the sense of privilege that I felt when I was given the honor of composing the music for the film version of *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*.

The story's imaginative array of wizard-fying anagrams and riddle-delivering oaks, all occupy me as a musician's world of magic, of real and unique worlds for music, and the prospect of sharing it with some part of the great army of readers who love these books is a great joy to me.

*John Williams*

Illustration 1 : Couverture et 1<sup>re</sup> page de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Suite for Orchestra*

Les suites proposées par Hal Leonard Corporation sont destinées aux orchestres professionnels en raison de leur difficulté. Elles contiennent des partitions exigeantes, très proches de la version initiale enregistrée pour les films – il s'agit d'une adaptation pour un effectif symphonique standard. À l'inverse, le catalogue d'Alfred Publishing Co. s'adresse à un public amateur mais diversifié. En effet, la publication de multiples niveaux de difficulté d'exécution musicale dans les arrangements témoigne d'un souci de satisfaction du client : tout musicien, quel que soit son niveau, pourrait trouver son compte avec les partitions commercialisées. L'éditeur fait systématiquement figurer en quatrième de couverture de ses conducteurs une nomenclature d'information détaillant ce que représente chaque niveau en termes d'armure, d'ambitus (dont le nombre de positions requises pour les instruments à cordes frottées), d'effectif orchestral, de métriques, de rythmes. On devine également la double portée pédagogique et mercantile motivant l'éditeur : c'est un moyen de vendre plusieurs niveaux à une même personne dans le temps et de pénétrer les établissements d'enseignement de la musique.

La vente d'arrangements non officiels – et donc d'autres palimpsestes – fleurit ces dernières années grâce aux programmes d'affiliation (« *affiliate programs* ») développés par les deux *leaders* des partitions en ligne Sheet Music Plus et Musicnotes. Ces programmes permettent à n'importe qui de sélectionner une musique figurant au catalogue des pièces légalement prêtes à être arrangées, de déposer son travail et de le voir commercialisé sur les plateformes précédemment mentionnées. C'est ainsi qu'un nombre important et toujours en augmentation d'arrangements non officiels est accessible sur le marché en ligne.

Nous souhaitons à présent signaler la publication d'une suite d'orchestre particulièrement symptomatique de l'autonomisation et de la diffusion de ce répertoire en tant que palimpseste. Il s'agit de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Children's Suite for Orchestra* en neuf mouvements édité chez Hal Leonard Corporation et contenant « Hedwig's Flight », « Hogwarts Forever », « Voldemort », « Nimbus 2000 », « Fluffy and His Harp », « Quidditch », « Family Portrait », « Diagon Alley » et « Harry's Wondrous World ». Chaque numéro fait explicitement référence à un thème majeur de *Harry Potter à l'école des sorciers*. Le journaliste Richard Dyer retrace la genèse de cette suite dans son article du 15 novembre 2001 « WILLIAMS Casts Spell for Potter Score » pour *The Boston Globe* :

Le compositeur a rapidement saisi le potentiel de ce matériau dans une perspective pédagogique. Au cours des jours précédant les *recording sessions*, il a organisé les thèmes principaux de la partition en une suite de huit mouvements présentant les divers instruments et sections de l'orchestre. Associé à une narration, il servira le même objectif que le *Young Person's Guide to the Orchestra* de Benjamin BRITTEN.

WILLIAMS a délibérément économisé du temps à la fin de chaque session pour enregistrer cette suite basée sur les thèmes de *Harry Potter*. Il sait que cette musique aura une vie au-delà du film et acquerra sa propre identité.

La prophétie du compositeur s'est réalisée ! Chaque mouvement propose un effectif unique de musique de chambre tandis que les numéros extrêmes rassemblent un effectif symphonique complet comme suit :

- « Hedwig's Flight » : orchestre complet ;
- II. « Hogwarts Forever » : quatuor de cors en *fa* ;
- III. « Voldemort » : trio d'anches doubles graves (2 bassons, 1 contrebasson) ;
- IV. « Nimbus 2000 » : ensemble de bois (3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons) ;
- V. « Fluffy and His Harp » : duo de harpe et contrebasson ;
- VI. « Quidditch » : ensemble de cuivres (4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba) ;
- VII. « Family Portrait » : quintette avec 1 clarinette et 4 violoncelles ;
- VIII. « Diagon Alley » : dixtuor avec 4 flûtes à bec, harpe, 2 percussionnistes, 1 violon, 1 alto et 1 violoncelle ;
- IX. « Harry's Wondrous World » : orchestre complet.

La disparité des formations rend l'exécution de cette suite pratiquement impossible. Le tour de force du compositeur réside dans l'addition des musiciens qui donne un orchestre symphonique complet pouvant jouer les premier et dernier numéros. Il n'est alors pas rare de voir cette suite programmée par des orchestres symphoniques pour des concerts de musique de chambre qui valorisent les instrumentistes et leurs personnalités artistiques propres. Le glissement du symphonisme vers le chambrisme convoque une réécriture en formation restreinte des *cues* les plus populaires puisqu'ils empruntent de nombreux thèmes récurrents. En

choisissant les musiques les plus évocatrices de *Harry Potter*, John WILLIAMS s'appuie sur leurs propriétés fortement narratives et émotionnelles pour susciter l'engouement lors du concert. Une telle pratique est tout à fait exceptionnelle dans la musique au cinéma. L'intention du compositeur relève de la musique de concert destinée aux grandes formations symphoniques.

Depuis 2016, *Harry Potter* s'est enrichi d'un nouveau support culturel, le ciné-concert. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un spectacle mêlant projection de cinéma et concert de musique. Dans une salle obscure sonorisée, des spectateurs font face à un grand écran sur lequel est diffusé un film dont la musique a été retirée du *dub*. Dès lors, cette dernière est interprétée en *live* par des musiciens sous l'écran et en étroite synchronisation avec le film, telle qu'elle existe au montage final. Un tel spectacle rappelle les pratiques cinématographiques du début du XX<sup>e</sup> siècle, au temps du muet<sup>42</sup>. Dans sa thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication dédiée au ciné-concert, Quentin AMALOU date la « renaissance » de ce type de spectacles aux années 1980 et retrace ce qui en fait une expérience spectatorielle inédite pour les publics d'aujourd'hui<sup>43</sup>. La transmédiation de films en ciné-concerts n'est donc pas récente. En revanche, celle-ci s'intensifie ces dernières années, notamment sous l'égide de sociétés de productions de spectacles aux moyens importants proposant des *blockbusters*.

Parmi ces *leaders* du divertissement, trois dominent le secteur<sup>44</sup>. Film Concerts Live! propose des films cultes comme *Home Alone* (« Maman, j'ai raté l'avion », 1990), *Back to the Future* (« Retour vers le futur », 1985), *Apollo 13* (1995), *The Addams Family* (« La Famille Addams », 1991), *Jaws* (« Les Dents de la mer », 1975), *Jurassic Park* (1993), *Raiders of the Lost Ark* (« Les Aventuriers de l'arche perdue », 1981), *E.T. the Extra-Terrestrial* (« ET, l'extra-terrestre », 1982), *Close Encounters of the Third Kind* (« Rencontres du troisième type », 1977), *Casino Royale* (2006), *Skyfall* (2012) ou *Superman* (1978). De son côté, Disney Concerts produit notamment des ciné-concerts des épisodes 4, 5 et 6 de la saga *Star Wars*. L'entreprise californienne CineConcerts, fondée en 2013, s'est également taillée une place de choix. En effet, son catalogue de ciné-concerts comprend *The Polar Express* (« Le Pôle express », 2004), *Gladiator* (2000), *The Godfather* (« Le Parrain », 1972), *It's a Wonderful Life* (« La vie est belle », 1946), *DreamWorks Animation in Concert* – un pot-pourri des scènes emblématiques des films *Shrek* (2001), *Madagascar* (2005), *Kung Fu Panda* (2008) et *How to Train Your Dragon* (« Dragons », 2010) –, *Star Trek: The Ultimate Voyage* – un pot-pourri des musiques de *Star Trek* (films, série télévisée et jeux vidéo), *Breakfast at Tiffany's* (« Diamants sur canapé », 1961), *Rudy* (1993), *The Passion of the Christ* (« La Passion du Christ », 2004), *The Da Vinci Code* (« Da Vinci Code », 2006) et la série des huit épisodes de *Harry Potter* intitulée *Harry Potter In Concert*.

CineConcerts a été fondé par Justin FREER, compositeur et chef d'orchestre, et Brady BEAUBIEN, producteur. Son tout premier projet de ciné-concert était consacré au film *Gladiator* (2000) dont la bande originale revient à Hans ZIMMER et Lisa GERRARD. Les deux Californiens

---

<sup>42</sup> Nous renvoyons aux ouvrages établissant une histoire de la musique au cinéma comme *A History of Film Music* de Mervyn COOKE, Cambridge : Cambridge University Press, 2008, 586 p., *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, de James BUHLER, David NEUMEYER et Rob DEEMER, Oxford : Oxford University Press, 2015, 592 p., *La Musique au cinéma* de Michel CHION, Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, 475 p., *Film Music: A Very Short Introduction* de Kathryn KALINAK, Oxford : Oxford University Press, 2010, 160 p., etc.

<sup>43</sup> Quentin AMALOU, *Vivre et laisser mourir : Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales*, thèse de doctorat, Avignon : Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2017, 486 p.

<sup>44</sup> Notons tout de même que des producteurs de moindre ampleur diffusent des films majeurs comme les trois épisodes du *Lord of the Rings* (« Le Seigneur des Anneaux », 2001, 2002 et 2003), *The Nightmare Before Christmas* (« L'Étrange Noël de monsieur Jack », 1993), quelques films de Charlie CHAPLIN, *Titanic* (1997) ou encore *Aliens* (« Aliens, le retour », 1986).

dirigent toujours la société et assurent la fonction de producteurs. FREER et BEAUBIEN ont dû négocier les droits d'exploitation des huit films *Harry Potter* avec Warner Bros. en des termes qui ne nous sont pas accessibles. Toujours est-il que l'accord doit sûrement prévoir que des remaniements cinématographiques soient effectués. En effet, ce serait un non-sens de projeter les films tels quels et de jouer par-dessus la musique en *live* : la musique doit être préalablement retirée de la bande-son pour être interprétée par l'orchestre tout en préservant les dialogues, les bruits et les effets sonores. Avec cette pratique, on se rend compte que seule la musique au cinéma n'est pas que mécaniquement reproductible : il s'agit sans doute l'unique composante d'une œuvre cinématographique qui puisse être non-mécaniquement recréée, c'est-à-dire interprétée par des artistes *hic et nunc*. Cette considération semble avoir échappé à Walter BENJAMIN dans son célèbre essai<sup>45</sup>.

L'autre transformation majeure concerne les partitions elles-mêmes, et c'est particulièrement cet enjeu de réécriture palimpseste qui nous intéresse. Si la production d'une musique de film offre un espace de création particulièrement large lié à sa nature de musique enregistrée<sup>46</sup> – dans les limites du budget –, la diffusion par des orchestres symphoniques « standards » contraint une révision des orchestrations. Des réductions et des condensations s'imposent. L'usage des synthétiseurs prend alors un nouvel essor puisque ceux-ci permettent de pallier le manque de certains instruments dans les orchestres ; voici quelques exemples :

<i>Cue</i>	Orchestration originale	Orchestration remaniée pour le ciné-concert
<i>HP1</i> – 1M5 mes. 19-26	2 harpes	1 harpe + le 2 <sup>nd</sup> synthé. avec échantillonnage de harpe
<i>HP2</i> – 2M2 mes. 51-52	cloches tubulaires, xylophone, triangle, cymbales suspendues, cymbales et grosse caisse	le 2 <sup>nd</sup> synthé. avec échantillonnage de glockenspiel, xylophone triangle, cymbales suspendues, cymbales et grosse caisse
<i>HP3</i> – 3M1-2 mes. 27-34	3 « cuivres anciens »	1 <sup>er</sup> synthé. (à deux voix) avec échantillonnage de cromorne, 2 <sup>nd</sup> synthé avec échantillonnage de sacqueboute
<i>HP4</i> – 1M8BS en entier	1 banjo	1 synthé. avec échantillonnage de banjo

**Tableau 4** : Exemples de substitutions de parties instrumentales par les synthétiseurs dans les partitions des ciné-concerts

La transformation des partitions pour les ciné-concerts va encore plus loin. Il convient de les adapter d'après le montage final des enregistrements opéré par le *music editor*. Ce dernier est amené à tronquer, déplacer, éliminer, répéter, etc. des portions d'enregistrement selon les contraintes du montage définitif. La musique jouée à l'occasion des ciné-concerts doit en tenir compte : le conducteur des *recording sessions* ne peut être utilisé sans quoi la synchronisation musique-images ne correspondrait pas au produit fini. De plus, la partition et l'écran du chef

<sup>45</sup> Voir *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*

<sup>46</sup> Pensons aux instruments rares et exclus de l'orchestre symphonique traditionnel qu'exigent ponctuellement les partitions potteriennes : hautbois baryton, euphonium, flûtes à bec, accordéon, mandoline, autoharpe, waterphone, les instruments anciens requis dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, ceux pour les chansons rock dans *Harry Potter et la Coupe de Feu*, les divers instruments ethniques, le shakuhachi de DESPLAT...

d'orchestre des ciné-concerts possèdent des indications graphiques comme autant de repères temporels pour assurer une étroite synchronisation.

Enfin, la durée des films *Harry Potter* oscillant entre 130 (*Harry Potter et les Reliques de la Mort – Partie 2*) et 161 minutes (*Harry Potter et la Chambre des Secrets*), les représentations des ciné-concerts sont divisées par un entracte permettant aux musiciens de se reposer et aux spectateurs de sortir de la salle, notamment pour se fournir en marchandises. La fin du premier acte et le début du second sont musicalement accompagnés de quelques mesures reprenant du matériau thématique du film. Nous ne savons pas avec certitude qui a procédé aux remaniements des partitions, vraisemblablement Ed KALNINS en sa qualité de *music editor* de la tournée *Harry Potter In Concert*. Le conducteur et le matériel des ciné-concerts a été édité par JoAnn Kane Music Service et demeure uniquement dans le giron de CineConcerts et des chefs d'orchestre habilités.

Notons que certains *cues* ont été délibérément maintenus dans le *dub* et ne sont donc pas interprétés sous l'écran par les musiciens. Il s'agit de musique diégétique la plupart du temps, comme les trois chansons rock dans *Harry Potter et la Coupe de Feu*, mais ce n'est pas systématique : le conducteur du ciné-concert de *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* comporte 7M8 « Jungle Jazz Room », étant par ailleurs une musique préexistante écrite par Steve GREY en 1930. C'est la possibilité d'exécution sur scène par un orchestre standard qui détermine la conservation d'un *cue* dans le *dub*. On le voit, la transmédiation dans le spectacle vivant modifie les structures immanentes de l'œuvre musicale filmique bien plus qu'il n'y paraît au spectateur. Les partitions de *Harry Potter* deviennent un palimpseste tirillé entre conservation, adaptation, substitution et même réécriture.

### **c. La mondialisation des musiques par un marketing numérique engageant les spectateurs**

La musique de *Harry Potter* subit une troisième étape de transmédiation en devenant l'objet de témoignages sous forme de récits textuels et médiatiques produits par des internautes. Si la substance sonore, phonographique et graphique de la musique a disparu, c'est pour permettre une appropriation mondialisée la plus large possible. En effet, les membres de réseaux sociaux en ligne s'emparent de la musique de *Harry Potter* et la transforment à leur façon. Ainsi que nous allons le voir, elle devient le récit numérique d'une expérience *in situ* à deux facettes principales : communautaire et immersive.

Le principal vecteur de ce récent phénomène n'est autre que CineConcerts avec sa tournée *Harry Potter In Concert*. En invitant systématiquement les millions de spectateurs à partager leurs expériences sur les réseaux sociaux en utilisant #HarryPotterInConcert (voir l'illustration ci-dessous présentant le fond d'écran du ciné-concert projeté avant et après le film, et pendant l'entracte), l'entreprise s'assure un marketing culturel basé sur les relations sociales numériques et alimenté par ses clients. La viralité de ce marketing, réalisé par et à destination de consommateurs, conduit à une mondialisation de la musique de *Harry Potter* en même temps qu'elle en modifie le support médiatique.



Illustration 2 : Fond d'écran du ciné-concert de *Harry Potter à l'école des sorciers*

Nous souhaitons d'abord mettre en lumière la fédération d'une communauté de fans par la musique, et plus spécifiquement à travers le prisme de *Harry Potter In Concert*. L'investissement dans la consommation des ciné-concerts est variable selon les individus-spectateurs. Ceux-ci sont toutefois rassemblés le temps de la représentation et partagent une expérience artistique commune. Ce qui les rapproche est l'objet de leur passion, *Harry Potter* et sa musique filmique. Le champ des *media studies* appelle ce phénomène la « culture de convergence ». S'intéressant aux questions de supports et aux genres fictionnels, Matthieu LETOURNEUX rappelle que

pour Henry JENKINS<sup>47</sup>, la culture de convergence ne peut se comprendre que si on confronte le mouvement d'intégration qui caractérise les logiques de production à un mouvement d'appropriation qui se développe chez les récepteurs, l'œuvre étant le résultat d'une négociation entre les uns et les autres. Il parle, à propos de ces échanges qui engagent de plus en plus l'investissement du consommateur, de « culture de participation » (*participatory culture*), dont il fait l'autre face de cette culture de convergence.<sup>48</sup>

Cet ensemble de consommateurs ayant un rapport de culte<sup>49</sup> avec l'objet de leur passion constitue une communauté. Par souci d'une terminologie conventionnelle, nous l'appellerons « communauté de fans ». Les membres de la communauté de fans de *Harry Potter* sont généralement désignés par la dénomination de « Potterheads ». Nous nous intéressons spécifiquement à cette question de la cristallisation communautaire de fans par la tournée *Harry Potter In Concert*.

<sup>47</sup> JENKINS est l'auteur d'un ouvrage de référence posant les bases de la notion de transmédia, notamment dans la perspective d'un processus culturel développant des communautés : *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, 2006 ; traduit par Christophe JAQUET, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Malakoff : Armand Colin, 2013, 336 p.

<sup>48</sup> LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 438-439.

<sup>49</sup> « Le mot culte est aujourd'hui très utilisé pour décrire des œuvres à fort caractère identitaire, des œuvres dont leur public fait plus que les consommer mais se les approprie. Ce sont des œuvres capables de rassembler un public soudé, des communautés de fans, "les œuvres cultes apparaissent rassembleuses". Selon Umberto ECO une œuvre culte répond à deux critères, elle crée un monde clos et cohérent en lui-même, "un monde complètement meublé" et elle joue sur l'intertextualité. » PEYRON David, « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n°148-149, 2008, p. 354.

L'intérêt communautaire principal se dégageant des publications des internautes sur les réseaux sociaux se situe dans la rencontre entre pairs. Le ciné-concert constitue le prétexte d'une réunion entre Potterheads, que ce soit en familles, en groupes d'amis ou l'occasion de partager un moment avec des inconnus animés de la même passion. En unissant des individus, la musique de *Harry Potter* crée une culture commune. Les discours en ligne valorisent cette idée d'appel à un rassemblement communautaire, à un partage de moments forts. « Si jamais vous oubliez ce qu'est un sentiment de communauté et d'émerveillement, *Harry Potter In Concert* peut vous le faire ressentir à nouveau, assis dans une grande salle remplie de spectateurs de tous âges qui rient, pleurent et applaudissent en même temps que vous<sup>50</sup> », affirme un journaliste ayant assisté à une représentation. Ce type de discours promotionnel, devenu véritable outil de marketing numérique, tend à faire de la musique de *Harry Potter* l'un des ciments de la communauté des Potterheads.

C'est toutefois la construction d'un espace immersif dans l'univers fictionnel de *Harry Potter* par la musique qui est sûrement la promesse la plus représentée sur les réseaux sociaux en ligne. Ce type de récit multimédiatique constitue à son tour une forme de palimpseste dans lequel la musique filmique est convoquée en arrière-plan, par rappel dans la mémoire, et transformée sous la plume des internautes en témoignages enthousiastes. Il existe de très nombreuses publications avec #HarryPotterInConcert dans lesquelles on peut voir des spectateurs déguisés incarnant des personnages issus des films *Harry Potter*. Cette pratique du *cosplay* est valorisée par CineConcerts qui a sélectionné quelques publications tirées d'Instagram pour contribuer à son marketing. En voici un échantillon :



Illustration 3 : Trois photographies issues des publications Instagram utilisées par CineConcerts<sup>51</sup>

<sup>50</sup> RULLO Sam, « How *Harry Potter In Concert* Recaptures The Magic Of Midnight Premieres », *Bustle*, le 27 novembre 2018, accessible sur <https://www.bustle.com/p/how-harry-potter-in-concert-captures-the-magic-of-midnight-premieres-all-over-again-13168100> (consulté le 26 mai 2022). Notre traduction.

<sup>51</sup> Ces photographies proviennent de la page « The Fans » du site internet de *Harry Potter In Concert*, accessible sur <https://www.harrypotterinconcert.com/fans> (consulté le 17 mai 2022).

La première photographie a été prise avec un arrière-plan spécialement conçu par CineConcerts pour favoriser un partage sur les réseaux sociaux numériques. En effet, outre le décor immersif avec le château de Poudlard en fond, ce support présente le logotype de la tournée *Harry Potter In Concert* et le #HarryPotterInConcert. Une telle incitation à la publication et à l'interaction communautaire en ligne semble un marketing efficace à moindre coût. On observe sur l'ensemble des photographies des individus costumés d'âge variés pour incarner un personnage spécifique ou non (les écharpes aux couleurs des maisons de Poudlard n'appartiennent pas en propre à un personnage). De ces clichés se dégage une allégresse sereine, une sensation d'épanouissement dans un univers commun – quand bien même des personnages ennemis sont rassemblés dans cette atmosphère de gaieté (Quirrell, Mimi Geignarde, un joueur de Quidditch de Gryffondor ; Voldemort, des Mangemorts, Luna Lovegood, Sirius Black, des professeurs de Poudlard, Hermione, Harry...). Ce genre de publicité médiatique constitue déjà la promesse d'une expérience immersive et se cristallise autour d'un élément fédérateur : la musique.

Au-delà des apports directs venant des participants, l'immersion dans le monde des sorciers est élaborée par les organisateurs des ciné-concerts. Les salles de concert sont décorées avec de grandes banderoles et leurs halls d'accueil avec des fonds pour prendre des photographies :

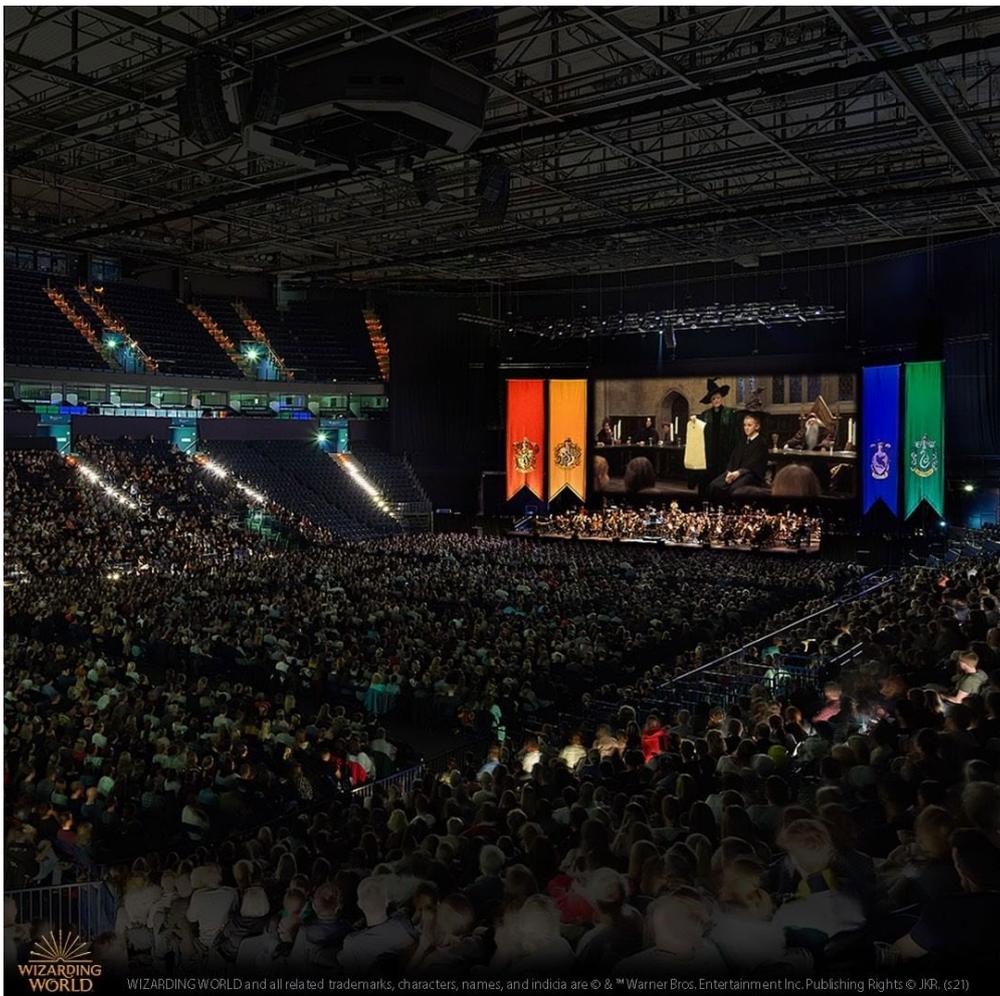


Illustration 4 : Salle de concert décorée<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Publication Instagram accessible sur <<https://www.instagram.com/p/CXgfwB9q5ec/>> (consulté le 17 mai 2022).



Illustration 5 : Hall d'accueil décoré pour les prises de photographie<sup>53</sup>

Enfin, de nombreux internautes publient des vidéos des discours introductifs du chef d'orchestre. Après l'installation et l'accord des instrumentistes, le chef prononce systématiquement un discours en langue vernaculaire. Devenu véritable chauffeur de salle, le musicien attise l'attention des spectateurs en les invitant à interagir au fur et à mesure de la représentation et en sondant qui appartient à quelle maison de Poudlard – une nouvelle porte d'entrée dans l'univers de fiction. Les capsules disponibles sur les réseaux sociaux sont parcellaires, nous n'avons que des bribes des discours. Voici la transcription de l'allocution intégrale du chef Benjamin POPE lors de la représentation de *Harry Potter et le Coupe de Feu* à laquelle nous avons assisté le 22 décembre 2019 :

Bonjour Paris ! [Applaudissements et cris du public.] C'était terrible... Bonjour Paris ! [Applaudissements et cris redoublés.] C'est bon, et bienvenue ! Nous vous présentons *Harry Potter et la Coupe de Feu* en ciné-concert ! [Nouveaux applaudissements.] Je m'appelle Benjamin POPE et aujourd'hui je serai votre chef d'orchestre pendant notre voyage magique. Attendez, ce n'est pas un concert ordinaire. Vous êtes un public très respectueux, n'est-ce pas ? [« Oui ! »] Mais aujourd'hui, n'ayez pas peur de vous laisser aller. Vous pouvez faire du bruit. [Première clameur.] Allez, lâchez-vous ! [Nouvelle clameur.] Aujourd'hui, nous voulons que vous libériez votre imagination et que vous fassiez de ce moment une vraie fête *Harry Potter* ! [Vives acclamations.] Pendant le film, n'hésitez pas à applaudir et à encourager vos personnages préférés, vos scènes favorites, sans parler de la musique de Patrick Doyle jouée en direct aujourd'hui par cet orchestre fantastique. [Applaudissements.] Ah, j'ai presque oublié... Y a-t-il des Gryffondor dans la salle ? [Cris de joies puis huées] Poufsouffle ? [Cris de joie puis huées.] Serdaigle ? [Cris de joie puis huées.] Ssssserpentard ? [Cris de joie puis huées.] Parfait, merci ! Nous vous souhaitons un très bon concert, et merci bien ! [Applaudissements, le chef se tourne vers l'orchestre, l'obscurité et le silence s'installent, et la représentation commence.]<sup>54</sup>

De telles allocutions systématiques constituent un vecteur d'immersion dans *Harry Potter* et sa musique. Il est rare que les chefs d'orchestre s'adressent aux spectateurs en

<sup>53</sup> Publication Instagram accessible sur <<https://www.instagram.com/p/B-uk-5jAE3A/>> (consulté le 17 mai 2022).

<sup>54</sup> Transcription réalisée à partir de la vidéo que nous avons enregistrée.

préambule d'une exécution symphonique pour présenter ce qui va être joué. Le rituel du concert veut que le public ait silencieusement connaissance des pièces interprétées par des notes de programme. Intensifiant le lien avec les spectateurs, les chefs des ciné-concerts *Harry Potter* les invitent vivement à interagir, non seulement avec eux (applaudissements, cris, acclamations et huées), mais surtout avec l'œuvre musicofilmique dans sa chronologie. Les spectateurs deviennent partie prenante de la représentation, une forme de processus esthétique modifiant l'œuvre dans ses structures immanentes. L'exhortation à « faire de ce moment une vraie fête *Harry Potter* » n'est pas non plus anodine. L'aspect cultuel d'un rendez-vous autour de la musique de *Harry Potter* pour la communauté de fans transparait dans ce discours, il met en confiance et désinhibe les Potterheads (« Allez, lâchez-vous ! ») au profit d'une expérience communautaire et immersive. Le relai de ces allocutions systématiques sur les réseaux sociaux numériques se présente là encore comme une forme de marketing en ce qu'elles constituent la promesse d'une expérience de premier plan dans la vie d'un Potterhead.

### III. Conclusion

La musique des films *Harry Potter* subit trois étapes de transmédiation par une appropriation spectatorielle particulière, c'est-à-dire qu'elle se déploie en palimpsestes sur d'autres médiums comme autant de produits dérivés qui exercent en retour une influence sur l'œuvre elle-même. En effet, c'est à ce moment que l'œuvre-monde échappe à ses créateurs et que ses spectateurs la transforment en se l'appropriant, participant ainsi à l'écriture de ce palimpseste.

En premier lieu, les bandes originales acquièrent leur autonomie vis-à-vis du complexe filmique au moyen d'albums phonographiques. En concevant les CD dans des pratiques traditionnelles de production discographique, les compositeurs devenus producteurs visent la création d'œuvres musicales en tant que telles. Ils doivent également opérer des choix de *cues* et des modifications musicales pour servir un album viable économiquement et artistiquement.

Dans un deuxième temps, les musiques des films *Harry Potter* connaissent une diffusion importante dans le spectacle vivant. Elles partent d'abord à la conquête du répertoire des orchestres au moyen d'un élan éditorial de partitions très important, inscrit dans la durée et dans de nombreuses configurations musicales, du débutant au professionnel, du solo à l'ensemble symphonique. Lancée en 2016, la tournée mondiale des ciné-concerts *Harry Potter In Concert* brille dans les plus grandes salles du monde aux côtés d'orchestres renommés et de chefs spécialistes. Avec environ trois millions de spectateurs à l'occasion de plus de mille quatre cents représentations de ciné-concerts dans quarante-huit pays, la musique des films *Harry Potter*, retravaillée et adaptée en tant que palimpseste, n'a plus à prouver l'intérêt qu'elle soulève dans le spectacle vivant.

Enfin, les bandes originales accèdent à une mondialisation par un marketing spécifique sur les réseaux sociaux numériques. En prenant appui sur la tournée de ciné-concerts *Harry Potter In Concert*, nous avons montré que les spectateurs deviennent des créateurs de contenu sur les réseaux sociaux en ligne en partageant le récit textuel et médiatique de leurs expériences. Ces témoignages viraux constituent la promesse d'une expérience communautaire et immersive.

À travers le cas particulier de la musique des films *Harry Potter*, nous observons que le palimpseste, lorsqu'il se présente comme un produit dérivé dans l'industrie culturelle, constitue un excellent produit commercialisable. Le palimpseste engendre des ventes supplémentaires et par là même une survie de l'œuvre.

# L'improvisation palimpseste

— Christian BÉTHUNE —

Il peut sembler à première vue étrange d'évoquer l'idée de palimpseste à propos de l'improvisation jazzistique dans la mesure où cette technique du parchemin gratté concerne originellement l'écriture et s'articule sur un acte mécanique de graphie : la transcription manuelle sur un support effacé (en général un parchemin) que l'on a souhaité récupérer par volonté de parcimonie compte tenu du prix élevé de la matière première. Notons toutefois que c'est en direction du jazz, par une énigmatique dédicace : « ... à Thelonious qui s'y entendait » que se tourne *in fine* « *Palimpsestes* » de Gérard GENETTE. Il n'est pas totalement impossible, quoique peu probable, que GENETTE ait connu plusieurs Thelonious, en revanche, la date invoquée du « 17 février 1982 » vient lever pour nous toute ambiguïté puisqu'il s'agit, en l'occurrence, de celle de la mort du pianiste et créateur d'*Epistrophy*. L'énigme de l'hommage final de l'ouvrage de GENETTE ne tient donc pas à la personne du dédicataire, tout à fait transparente, mais plutôt à la façon dont la notion de palimpseste dont la particularité est d'abord d'ordre visuel – puis, par extension, littéraire – peut s'appliquer à une forme d'expression musicale pour laquelle l'écriture joue le plus souvent un rôle annexe, voire subsidiaire. Mais peut-être serait-il bon de considérer d'abord comment GENETTE lui-même passe d'une technologie médiévale de copiste, strictement graphique, à un ensemble d'usages littéraires. La quatrième de couverture de *Palimpsestes* (ouvrage sous-titré « la littérature au second degré ») nous renseigne sur la nature de ce glissement :

Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte*.<sup>55</sup>

S'il ne semble pas, *a priori*, impossible de rapporter – à quelques aménagements près – les analyses concernant l'hypertextualité littéraire, proposées par Gérard GENETTE au champ des œuvres musicales écrites, la chose paraît moins évidente lorsque l'on considère une forme d'expression où l'improvisation s'avère, sinon exclusive, du moins déterminante. En effet, de l'écriture musicale à l'improvisation, nous passons d'une économie des œuvres à un régime de la performance. Avec le jazz, ce n'est pas tant la pérennité objectale de l'œuvre qui importe que l'actualité événementielle de ce qui se joue dans le présent de l'exécution. Or, ce présent du jeu n'a lui-même de sens, à titre d'événement, que dans la mise en perspective – ou mieux la mise en transparence – de l'ensemble d'une tradition à l'intérieur de laquelle chacun en appelle spontanément à tous : « En jazz chaque artiste en appelle à tous parce qu'il en appelle au jazz tout entier », remarque à juste titre Alain GERBER<sup>56</sup>. L'artiste vaut ici davantage par son aptitude à se faire le truchement d'une identité collective partagée que par sa capacité à se singulariser en réalisant une œuvre individuelle qui se voudrait à la fois inédite et définitive.

---

<sup>55</sup> GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, 1982, Seuil.

<sup>56</sup> GERBER Alain, *Jazz Magazine*, n°339, mai 1985, p. 363.

En jazz, l'improvisation renvoie davantage à une volonté d'*individuation* collective qu'à un acte d'*individualisation*. Là où l'œuvre écrite – littéraire ou musicale – s'efforce de transcender l'événement à des fins d'éternité, et d'achèvement (perfection), l'improvisation jazzistique en glorifie la fugacité dans l'écoulement de sa durée. Là où l'œuvre d'art se veut définitive, l'improvisation reste transitoire.

Alors qu'en littérature l'hypertextualité ne fait sens qu'à titre de transgression exceptionnelle – plus ou moins manifeste, plus ou moins irrévérencieuse – du statut « au(c)torial » de l'œuvre<sup>57</sup> – qu'en définitive elle souligne – le palimpseste semble, au contraire, le régime ordinaire de fonctionnement des événements jazzistiques.

À commencer par le corpus des standards que chacun – musicien ou auditeur – est censé maîtriser à sa manière, et dont chaque nouvelle mouture recouvre les précédentes sans cesser de laisser entendre, en transparence, toutes les versions qui l'ont précédée<sup>58</sup>. Ces standards, dont l'armature se trouve sommairement consignée dans les quelques cinq-cents pages du *Real Book* – ou l'un de ses multiples concurrents – sont non seulement sollicités comme pré-texte à un nombre indéfini de variations improvisées et de jeux musicaux, mais ils sont également susceptibles de remonter en bulles résurgentes, plus ou moins volumineuses – plus ou moins nombreuses, plus ou moins délibérées<sup>59</sup> – pour venir éclore, en citations, fugaces ou appuyées, à la surface de n'importe quel chorus.

En fixant sur le papier une origine matérielle extérieure au processus mémoriel, l'écriture vient en quelque sorte court-circuiter le flux de notre conscience et la continuelle modification des objets qu'entraîne cet irréversible écoulement temporel de nos réminiscences<sup>60</sup>. En effet, lorsque nous nous remémorons un événement, par exemple lorsque nous nous souvenons d'une mélodie que nous avons jouée (ou entendue) par le passé, la nouvelle re-présentation de l'air (que nous re-jouons ou que nous entendons de nouveau) réactualise non seulement la présentation originelle de cette mélodie – la première fois que j'ai interprété ou entendu la mélodie – mais également toutes les re-présentations qui s'intercalent entre la présentation originaire et le maintenant de la nouvelle re-présentation. De sorte que la conscience que j'ai, *maintenant*, de la présentation originaire de la mélodie (comme auditeur ou comme interprète), se trouve inévitablement altérée par l'ensemble des re-présentations intermédiaires qui se sont succédées. Le point d'origine (O) de la mélodie et son point-d'origine-re-présenté maintenant, à titre de souvenir, (O<sub>n</sub>) ne peuvent pas être identiques : entre les deux moments s'intercale toute l'épaisseur de l'expérience acquise (*Erfahrung*) qui imprime au souvenir une « coloration » particulière et détermine la teneur de notre expérience vécue (*Erlebnis*).

Dans le cas d'une pièce musicale, l'écriture a justement pour fonction de fixer une fois pour toutes ce point d'origine, afin, précisément, de le préserver de cette coloration mémorielle

---

<sup>57</sup> L'une des clauses majeures de ce statut au(c)torial étant ce que l'on pourrait appeler : « la clause d'originalité ».

<sup>58</sup> Cette pratique du « standard » propre au jazz déjoue l'« auctorialité ». En effet, si tout amateur un peu cultivé en matière de jazz reconnaît des les premiers accords *How High The Moon*, *All the Things you are*, *My Favourite Things*, ou *Cherokee* plus restreint est le nombre des auditeurs en mesure d'en citer de mémoire le (ou les) auteur(s).

<sup>59</sup> On peut penser que certaines citations récurrentes, échappent au processus d'une mémoire volontaire et naissent spontanément sous les doigts des musiciens de jazz. C'est par exemple le cas des quatre mesures de *Carmen* que se plaît à rameuter Charly PARKER au fil de ses improvisations.

<sup>60</sup> « Le souvenir est dans un flux continu, parce que la vie de la conscience est dans un flux continu, et ne s'assemble pas seulement terme après terme dans la chaîne. Au contraire, chaque élément nouveau réagit sur l'ancien, son intention anticipatrice se réalise et, par là se détermine, ce qui donne à la reproduction une coloration déterminée » HUSSERL : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, § 25. Traduction Henri DUSSORT, P.U.F., 1964, p. 73.

inhérente au souvenir, et d'en annuler les effets déformants : re-jouer la mélodie écrite, c'est, d'une façon ou d'une autre, retranscrire la partition telle qu'elle a été initialement notée. Certes, sur le plan de la conscience empirique, toutes les interprétations passées viennent, peu ou prou, interférer avec l'interprétation présente et influent partiellement sur le jeu de l'interprète, mais d'un point de vue transcendantal, c'est bien la partition telle qu'elle a été initialement fixée grâce au procédé de la notation musicale qui détermine l'intentionnalité de la conscience de celui qui joue une pièce écrite.

En ce qui concerne l'improvisation jazzistique, la situation apparaît diamétralement opposée. Il ne s'agit pas pour l'improvisateur de préserver un œuvre en réactivant une version qui se tiendrait au plus près d'une partition de référence, mais de donner à entendre, dans ce qui se joue maintenant, la sédimentation d'une expérience musicale et de la faire partager dans l'instant. Expérience à la fois individuelle et collective qui entrelace le parcours des musiciens et la mémoire des auditeurs avec l'ensemble de la tradition jazzistique, dans un jeu qui tient à la fois du kaléidoscope et de la superposition de calques. En jazz, un morceau ne tient son statut de « standard » qu'à travers les couches d'improvisations successives qui en démultiplient l'écoute. À ce titre, en reprenant inlassablement les standards qui constituent la tradition du jazz, l'improvisateur procède à peu de choses près comme le conteur qui semble – nous dit Walter BENJAMIN – empiler les versions d'une même histoire en une :

Lente superposition de couches minces et translucides où l'on peut voir l'image exacte de la façon dont le parfait récit naît de l'accumulation de ses versions successives.<sup>61</sup>

Au cours de l'année 1985, le trio « Standards » formé de Keith JARRETT (p), Gary PEACOCK (b.) et Jack JOHNETTE (dm) en tournée mondiale, joue régulièrement *God Bless The Child* un morceau co-écrit en 1939 par Billie HOLIDAY et Arthur HERZOG et enregistré pour la première fois par la chanteuse le 9 mai 1941 pour le label OKeh<sup>62</sup>, mais dont la version la plus connue reste celle figurant sur l'album *Lady Sings The Blues*, enregistrée en 1956<sup>63</sup>. Plusieurs des prestations de ce trio ont fait l'objet d'un enregistrement en vidéo et ont été publiées sur DVD. Les traces successives ainsi conservées de cette reprise d'un thème familier de tout amateur, vont nous permettre d'illustrer ce que nous entendons par l'image du « jeu de kaléidoscope de la mémoire » tel qu'il se manifeste dans le jazz, et cela tant pour les musiciens que pour le public.

Du côté des musiciens, on peut supposer que d'un soir sur l'autre, au fil des improvisations qu'ils tissent autour du thème choisi, les membres de la formation ont chacun en tête les interprétations qu'ils ont déjà données au cours de cette tournée mondiale, et que ces prestations rapprochées dans le temps viennent se superposer à chaque nouveau concert et s'y font écho : elles constituent en quelque sorte l'horizon mémoriel immédiat du trio. On peut en outre supposer que les musiciens du groupe ont également en tête la version qu'ils ont enregistrée deux ans auparavant pour l'album *Standards 1*. Du studio de 1983 aux différentes prestations de la tournée de 1985 on note, en effet, certaines constances qui attestent d'une homogénéité de l'approche musicale de *God Bless The Child* par le trio de Keith JARRETT.

---

<sup>61</sup> BENJAMIN Walter, *Le conteur* in *Œuvres III*, traduction Maurice DE GANDILLAC revue par Pierre RUSH, Paris, 2000, Gallimard, p. 129.

<sup>62</sup> OKeh 6270 : Roy ELDRIDGE (tp); Lester BOONE, Jimmy POWELL (as) ; Ernie POWELL (ts); Eddie HEYWOOD (p); Paul CHAPMAN (g); Grachan MONCUR (b); Herbert COWANS, (dm); Billie HOLIDAY (voc).

<sup>63</sup> Verve 3304-124. Le 7 juin 1956 : Charlie SHAVERS (tp); Tony SCOTT (cl et, arr.) Paul QUINICHETTE (ts) ; Wynton KELLY (p); Kenny BURRELL (g) Aaron BELL, (b); Lenny MCBROWNE, (dm); Billie HOLIDAY (voc).

On peut de même légitimement penser que les musiciens ont non seulement pour horizon mémoriel au moins l'une des nombreuses versions gravées par Billie HOLIDAY, mais de surcroît, certaines versions de ce titre qui ont fait date dans l'histoire du jazz, comme celle enregistrée le 30 janvier 1962 par le quartet de Sonny ROLLINS pour l'album *The Bridge*<sup>64</sup> qui constitue un jalon à la fois dans la carrière du saxophoniste et dans l'histoire du jazz enregistré. Naturellement la distribution de ces re-présentations des différentes phases de l'histoire du morceau interprété maintenant, telles qu'elles figurent dans le souvenir actuel de chaque protagoniste n'est pas nécessairement la même (je serais même tenté d'affirmer qu'elle n'est nécessairement pas la même, et cela, pour de nombreuses raisons d'ordre philosophiques qu'il serait trop long de développer). Même si les musiciens sur scène mettent en commun leur expérience, qu'ils s'efforcent de nous la faire partager dans leur musique, cette expérience reste de l'ordre de ce que WITTGENSTEIN appellerait « l'expérience privée », ni les autres musiciens du trio, ni *a fortiori* les membres de l'assistance n'y ont accès. Le jeu de kaléidoscope se démultiplie lorsqu'on se tourne vers les membres de l'assistance. S'il est peu probable (mais pas totalement impossible<sup>65</sup>) qu'un spectateur ayant fait le déplacement de Tokyo à Donostia en Espagne en passant par Juan-les-Pins et Hague en Hollande ait à l'esprit les autres versions jouées à l'occasion de la tournée mondiale de 1985. On peut présumer qu'au sein du public nombre d'entre eux connaissent les 15:30 de la version de studio gravée par le trio et possèdent l'album de 1983<sup>66</sup> ; qu'ils n'ignorent pas non plus les interprétations de Billie HOLIDAY, et que la plupart connaît également quelques autres versions de *God Bless The Child* par exemple celle du quartet de Sonny ROLLINS, déjà citée. Il n'est pas impossible non plus que quelques amateurs éclairés, voire quelques confrères venus entendre leurs pairs, aient eux-mêmes interprété le standard de Billie HOLIDAY et Arthur HERZOG... La résultante complexe de ce jeu d'expériences re-présentées, maintenant, grâce au souvenir rameuté chez chacun à l'occasion de la prestation du trio contribue à tisser ce que, faute de mieux, on pourrait appeler « l'ambiance » de la soirée.

Mais il est possible de faire faire un autre tour à notre dispositif de kaléidoscope mémoriel. Aujourd'hui, en 2020, alors que rédige ces lignes en écoutant à la file les différentes interprétations de *God Bless the Child* par le trio de Keith JARRETT durant la tournée de 1985, le jeu mémoriel se complique une fois de plus. Les maillons dont j'ai déjà parlé (Billie HOLIDAY, Sonny ROLLINS, etc.) émergent, çà et là, au fil de l'écoute, mais comme cette fois j'écoute sur horizon d'un projet rédactionnel, je consulte les pochettes des albums où figurent les séances auxquelles je fais référence, afin de ne pas écrire trop de bêtises. Je n'aurais sans doute pas accompli cet effort dans le cadre d'une écoute purement hédoniste. Il s'agit en l'occurrence de pochette d'albums vinyles que je préfère aux livrets des CD, souvent incomplets et, de toute façon, imprimés en trop petits caractères pour être lus confortablement. J'ai conservé ces reliques même si je ne dispose plus du matériel adéquat pour les écouter<sup>67</sup>. Je laisse à chacun le soin d'évaluer l'impact de cet enchevêtrement mémoriel, déclenché par le télescopage des procédés technologiques d'encodage et de restitution du matériau sonore !

Mais je voudrais insister sur trois particularités du *maintenant* de mon écoute. Contrairement aux spectateurs d'un soir, non seulement je connais toutes les versions disponibles de *God Bless the Child* par Keith JARRETT (enfin je le crois) mais, grâce à la magie des techniques de reproduction je les ai écoutées (et vues) plusieurs fois, de sorte que, que je le veuille ou non, le souvenir de chaque écoute se superpose inéluctablement au maintenant de

---

<sup>64</sup> Label RCA Victor Sonny ROLLINS (ts), Jim HALL (g), Bob CRANSHAW (b), Ben RILEY (dm).

<sup>65</sup> La chose est notamment probable pour certains personnels de l'équipe recrutée pour la tournée.

<sup>66</sup> « Standard 1 » ECM 1255, Power Station de New York, janvier 1983.

<sup>67</sup> Il faudra que je songe à investir dans un système d'écoute des microsillons !

l'écoute actuelle selon un jeu de transparence du souvenir dont la complexité m'échappe. Une perspective que ne pouvaient pas percevoir les spectateurs qui ont eu la chance d'assister à une prestation du trio « en chair et en os ».

En outre les autres versions du standard viennent subrepticement cohabiter avec l'écoute présente. J'ai par exemple du mal (peut-être à tort) à envisager que Billie HOLIDAY eût été en mesure de poser sa voix sur l'une des versions proposées par le trio : intrication trop complexe des lignes instrumentales ; attaques sans doute trop incisives pour la chanteuse ; travail sur les durées qui me semble incompatible avec le phrasé de Billie HOLIDAY... En revanche je parviens (abusivement sans doute) à extrapoler ce que ROLLINS aurait pu faire à la tête une telle section rythmique... D'autres fois, c'est la guitare de Jim HALL (le musicien qui justement tient le rôle habituellement dévolu au piano dans le quartet de ROLLINS) qui pointe subrepticement le bout de ses cordes...

Mais mon écoute se complique encore dans la mesure où depuis 1985, il y a eu d'autres versions de *God Bless the Child* dont le souvenir s'entrelace à mon expérience présente d'auditeur. Je pense en particulier à la version donnée par le quartet d'Archie SHEPP à la 32<sup>e</sup> semaine internationale du jazz (Internationale Jazzwoche) de Burghausen en 2001. M'apparaît une quasi totale incompatibilité entre l'approche plutôt fluide de Keith JARRETT et le jeu à la serpe du saxophoniste, je trouve en outre que le jeu bluesy de la pianiste, Amina Claudine MYERS s'insérerait avec bonheur aux côtés de Gary PEACOCK et de Jack DEJOHNETTE...

On pourrait reprendre une analyse du même ordre en insérant dans notre kaléidoscope mémoriel les versions successives du standard de RODGERS et HAMMERSTEIN *My Favorite Things* – celles jouées « live » ou l'unique version en studio – par le quartet de John COLTRANE.

Dans le rapport qu'elle entretient avec thème original, l'improvisation jazzistique fait toujours figure de palimpseste. En effet, lorsqu'il improvise, le musicien de jazz laisse non seulement entendre le thème initial en transparence de ce qu'il joue, mais son jeu fait également référence à l'ensemble des autres improvisations auxquelles il s'est livré. L'acte d'improviser consiste alors moins à dessiner une ligne de contour autour d'un thème qu'à tracer une ligne de fuite à partir d'un point arbitrairement posé. Une ligne, à la fois imprévisible et attendue, dont les inflexions traversent et subvertissent l'agencement formel de la substance thématique : « Je commence au milieu d'une phrase et je me dirige ensuite vers le début et vers la fin en même temps. Dans les deux directions à la fois » comme l'a un jour confié COLTRANE à Wayne SHORTER entre deux *sets*<sup>68</sup>. Il s'agit pour l'improvisateur de fuir le thème retenu comme prétexte, de s'en débarrasser à l'instar d'un vieux vêtement (dans le jargon jazzistique on dit parfois « *taking off* » pour évoquer l'acte d'improviser), tout en le laissant transparaître comme une dépouille abandonnée.

Traitée par les meilleurs improvisateurs, la forme originelle du standard – souvent une ritournelle prélevée dans le réservoir quasi inépuisable des *songsters*<sup>69</sup> de « Tin pan Alley » – va se trouver soumise à un régime de déformations qui, toutes choses égales, n'est pas loin de faire ressembler la pièce ainsi jouée aux figures martyrisées du peintre Francis BACON<sup>70</sup>. C'est

---

<sup>68</sup> Livret du double album posthume : *The Lost Album*, Impulse, 2018.

<sup>69</sup> Dans le jargon jazzistique, on appelle « *songsters* » les innombrables pourvoyeurs de thèmes comme Irvin BERLIN, Richard ROGERS, Oscar HAMMERSTEIN, Cole PORTER, Shelton BROOKS, Jerome KERN etc. Sans oublier les frères GERSHWIN.

<sup>70</sup> Au passage, pensons également aux vinyles scratchés par les DJs hip-hop. À bien des égards, ces antiques 33t manipulés prennent des allures de palimpsestes.

ainsi, par exemple que Lester YOUNG – lorsqu’il se produit un certain temps au même – soir après soir, laisse progressivement s’échapper la substance initiale du thème autour lequel il improvise et dont la trame sonore se dé-compose progressivement par le jeu des transformations superposées que le saxophoniste lui fait subir. Ou plutôt, devrais-je dire, lui insuffle :

D’abord il se démarquait du thème de la composition qu’il faisait suivre de ses improvisations ; une semaine après, il abandonnait le thème pour commencer avec ce qu’il avait improvisé la semaine précédente ; la semaine d’après il partait sur son second chorus et ainsi de suite.<sup>71</sup>

Les versions enregistrées successives des standards qu’affectionnait Lester YOUNG (*Indiana ; These Foolish Things. Just Me, Just You ; I Can’t Get Started ; Tea for Two...*) ne nous donnent qu’une idée approximative de la façon dont fonctionnait l’inspiration lesterienne en matière d’improvisation lorsqu’il se produisait sur scène.

L’improvisateur de jazz ne déploie jamais sa créativité à partir d’une page blanche, il lui faut au contraire une surface en transparence de laquelle viennent poindre les inscriptions passées. L’improvisateur de jazz, contrairement à ce que l’on a parfois affirmé, ne tire pas tout de son fonds propre, il sollicite une mémoire qu’il manipule<sup>72</sup> devant nous pour nous en faire partager le contenu. Autrement dit, l’improvisation n’est porteuse de signification que dans la mesure où elle s’insère à l’intérieur d’une tradition dont elle laisse, par subsister les contours qui se laissent deviner par transparence. C’est précisément cette tradition stratifiée qui donne à l’improvisation toute sa portée esthétique, c’est-à-dire sensible. N’est-ce pas, en l’occurrence, la caractéristique première de tout palimpseste ?

---

<sup>71</sup> SCHULLER Gunther, *The Swing Era*, New York, 1989, Oxford University Press, p. 557 note, ma traduction.

<sup>72</sup> À ce titre, Pierre BOULEZ n’a finalement pas tort quand il déclare à propos des improvisateurs : « la réponse qu’ils donnent au phénomène d’invention est en général un acte de mémoire manipulée ». *Par volonté et par hasard*, Paris, 1975, Seuil, p. 84. En jazz, mais peut-être également dans toute forme d’expression esthétique, la manipulation de la mémoire constitue une source précieuse de source de création.

# Citations et centonisation dans deux *Cantigas de santa Maria do Poi 271 et 172*

— Marie-Virginie CAMBRIELS —

Les *Cantigas de Santa Maria* sont une œuvre monumentale de plus de quatre cents chants dédiés à la Vierge Marie, écrits dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle sous la direction et à l'initiative d'Alphonse le Sage. Ces monodies mariales racontent les miracles de la Vierge aux quatre coins du monde médiéval, de l'Espagne à la Terre Sainte, de l'Angleterre au Maghreb, ou chantent ses louanges. C'est ce que l'on voit dans les *Cantigas* 172, *A Madre de Jesu Cristo*<sup>73</sup> et 271, *Ben pode seguramente*<sup>74</sup>, où étonnamment, il est aussi question de Notre-Dame du Puy. Les *Cantigas*, bien que royales, sont souvent considérées musicalement comme simples et populaires, voire quelque peu archaïques, opposées à la forme polyphonique contemporaine complexe du motet (en particulier français), qui associent plusieurs voix, des textes différents, le plus souvent dans des langues différentes. Nous avons déjà montré, dans notre article sur la *Cantiga* 341 parlant d'une autre des cinq *cantigas* du Puy<sup>75</sup>, comment certaines *cantigas* sont plus proches qu'on ne l'aurait cru de cette forme du motet et mettent œuvre un jeu intermélodique et intertextuel très riche, lui donnant une dimension de palimpseste. Qu'en est-il dans ces deux autres *cantigas* ? Après une petite analyse des textes et de l'iconographie, en particulier de la *Cantiga* 271, nous envisagerons ces possibles jeux d'entrelacements.

**Où comment Notre Dame du Puy est invoquée au péril du vent et de la mer, dans les calmes et les tempêtes, du Levant au Couchant, aux confins du monde chrétien**

**Un navire portugais en calminé au Maroc, attaqué par les Maures, au bord de l'Atlantique, au fleuve d'Azemor**

## I. *Cantiga de Santa Maria 271*

Traduction de Marie-Virginie CAMBRIELS, Thierry BARCAT et Jean MULLER

*Esta é de como huna nave estedera tres meses en un río  
e non podia sair porque a combatian mouros, e Santa Maria sacou-a en salvo.*

Où comment une nef resta trois mois sans pouvoir sortir d'un fleuve, parce que les Maures la combattaient, et comment Sainte Marie vint à son secours.

Refrain

*Ben pode seguramente demanda-lo que quiser  
aa Virgen tod' aquele que en ela ben creuer.*

---

<sup>73</sup> Escorial, Ms T 172, f<sup>o</sup> 229 r et v, et E 172, f<sup>o</sup> 163 r et v.

<sup>74</sup> Escorial ms E 271, f<sup>o</sup> 244r à 245r. et Florence, Banco Rari 20, 46, f<sup>o</sup> 58v, à 59 v.

<sup>75</sup> <https://hal.science/hal-03477377/document>, p. 3 à 20.

À coup sûr, avec assurance, peut demander ce qui lui plaît  
Celui qui a bonne confiance en la Sainte Vierge, et foi vraie.

*I. Desto direi un miragre que fez aquesta Sennor  
grand' e mui maravilloso eno rio d'Azamor,  
que Morabe é chamado, por lo alcaide mayor  
duna nave que y era, del Rei, Sennor d'Alenquer.*

I. Je dirai donc un grand miracle que cette Seigneurie fit lors,  
Immense, et vraiment admirable sur le grand fleuve d'Azemor  
- Que l'on appelle encor Morabe -, ce fut pour l'alcade major,  
Celui qui commandait la nef, du Roi, le Sire d'Alenquer.

*II. Aquela nav' y meteran per cordas, com' aprendi,  
no rio que estrei era, e non podia pois d'y  
sair per nulla maneira ; porend' estava assy  
a nave come perduda, que ata en Monpesler*

II. Avec des cordes, m'a-t-on dit, on mit la nef en cet endroit  
Dont elle ne pouvait sortir, car le fleuve était trop étroit.  
C'était un navire en péril, il n'y n'avait aucune voie.  
Longtemps aurait pu rester là. Et pourtant, jusqu'à Montpellier,

*III. Mellor dela non avia. Porend' os mouros aver  
Todavia a cuidavan e viynnana combater,  
mas los que na nave eran sabian-sse deffender  
mui ben deles, mas bon vento avian muito mester.*

III. Il n'y en avait de meilleur. Les Maures, donc, le convoitaient,  
Ils réfléchissaient, manœuvraient, et au combat, ils s'empressaient.  
Mais ceux qui avaient embarqué à s'en défendre, excellaient.  
Pourtant, à la bonne fortune du vent, devaient s'abandonner.

*IV. Assi iouveron tres meses que non poderon sayr  
pela foz daquele rio, e cuidavan y fir ;  
mas o alcaide da nave fez aos outros oyr,  
dizendo-lles : « Por Deus seja, oyde, se vos prouguer :*

IV. Ainsi donc trois mois s'écoulèrent, où jamais, ne purent sortir  
De ce si fatal estuaire où ils crurent cent fois périr.  
Oui, mais l'alcade de la nef les requit tous de bien ouïr,  
Leur disant : « Par Dieu, s'il vous plaît, mon propos, vous écouterez :

*V. Ca como quer que ben crean en Deus os de Portugal,  
eu ei tan gran esperança na Virgen espiartal  
que, se ll' algo prometemos, sacar-nos-á deste mal ;  
poren cada un prometa de grado do que tener.*

V. Nous avons bonne foi en Dieu, nous, qui venons du Portugal,  
Et j'ai bien grande espérance en la Vierge, notre fanal,

Si lui faisons une promesse, Elle nous tirera du mal.  
Ainsi, que chacun Lui promette une offrande, selon son gré.

*VI. E se vos a Virgen santa deste logar non tirar,  
eu quero que me fajades pelos pees pendorar  
do masto per huna corda, e quer' enforcad' estar  
desta guisa, se tan toste mui bon vento non vener. »*

VI. Et si alors, la Vierge Sainte nous laissait dans ce mauvais pas,  
Et que bon vent, sans plus attendre, pour nous, ne soufflait toujours pas,  
La cale, pour moi, je demande, et requerrai qu'on me liât  
D'une corde, et qu'on me fit pendre en haut du grand mât par les pieds. »

*VII. Quand' est' ouve dito, logo cada u deles deu  
ajuda pera un calez do aver que era seu ;  
e o alcaide lles disse : « Por Deus, non vos seia greu  
e guisad'os aparellos quis como mellor poder.*

VII. À peine ces mots prononcés, pour faire offrande d'un calice,  
Chacun met alors ce qu'il peut, de son bien, donne les prémices.  
Et l'alcaide leur dit encor : « N'en faites pas un sacrifice !  
Par Dieu, donnez joyeusement, qu'on puisse vite appareiller ! »

*VIII. E todos Santa Maria roguemos de coraçom  
del Poi, que aqeste calez receba en offreçom  
e que non cate com' éste pera ela pouco don ;  
e confonda Deus quen contra esto nulla ren disser. »*

VIII. Et tous, prions de cœur Marie, Celle du Puy, que ce calice  
Soit une offrande digne d'Elle. Qu'Elle veuille nous être propice  
Et agréer ce don modeste. Dieu confonde qui mal en disse !  
Nous te l'offrons pour t'honorer. Répands sur nous tous tes bienfaits. »

*IX. Pois esto foi outorgado, a vea alçar mandou ;  
e pois suso foi alçada, o mar creceu e chegou  
lles bon vento qual querian, que log' a nave sacou  
fora do rio a salvo. E porende quen fezer*

IX. Sitôt la promesse accomplie, la voile, au mât, on envoya,  
Et dès lors qu'elle fut hissée, la mer grossit, enfin souffla  
Le bon vent longtemps désiré. Le navire alors s'éloigna  
Bien loin du fleuve, en sûreté, la haute mer, il put gagner.

*X. Serviç' a Santa Maria muito será de bon sen,  
ca nas cuitas deste mundo acorre-lo-á mui ben  
e ena ora de morte nono leixará per ren ;  
e poren servi-la deve tod' om' e toda moller.*

X. Ainsi, ceux qui servent Marie sont assurément les plus sages,  
Puisque dans les tourments du monde, comme à l'heure du grand passage,

Elle les assiste et les soutient. Pour ce, devons lui faire hommage  
Et la servir, hommes et femmes, confiants dans sa fidélité.

Le roi Sire d'Alenquer, la ville d'Azemor, le fleuve Morabe, un alcade major : ces noms, qui situent protagonistes et décors de la *Cantiga* 271, noms sinon inouïs, du moins dépayés, nous proposent un voyage en *estrage contree*. Au royaume des *Cantigas*, s'agirait-il de quelque terre merveilleuse et imaginaire<sup>76</sup> ?

### a. Azemor et Morabe

*Azemmour*, *Azemor*, ou *Azamor*<sup>77</sup>, est une petite ville marocaine située à soixante-dix kilomètres au sud-ouest de Casablanca, à l'embouchure du fleuve *Oum Errabia* sur l'Atlantique. Ce fleuve, encore appelé *Um Rabi*, ou *Morabe* par les Espagnols et Portugais, est long d'environ six cents kilomètres. C'est le deuxième fleuve marocain. Pendant tout le Moyen Âge, *Azemmour* est une *casbah*, ville fortifiée florissante. *Azemmour* fut sous domination portugaise de 1513 à 1541, mais cette *Cantiga* nous montre que les échanges maritimes, pacifiques ou non, entre ces deux pays, étaient de mise déjà trois siècles auparavant. C'est donc un lieu qui a une certaine valeur emblématique par rapport aux conflits entre chrétiens et Maures.



**Illustration 6** : Georg BRAUN, Frans HOGENBERG : *Civitates Orbis Terrarum*, Band 1, 1572  
*Ausgabe Beschreibung vnd Contrafactur der vornembster Stät der Welt*, Köln, 1582  
[VD16-B7188] Universitätsbibliothek Heidelberg.  
<http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1582bd1>

### b. *El Rey Sennor d'Alenquer*, le mystérieux roi Sire d'Alenquer

Alenquer est une petite ville forte située près de Lisbonne. On lui donne souvent le nom de « berceau du Portugal ». Elle fut occupée par les Maures à partir de 711, comme l'ensemble de la Péninsule ibérique. L'appel à la première Croisade en 1095 par Urbain II au Concile de Clermont donna une impulsion pour la Reconquête. Alenquer fut reconquise par Don Afonso Henriques (1109-1185), qui deviendra Alphonse I<sup>er</sup>, premier roi du Portugal, fondant ce

<sup>76</sup> Notons qu'aucune référence bibliographique n'est donnée pour cette *cantiga* dans la base de données d'Oxford (consultée le 10 mars 2023).

<sup>77</sup> « Azemmour », *Itinéraire culturel des Almoravides et des Almohades : Maghreb et péninsule Ibérique*, Séville, Junta de Andalucia, Consejería de cultura : Fundación el legado andalusi, 1999, p. 123.

Royaume en 1143, auparavant comté dépendant de la couronne de Castille et León<sup>78</sup>. Cet arrière-arrière-grand-père d'Alphonse le Sage serait-il le « Roi, Sire d'Alenquer », mentionné par cette Cantiga ? Ne serait-ce pas, plus vraisemblablement, son fils, Sancho I<sup>er</sup> (1154-1211), arrière-grand-oncle du roi troubadour, qui régna à partir de 1189, et fit construire à *Alenquer* son palais royal<sup>79</sup> ?

### c. Des armes parlantes ?

Les écus armoriés, finement représentés sur la première vignette de l'enluminure de cette *cantiga*, nous livreraient-ils quelque indice ? Les premiers armoriaux peints et livres d'armes en Europe datent de la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>80</sup>, et Alphonse le Sage, dans la Deuxième Partie de son traité de *Las Siete Partidas*, définit les règles de port des bannières, armoiries et étendards, ainsi que les preuves de noblesse<sup>81</sup>. Dans ce contexte, ce sont donc des éléments très significatifs qu'il convient d'examiner.



Illustration 7 : Vignette 1 de la CSM 271, Ms Florence Banco Rari 20, f° 59v.

Voici le blason du roi Sancho I<sup>er</sup> du Portugal, ainsi que de son fils de Don Afonso II, puis de son petit-fils, Don Sancho II, qui lui succéderont au trône. Ce blason, *al campo de azul besantado de prata*, c'est à dire d'azur, semé de besants d'argent, est aussi désigné comme *escudo antigo das quinias*<sup>82</sup>.

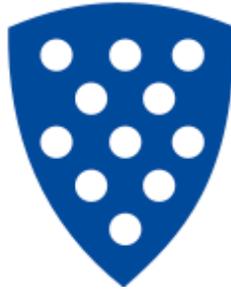
<sup>78</sup> SILVA DE SOUSA João, « Viseu na Alta Idade Média e na Dinastia de Borgonha (722-1383) », *Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências*, nouvelle série, 2012, n° 28.

<sup>79</sup> <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73238/>.

<sup>80</sup> PASTOUREAU Michel, « La naissance des armoiries », *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 213-243.

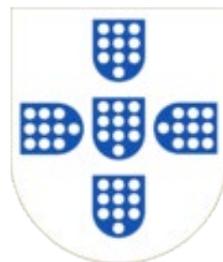
<sup>81</sup> Respectivement lois XII à XV du titre XXIII et titre XXI, loi II, <http://www.heraldaria.com/banderas.php>.

<sup>82</sup> [http://apcrsi.pt/dossiers/simbolos\\_nacionais.pdf](http://apcrsi.pt/dossiers/simbolos_nacionais.pdf).



**Illustration 8 :** *De azul besantado de prata, d'azur, semé de besants d'argent / escudo antigo das quinias, écu ancien aux coins*

Ou du moins, une partie de leur blason, car les armes entières sont constituées de cinq de ces écussons disposés en croix sur un champ d'argent.



Le blason d'Alphonse-Henri I<sup>er</sup> était *d'argent à la croix d'azur*. Après le roi Sancho II, les souverains limiteront le nombre de besants sur les écussons à cinq, disposés comme les cinq points d'un dé.

Bien que le chevalier portant de *gueules à la bande d'or* occupe le devant de la scène, ce sont bien ces armoiries d'azur besanté que l'on peut reconnaître sur cette miniature, portées par l'*alcaide mayor*<sup>83</sup>, lieutenant général du navire, et donc agissant au nom du Roi. *Alcade* vient de l'arabe *al-qâdi*, le juge<sup>84</sup>. L'*Alcaide mayor* est un titre donné à celui qui gardait une place-forte (ici, un navire), sur laquelle il exerçait les mêmes fonctions que le Seigneur, mais non en son propre nom, comme le fait celui-ci, mais au nom du Roi. Ce titre pourrait se traduire en français par gouverneur, pour une place-forte, ou ici, par lieutenant-général. À ce titre, il est autorisé à porter les armes royales<sup>85</sup>.

On l'identifie sur les troisième et quatrième vignettes à son casque d'azur sombre et d'or<sup>86</sup>. Il prend la parole au milieu de ses hommes, l'alcaide verse ensuite, le premier, sa contribution à l'offrande d'un calice.

<sup>83</sup> Pour les titres nobiliaires portugais, voir : [http://www.heraldaria.com/nobleza\\_portugal.php](http://www.heraldaria.com/nobleza_portugal.php).

<sup>84</sup> LESELBAUM Charles, « Alcade », *Encyclopaedia universalis* [en ligne], (consulté le 10 mai 2019).

<sup>85</sup> Un autre exemple d'un porteur d'armes royales, ici pris pour le roi, et tué à sa place : « Celi Henri le gonfalonnier [...] qui représentait la présence du roi par la noblesse des armes dont il portait le signe, ja soit ce que se desfendist moult, fut en la parfin détrenché membre à membre par ses anemis pour ce qu'il estoit en armes du roy », Primat, *Chronique*, éd. par H. BROSIEN dans les *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, t. XXVI, p. 582 et 657-660, cité par Laurent HABLOT, « Revêtir l'armoire, le vêtement héraldique au Moyen Âge, mythes et réalités », *Espacio, tiempo y forma*, Revist de la Facultad de Geografía e Historia, 6, série VII, Universidad nacional de Educación a distancia, Madrid, 2018, p. 55-87, en particulier p. 62-63.

<sup>86</sup> On pourrait objecter qu'il manque un trait d'or sur ce casque sur la première vignette par rapport aux deux suivantes. Or, la taille réelle de ce casque est de moins d'un centimètre de haut, l'or est de l'or véritable posé à la feuille, sensible au moindre grattage ou rayure. Je suppose donc que les enlumineurs, qui par ailleurs ont poussé le souci du détail jusqu'à représenter l'azur aux fenêtres ajourés des châteaux de Castille, avaient bien doré le sommet de ce casque, mais que ce détail de dorure s'est effacé au cours du temps.

Sancho I<sup>er</sup> laissa en héritage le château d'*Alenquer* à sa fille, la bienheureuse Doña Sancha, Infante du Portugal, grand-tante d'Alphonse le Sage, et, qui devint, dès lors, Dame d'*Alenquer*. En 1212, celle-ci, avant de rentrer au couvent, accorda une franchise - ou *foral* - à *Alenquer*, qui fit de cette cité une ville franche. Ce château reste néanmoins attaché au patrimoine propre des reines du Portugal jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle<sup>87</sup>. Le seul roi qui fut « Sire d'*Alenquer* » est bien Don Sancho I<sup>er</sup>, et l'épisode rapporté par cette *Cantiga* 271 se réfère donc aux années 1189 à 1211.

#### d. Écus chrétiens et *adargas* mauresques

Remarquons encore, néanmoins, en ce qui concerne la précision de l'iconographie, pourtant naïve à première vue, que les boucliers des Maures sont des *adargas*<sup>88</sup> typiques, sortes de rondaches de cuir cordiformes, opposées aux écus en larme inversée des chevaliers chrétiens. Leurs lances sont également caractéristiques<sup>89</sup>, comme le sont aussi les arbalètes des deux camps<sup>90</sup>.



Illustration 9 : Vignette 2 de la *CSM* 271,  
Ms Florence Banco Rari 20, f° 59v

<https://archive.org/details/b.-r.-20/page/67/mode/2up>



Illustration 10 : *Adarga nazari*, Real Armería, Madrid

<sup>87</sup> <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73238/>.

<sup>88</sup> DE LEGUINA Enrique, *Glosario de voces de armería*, Librería de Felipe Rodríguez, Madrid, 1912. p. 46, et <http://www.artehistoria.com/v2/fichas/1633.htm>.

<sup>89</sup> On peut voir de telles armes au Musée Archéologique National de Madrid, voir aussi <http://legadonazari.blogspot.com.es/2014/04/seccion-nazari-del-renovado-museo.html>.

<sup>90</sup> GARCIA CUADRADO Amparo, « El Ejército » et « Armas », *Las Cantigas : El Codice de Florencia*, Universidad de Murcia, 1993, p. 252-319 et p. 287 en particulier. On pourrait citer d'autres ouvrages. Les représentations militaires ont abondamment été étudiées dans les *Cantigas*, je ne détaillerai donc pas davantage ce sujet ici.

## e. La cale...



**Illustration 11** : Vignette 3 de la CSM 271, Ms Florence Banco Rari 20, f° 59v.  
<https://archive.org/details/b.-r.-20/page/67/mode/2up>

Dans la troisième vignette, l'alcade lève l'index vers le Ciel qu'il semble prendre à témoin. L'index levé est un geste de prise de parole, de pouvoir, et même de pouvoir royal dans la rhétorique gestuelle médiévale, et l'alcade est bien le représentant de ce pouvoir<sup>91</sup>. Dans la rhétorique gestuelle islamique contemporaine, ce geste signifie à la fois que Dieu est unique et que la personne qui le fait est prête à mourir pour Lui<sup>92</sup>. C'est aussi un geste de la profession de foi musulmane, répétée lors des cinq prières quotidiennes. Ce geste a-t-il la même valeur au Moyen Âge dans le monde chrétien ? Natalie CROHN SCHMITT souligne l'étonnante stabilité des conventions gestuelles dans le temps, dans l'iconographie comme dans la vie<sup>93</sup>. Ce geste correspond en tout cas au discours de l'alcade. Dans ce contexte, et a fortiori, celui de cette *Cantiga* « lusitano-marocaine », les cultures chrétiennes et musulmanes, si elles s'affrontent, se côtoient aussi, et pourraient s'influencer.

Même si ce n'est pas forcément clair à première lecture pour un lecteur ignorant les « lois de la mer », l'alcade met en effet ici sa vie en jeu, aux mains de la Vierge Marie, et prend le risque de mourir en choisissant lui-même une mort des plus terribles, lorsqu'il prononce ces mots :

---

<sup>91</sup> MIGUÉLEZ CAVERO Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte romanico de los reinos hispanos, lectura y valoración iconográfica*, thèse doctorale, Universidad de León, 2009, p. 191 disponible sur academia.edu, et *ibid*, « El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica de la península ibérica », *Imágenes del Poder en la Edad Media*, Universidad de León, 2011, vol. 2, p. 325-340.

<sup>92</sup> On en trouve un très grand nombre d'exemples sur Internet, hélas le plus souvent liés à un islamisme radical. Voir aussi Guillaume GENDRON, « Pourquoi les jihadistes lèvent-ils l'index vers le ciel ? entretien avec Romain CAILLET, chercheur à l'Institut français du Proche-Orient et historien spécialiste du salafisme », *Libération*, 13 août 2014.

<sup>93</sup> CROHN SCHMITT Natalie, « The body in motion in the York Adam and Eve in Eden », Clifford DAVIDSON (éd.), *Gesture in medieval Drama and Art*, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 2001, p. 158-177, en particulier p. 159 : « I do observe that gestural conventions in iconography as in life seem surprisingly stable over time ».

*eu quero que me fajades pelos pees pendorar  
do masto per huna corda, e quer' enforcad' estar desta guisa, ...*

Ce que nous avons ainsi explicité dans la traduction :

La cale, pour moi, je demande, et requerrai qu'on me liât  
D'une corde, et qu'on me fit pendre en haut du grand mât par les pieds.

Le supplice de la cale<sup>94</sup>, dont il est ici question, est une forme de châtement corporel qui a été en vigueur dans les marines militaires depuis l'Antiquité et jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. On « donnait la cale » pour punir des crimes tels que l'incitation à la désobéissance, les voies de fait contre un homme du bord ou des civils à terre.

Les modalités de son application pouvaient varier largement, à la discrétion du commandant du vaisseau. Dans la plupart des cas, elle équivalait à une mise à mort certaine accompagnée de tortures. C'est une peine spécifique au monde marin, où des éléments du navire servent de moyen d'exécution.

#### f. *Ne timeas a facie eorum*

Si nous n'avons pas trouvé de concordance concernant la *vuelta* (refrain et deuxième partie de la strophe), la *mudanza* de cette *cantiga* (mélodie B, début de la strophe) pourrait être construite sur l'incipit d'une antienne de la fête de saint Jean Baptiste. La base de données Cantus donne cette unique possibilité avec ce fragment mélodique, sans transpositions. L'incipit *ne timeas a facie eorum*, « ne crains pas devant leur face » (de tes ennemis) [car Moi, Je suis avec toi pour te protéger, dit le Seigneur<sup>95</sup>], tiré du Livre de Jérémie<sup>95</sup>, fait tout à fait sens avec la situation décrite dans la *cantiga*.

Stanza

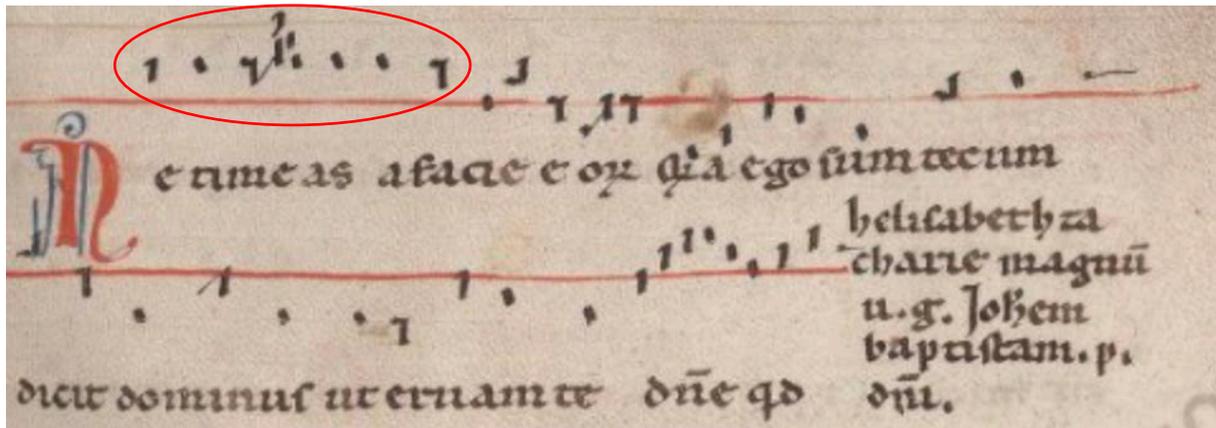
Des-to di-rei un mi-ra-gre que fez a-ques-ta Se-nnor

gran-d'e mui ma-ra-vi-llo-so e-no ri-o d'A-za-mor,

Exemple musical 2 : *Cantiga* 271, couplet, transcription de A. CASSON, [www.cantigasdesantamaria.com](http://www.cantigasdesantamaria.com)

<sup>94</sup> BIOTTI-MACHE Françoise, « La peine de mort en mer, évocation historico-juridique », *Études sur la Mort, Thanatologie*, L'Esprit du Temps, n° 141, 2012/1, consultable sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info), p. 72 et Diderot DENIS, et D'ALEMBERT Jean, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, Genève, Pellet, 1777, t. V, p. 798, pour tout ce paragraphe sur la cale.

<sup>95</sup> Jérémie, 1, 8 : « *Ne timeas a facie eorum, quia tecum ego sum tecum dicit Dominus, ut eruam te.* »



Exemple musical 3 : Archives capitulaires de Saint Pierre de Rome, Vatican, Ms B. 79, f° 128r

Ne ti- as a fa- e e- rum Qui- e- sum te- di-

do- nus ut e- am te | ~Domine quid

Exemple musical 4 : Source Cantus : *A Database for Latin Ecclesiastical Chant - Inventories of Chant Sources*, dirigé par Debra LACOSTE (2011-), Terence BAILEY (1997-2010), et Ruth STEINER (1987-1996). Web développeur, Jan KOLÁČEK (2011-).  
En ligne <<http://cantus.uwaterloo.ca/>> (consulté le 6 septembre 2019).

*Ne timeas a facie eorum quia ego sum tecum dicit dominus, ut eruam te.*

Mais la suite de ce chapitre initial du livre de Jérémie mérite d'être considérée, surtout à partir du verset 13 :

Le Seigneur me parla une seconde fois, et me dit : « Que voyez-vous ? » Je lui répondis : « Je vois une chaudière bouillante qui vient du côté de l'Aquilon. »

Le Seigneur me répondit : « C'est de l'Aquilon que les maux viendront fondre sur tous les habitants de cette terre. Car je vais appeler tous les peuples des royaumes de l'Aquilon, dit le Seigneur, et ils viendront chacun établir leur trône à l'entrée des portes de Jérusalem, tout autour de ses murailles, et dans toutes les villes de Juda ; et je ferai connaître mes jugements aux habitants de cette terre à cause de toute leur malice ; parce qu'ils m'ont abandonné, qu'ils ont sacrifié aux dieux étrangers, et qu'ils ont adoré les ouvrages de leurs mains. »

« Vous donc, ceignez vos reins, allez promptement, et dites-leur tout ce que je vous commande. N'appréhendez point de paraître devant eux, parce que je ferai que vous n'en aurez aucune crainte. Car je vous établis aujourd'hui comme une ville forte, une colonne de fer, et un mur d'airain sur toute la terre, à l'égard des rois de Juda, de ses princes, de ses prêtres et de son peuple.

Ils combattront contre vous, et ils n'auront point l'avantage sur vous ; parce que je suis avec vous pour vous délivrer de tous leurs efforts, dit le Seigneur. »<sup>96</sup>

Cette promesse divine de l'Ancien Testament, faite aux peuples de l'Aquilon, c'est à dire du nord, ne peut manquer d'être transposée *ex tempore*, à la péninsule hispanique elle-même au nord du Maroc, et au contexte de Reconquista qui est celui de l'époque d'Alphonse le Sage, comme déjà au temps de ses prédécesseurs. De plus, la parole « Je vous établis aujourd'hui comme une ville forte », met les chevaliers de la nef portugaise et leur alcalde en situation d'égalité, voire de supériorité, face à la ville fortifiée d'Azemmour et à son fleuve qui les retient prisonniers.



**Illustration 12 :** Ville d'Azemmour aujourd'hui

Cette antienne n'apparaît avec cette mélodie que dans deux manuscrits de la péninsule italienne : la manuscrit 79 des Archives capitulaires de Saint Pierre de Rome au Vatican (XII<sup>e</sup> siècle), et le manuscrit V21 de la bibliothèque capitulaire du Bénévent, antiphonaire monastique de San Lupo (fin XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>97</sup>.

La deuxième partie de la mélodie correspond par contre à plusieurs mélodies du répertoire liturgique (14 d'après la base de données *Cantus*). Cependant, dans le même manuscrit du Vatican se trouvent cinq occurrences d'une formule alléluatique sur la même mélodie (à la quinte) utilisée pour de grandes solennités : dimanche de Pâques, et lundi et mardi de Pâques, le samedi « *in albis* » (vigile de la clôture de la semaine de Pâques), et

---

<sup>96</sup> Versets 9-18 : « *Et misit Dominus manum suam et tetigit os meum ; et dixit Dominus ad me : « Ecce dedi verba mea in ore tuo ; ecce constitui te hodie super gentes et super regna, ut evellas et destruas et disperdas et dissipas et aedifices et plantes » . Et factum est verbum Domini ad me dicens : « Quid tu vides, Ieremia ? » . Et dixi : « Virgam amygdali vigilantis ego video » . Et dixit Dominus ad me : « Bene vidisti, quia vigilo ego super verbo meo, ut faciam illud » . Et factum est verbum Domini secundo ad me dicens : « Quid tu vides ? » . Et dixi : « Ollam succensam ego video ; et facies eius a facie aquilonis » . Et dixit Dominus ad me : « Ab aquilone pandetur malum super omnes habitatores terrae ; quia ecce ego convocabo omnia regna aquilonis, ait Dominus, et venient et ponent unusquisque solium suum in introitu portarum Ierusalem et contra omnes muros eius in circuitu et contra universas urbes Iudae ; et loquar iudicia mea cum eis super omnem malitiam eorum, qui dereliquerunt me et incensum obtulerunt diis alienis et adoraverunt opus manuum suarum. Tu ergo accinge lumbos tuos et surge et loquere ad eos omnia, quae ego praecipio tibi ; ne timeas a facie eorum, alioquin timere te faciam vultum eorum. Ego quippe dedi te hodie in civitatem munitam et in columnam ferream et in murum aereum contra omnem terram regibus Iudae, principibus eius et sacerdotibus et populo terrae ; et bellabunt adversum te et non praevalerunt, quia tecum ego sum, ait Dominus, ut eripiam te » . » Traduction Lemaistre DE SACY, XVII<sup>e</sup> siècle. Nous choisissons cette traduction car elle garde le mot Aquilon qui désigne le nord mais aussi un vent, également en espagnol.*

<sup>97</sup> *Antiphonale synopticum*, Université de Regensburg, <http://gregorianik.uni-regensburg.de/cdb/3862#toggle-size> (consulté le 30 août 2019).

Pentecôte<sup>98</sup>. Les autres occurrences de cette formule se trouvent dans huit manuscrits germaniques différents (Suisse, Allemagne, Pays-Bas), à chaque fois pour des fêtes différentes, et de moindre importance que dans ce manuscrit romain. Il nous semble donc pertinent de considérer à nouveau ce manuscrit de Saint-Pierre. Prenant en compte que dans cette deuxième formule, le *si* est un « *fa super la* » et donc bémol, nous avons cherché cette formule avec le demi-ton *mi-fa* à l'incipit, c'est-à-dire à la quarte inférieure.

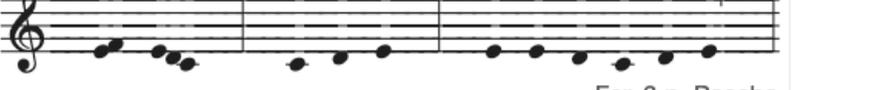
Stanza

Des-to di-rei un mi—ra—gre que fez a—ques—ta Se—nnor

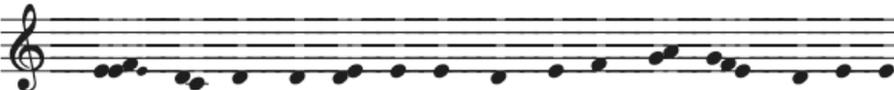
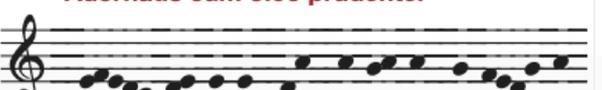
gran-d' e mui ma-ra-vi—llo-so e—no rí—o d' A—za—mor,

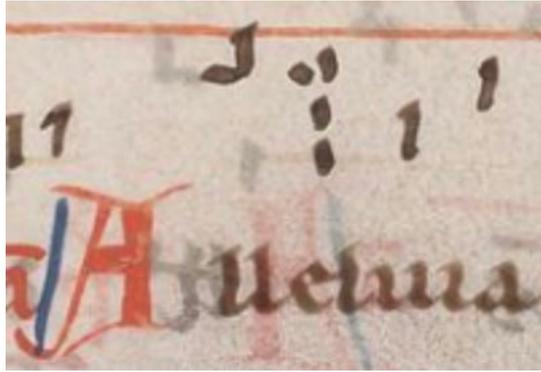
Exemple musical 5 : Transcription de A. CASSON, [www.cantigasdesantamaria.com](http://www.cantigasdesantamaria.com)

## Search results (14 melodies)

<p>I-Rvat SP B.79 fol. 103r A   Mode: EE</p>	<p><b>Alleluia alleluia</b></p>  <p>Dom. Resurrectionis</p>
<p>I-Rvat SP B.79 fol. 105r A   Mode: EE</p>	<p><b>Alleluia*</b></p>  <p>Fer. 2 p. Pascha</p>
<p>I-Rvat SP B.79 fol. 105v A   Mode: EE</p>	<p><b>Alleluia</b></p>  <p>Fer. 3 p. Pascha</p>
<p>I-Rvat SP B.79 fol. 107v A   Mode: EE</p>	<p><b>Alleluia*</b></p>  <p>Sabbato in Albis</p>

<sup>98</sup> F° 103r, 105r, 105v, 107v, 122r.

<p><b>I-Rvat SP B.79</b> fol. 122r A   Mode: EE</p>	<p><b>Alleluia alleluia</b></p>  <p>Dom. Pentecostes</p>
<p><b>CH-E 611</b> fol. 105v A   Mode: 4</p>	<p><b>Sancte Sigismunde a deo coronate</b></p>  <p>Sigismundi</p>
<p><b>CH-E 611</b> fol. 158r R   Mode: 4</p>	<p><b>Audiens Christi confessor trium juvenum</b></p>  <p>Nicolai</p>
<p><b>DK-Kk 3449 8o X</b> fol. 007v I   Mode: 4</p>	<p><b>Adornatis cum oleo prudenter</b></p>  <p>Mariae Magdalenae</p>
<p><b>DK-Kk 3449 8o X</b> fol. 074v A   Mode: 1</p>	<p><b>Felix locus felix ecclesia in</b></p>  <p>Annae</p>
<p><b>DK-Kk 3449 8o XII</b> fol. 099r A   Mode: 4</p>	<p><b>In quadro rutili lapides tres</b></p>  <p>Dionysii</p>
<p><b>DK-Kk 3449 8o XIII</b> fol. 195r I   Mode: 4</p>	<p><b>Exsultanti animo jubilemus</b></p>  <p>Conradi</p>
<p><b>NL-Uu 406</b> fol. 149r A   Mode: 4</p>	<p><b>Maria Magdalena in pace ire</b></p>  <p>Mariae Magdalenae</p>
<p><b>D-WI1 2</b> fol. 480v D   Mode: 4</p>	<p><b>Heu heu nos virtutes plangamus</b></p> 
<p><b>DK-Kk 3449 8o XVII</b> fol. 131r I   Mode: 4</p>	<p><b>Adornatis cum oleo prudenter</b></p>  <p>Comm. plurimorum Virginum</p>



**Exemple musical 6** : Archives capitulaires de Saint Pierre de Rome, Vatican, Ms B. 79, f° 105r

Ces *alleluias* encadrent des versets alléluïatiques empruntés aux psaumes. Voici les psaumes correspondants pour ces différentes fêtes (en italique, ledit verset).

Dimanche de Pâques, Psaume 3 : *Domine quid multiplicati*

*Seigneur, pourquoi ceux qui me persécutent se sont-ils multipliés ?*

Ils sont nombreux ceux qui s'élèvent contre moi.

Beaucoup disent à mon âme :

Il n'y a pas de salut pour elle dans son Dieu.

Mais toi, Seigneur, tu es mon protecteur,  
ma gloire, et tu relèves ma tête.

De ma voix j'ai crié vers le Seigneur  
et Il m'a exaucé du haut de sa montagne sainte.

Lundi de Pâques, Psaume 6 : *Domine ne in furore*

*Seigneur ! ne me reprenez pas dans votre fureur, et ne me punissez pas dans votre colère.*

Ayez pitié de moi, Seigneur ! parce que je suis faible : Seigneur !

Guérissez-moi, parce que mes os sont tout ébranlés.

Et mon âme est toute troublée : mais vous, Seigneur ! jusques à quand me laisserez-vous en cet état ?

Tournez-vous vers moi, Seigneur ! et délivrez mon âme :

sauvez-moi en considération de votre miséricorde.

Car il n'y a personne qui se souvienne de vous dans la mort ;

et qui est celui qui vous louera dans l'enfer ?

Je me suis épuisé à force de gémir :

je laverai toutes les nuits mon lit de mes pleurs : j'arroserai de mes larmes le lieu où je suis couché.

L'affliction a rempli mon œil de trouble : je suis devenu vieux au milieu de tous mes ennemis.

Retirez-vous de moi, vous tous qui commettez l'iniquité ;

parce que le Seigneur a exaucé la voix de mes larmes.

Le Seigneur a exaucé l'humble supplication que je lui ai faite : le Seigneur a agréé ma prière.

Que tous mes ennemis rougissent, et soient remplis de trouble :

qu'ils se retirent très-promptement, et qu'ils soient couverts de confusion.

Mardi de Pâques, Psaume 11 (10) : *In Domino confido*

*C'est en l'Éternel que je cherche un refuge.*

Comment pouvez-vous me dire :

Fuis dans vos montagnes, comme un oiseau ?

Car voici, les méchants bandent l'arc,

ils ajustent leur flèche sur la corde,  
pour tirer dans l'ombre sur ceux dont le cœur est droit.  
Quand les fondements sont renversés,  
le juste, que ferait-il ?  
L'Éternel est dans son saint temple,  
l'Éternel a son trône dans les cieus ;  
ses yeux regardent,  
ses paupières sondent les fils de l'homme.  
L'Éternel sonde le juste ;  
il hait le méchant et celui qui se plaît à la violence.  
Il fait pleuvoir sur les méchants  
des charbons, du feu et du soufre ;  
un vent brûlant, c'est le calice qu'ils ont en partage.  
Car l'Éternel est juste, il aime la justice ;  
les hommes droits contemplant sa face.

Samedi In Albis : Psaume 42 : *Iudica me Deus*

*Rends-moi justice, ô Dieu,*  
défends ma cause contre une nation infidèle !  
de l'homme inique et trompeur, délivre-moi.  
Toi mon Dieu protecteur, pourquoi me repousses-tu ?  
Pourquoi dois-je marcher dans la tristesse, sous l'oppression de l'ennemi ?  
Envoie ta lumière et ta fidélité !  
Qu'elles me guident, qu'elles me conduisent à ta montagne sainte et à tes demeures !

J'irai vers l'autel de Dieu,  
de Dieu, ma joie et mon allégresse,  
et je célébrerai Te sur la harpe, ô Dieu, mon Dieu !

Pourquoi t'abats-tu mon âme, pourquoi gémiss-tu au-dedans de moi ?  
Espère en Dieu, car je Le louerai encore,  
Il est mon Salut et mon Dieu.

Pentecôte : Psaume 3, cf. dimanche de Pâques, ci-dessus.

Formules mélodiques et textes semblent ainsi se référer les uns aux autres de manière métonymique, dans un enchâssement d'une étonnante cohérence. Un fragment mélodique de la *cantiga* renvoie à un incipit d'un verset de Jérémie, à ce chapitre entier, voire, peut-être, à tout le livre de Jérémie, ou à un *alleluia*, à son verset, et de là au texte entier du psaume correspondant. Si le vocabulaire guerrier est fréquemment utilisé dans les psaumes, peut-on considérer comme une coïncidence fortuite la parenté de cette formule alléluatique, - qui clame d'emblée la victoire sur les ennemis -, la cohérence des versets qui y sont associés, avec le fragment mélodique de cette *cantiga* et l'histoire qu'elle narre ? La deuxième vignette de l'enluminure de ce chant pourrait même être une illustration du psaume 11.

Il faut aussi rappeler que Jérémie est considéré, au Moyen Âge, comme ayant annoncé la Vierge Marie et l'enfantement du Christ, voire, comme ayant sculpté une image de Celle-ci, laquelle, d'après les traditions ponotes, serait la Vierge noire du Puy<sup>99</sup>. Néanmoins, ces textes

---

<sup>99</sup> KAEPPÉLIN Philippe, *La Sainte Image de Notre-Dame du Puy, deux hypothèses*, Le Puy-en-Velay, Le Fil de la Borne, 1997, p. 32-48.

auxquels pourrait renvoyer la strophe ne font pas de référence directe à la Vierge Marie. Qu'en est-il dans le refrain ?

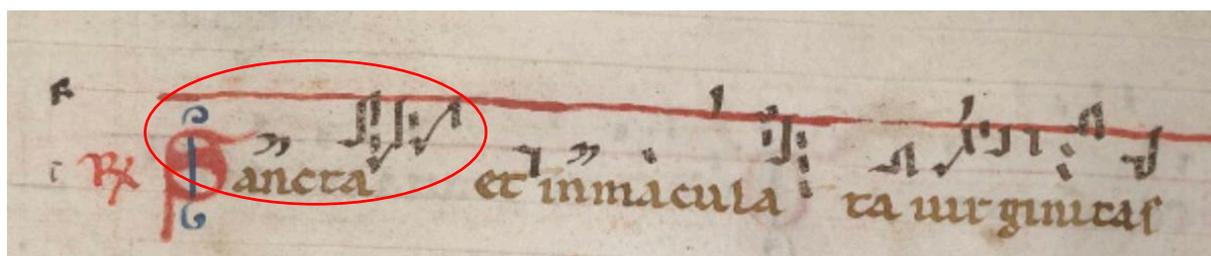
Refrain

Ben pô-de se—gu—ra—men-te de-man-dá-lo que qui—sér

a—a Vir-gen to—d'a—que-le que en e—la ben cre—vér.

Exemple musical 7 : Transcription de A. CASSON, [www.cantigasdesantamaria.com](http://www.cantigasdesantamaria.com)

Si l'on interroge la base de données *Cantus* quant au refrain, la deuxième partie de celui-ci offre vingt-et-une formules en concordance, dont quatre figurant toujours dans le même manuscrit de la bibliothèque Vaticane. Sur ces quatre, deux concernent des fêtes très importantes et mariales : Noël et la Purification de la Vierge<sup>100</sup>, le 2 février.



Exemple musical 8 : Archives capitulaires de Saint Pierre de Rome, Vatican, Ms B. 79, f° 28, Répons de la Messe de Noël

Sancta et in-ma-cu-la-ta vir-gi-ni-tas qui-bus te

lau-di-bus re-fe-ram nes-ci-o | Qui-a quem-ce-li {ca}

pe-re no-po-te-rant tu-o gre-mi-o

con-tu-lis-ti

Exemple musical 9 : Source *Cantus database*

<sup>100</sup> F° 62r.

Sainte et immaculée virginité,  
de quelles louanges t'exalter, je ne le sais :  
car Celui que les cieus ne pouvaient contenir,  
Tu l'as porté dans ton sein.

Ces textes martiaux et très masculins auxquels renverrait la strophe de la *cantiga* seraient ainsi contrebalancés par cette évocation mariale au refrain, évocation tout à fait en adéquation avec l'ensemble du projet de louange mariale des *Cantigas* dans leur entier.

**D'Espagne à la Terre Sainte, et de Terre Sainte au Puy, au péril de la mer**

## II. *Cantiga de Santa Maria 172*

Traduction Marie-Virginie CAMBRIELS, Thierry BARCAT et Jean MULLER

*Como Santa Maria de Salas livrou un mercador do perigoo do mar*  
Comment Sainte Marie de Salas délivra un marchand du péril de la mer

Refrain

A madre de Jesu Cristo que ceos, terras e mares  
Fes, poder à d'as tormentas toller en todos logares.

La Sainte Mère de Jésus Christ - qui les cieus, les terres, et mers  
Fit -, en tous lieux peut apaiser, de la tourmente, la colère.

*I. De tal razon un miragre a Virgen Santa Maria  
fez por un mercador, grande, que a Acre yr queria  
con ssa nave carregada de mui bona merchandia,  
mas ante que y chegasse recebeu muitos pesares.*

I. A ce propos, la Sainte Vierge fit un prodige, grandement,  
Pour un marchand, qui naviguait vers le port d'Acre, à l'Orient.  
De marchandises de grand prix était chargé abondamment,  
Mais, bien avant qu'il n'y parvînt, endura nombre de misères.

*II. Ca ouve tan gran tormenta, que o masto foi britado  
e a vea toda rota ; e el se viu tan coitado  
que prometeu [que] se vivo ao porto arribado  
fosse, que romeu en Salas vel a santos seus altares.*

II. Il y eut si forte tempête que le grand mât en fut brisé,  
La voile toute déchirée ! Le marchand fut si apeuré  
Qu'il promit que, si sain et sauf, jusqu'à bon port, il arrivait,  
En pèlerin, il se rendrait à Salas, et autres sanctuaires,

*III. Huna noite offerenda déss' y bona e fremosa.  
E pois prometud' est' ouve, log' a Virgen groriosa  
valeu-lle con sa mercee e non lle foi vagarosa,  
ca fez quedar a tormenta logo, sen outros vagares.*

III. La nuit, et ferait bonne offrande. À peine eut-il promis cela  
Que la très-glorieuse Vierge, grande merci lui accorda.  
Et sur-le-champ, sans plus attendre, cette tempête, elle apaisa,  
Et sur-le-champ, sans plus attendre, exauça l'ardente prière.

*IV. A tormenta aquedada foi, e seu mast' adubaron  
e log' a Santa Maria de Salas s' acomendaron ;  
e ouveron tan bon vento, que na mannaa chegaron  
a Acr', e perderon medo e todos maos penssares*

IV. Quand la tourmente fut calmée, ils réparèrent le grand mât.  
Aussitôt fait, ils se vouèrent à Sainte Marie de Salas.  
À Saint-Jean-d'Acre, au lendemain, parvinrent, tant le vent souffla.  
Délivrés de leur grande peur et de toutes pensées amères,

*V. Que ant' avian da morte des i quantas merchandias  
tragian, todas venderon mui ben e en poucos dias.  
Pois a ssa terra tornaron e fezeron romarias  
al Poi, e depois a Salas, con loores e cantares.*

V. Eux qui s'étaient déjà cru morts, oubliant leurs craintes d'hier,  
Leurs marchandises, ils ont vendu, en quelques jours, ma foi, fort cher.  
Enfin, chez eux, s'en retournèrent, et vers le Puy, ils s'en allèrent  
En pèlerins, et à Salas, louange à la Vierge, ils chantèrent.

*VI. Huna cruz de cristal toda deu log' y en offerenda  
o mercador que a Virgen guiara ben sen contenda  
con seu aver ao porto, e meteu-ss' en sa comenda.  
E desto cantar fezemos que cantassen os jograres.*

VI. D'une croix toute de cristal, il Lui fit alors son offrande,  
Ce marchand, dont la Sainte Vierge avait exaucé la demande.  
Corps et biens l'avait protégé, il se mit donc en sa commande.  
De ce miracle, avons fait chant, que les jongleurs chantent ces vers !

### **a. Acre, Terre Sainte et Santa Maria de Salas, Aragon**

La *Cantiga* 172 montre un marchand espagnol traversant la Méditerranée pour rejoindre Acre (aujourd'hui Haïfa, en Israël) et y vendre sa marchandise. Saint-Jean d'Acre, après le siège subi à la fin du XII<sup>e</sup> lors de la troisième croisade, est devenu au XIII<sup>e</sup> siècle la capitale du Royaume de Jérusalem. C'est aussi le principal port de Terre Sainte. Le commerce y est alors florissant<sup>101</sup>.

Cette *cantiga* fait partie de celles de Salas<sup>102</sup>, modeste sanctuaire de Huesca, en Aragon, dont la dénomination première est de *Virgen de Las Huertas*, Notre Dame des Jardins (ou même plutôt des potagers !), allusion à sa situation excentrée par rapport à la ville. Ce

---

<sup>101</sup> MANTRAN Robert, « Acre », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], consulté le 10 mai 2019.

<sup>102</sup> Je remercie ici Virginia GONZALO GARCÍA et Carlos GARCÉS MANAU, de Huesca, pour m'avoir transmis les références bibliographiques à ce propos.

sanctuaire est pourtant un des plus représentés dans les *Cantigas*, mentionné dans vingt-deux chants<sup>103</sup>.

### b. *Hodie Maria virgo caelos ascendit*

Sur le plan musical, le refrain et la strophe, ou plutôt la *vuelta* et la *mudanza*, de cette *cantiga* sont construits sur le même motif, la *vuelta* est constituée par une ornementation de la *mudanza*.

A ouvert très orné

A Ma—dre de Je—sú - Cris—-to que cé—os, té—rras e ma—res

A ouvert peu orné

A clos

fez, po—der há d'as tor—men—tas to—ller en to—dos lo—ga-res.

A ouvert

A clos

De tal ra—zôn un mi—ra—gre a Vir—gen San—ta Ma—rí—a

A ouvert

A clos

fez por un mer—ca—dor, gran—de, que a A—cre ir que—rí—a

A ouvert très orné

con sa na—ve ca—rre—ga—da de mui bõ—a mer—chan—dí—a,

A ouvert peu orné

A clos

mas an—te que i che—ga—sse re—ce—beu mui—tos pe—sa—res.

Exemple musical 10 : Transcription de A. CASSON, [www.cantigasdesantamaria.com](http://www.cantigasdesantamaria.com)

Ce motif A, essentiel, correspond à trente-huit occurrences dans les manuscrits liturgiques recensés dans la base *Cantus*, pour différentes fêtes. Cependant, dans seize

<sup>103</sup> Salas est mentionné dans les *CSM* 43, 44, 109, 114, 118, 129, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 189, 247, 408. Le sanctuaire le plus célèbre par les *Cantigas* étant celui de Santa Maria do Porto, fondé par Alphonse le Sage lui-même (voir le chapitre *De la noblesse de Notre-Dame du Puy*, p. 229), avec 25 chants.

manuscripts, il correspond à l'incipit d'une antienne de l'Assomption, notamment dans un manuscrit franciscain italien de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle dit Bréviaire d'Assise<sup>104</sup>, tandis que les vingt-deux autres occurrences sont associées à des festivités toujours différentes.

Ho-di- e ma-ri- a vir- go ce- los as- cen-dit gau- de- te qui- a cum xpis- to

reg-nat in e- ter- num | ~Magnificat

**Exemple musical 11** : Source *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant - Inventories of Chant Sources*, dirigé par Debra LACOSTE (2011-), Terence BAILEY (1997-2010), et Ruth STEINER (1987-1996). Web developer, Jan KOLÁČEK (2011-). En ligne <<http://cantus.uwaterloo.ca/>> (consulté le 9 septembre 2019).

La *Cantiga* 172 pourrait-elle être inspirée de cette antienne ? On pourrait soulever la question du *si*, bémol ou non, et en rester à une question mais si l'on considère son texte : « Aujourd'hui, Marie est montée aux cieux, réjouissez-vous, car avec le Christ, elle règne dans l'éternité. » comme dans le refrain de cette cantiga :

*A Madre de Jesu Cristo, que ceos, terras i mares  
Fez, poder a das tormentas, toller en todos logares.*

La Sainte Mère de Jésus Christ, qui les cieux, les mers et les terres  
Fit, en tous lieux peut apaiser de la tourmente, la colère.

La Mère et le Fils sont ici associés, comme à égalité, synthrônes, (à la limite de la mariolâtrie, l'ambiguïté grammaticale de l'attribution du sujet de « fez » confinant ici à l'ambiguïté théologique) pour régner dans le temps, aussi bien que dans l'espace et sur les éléments. La joyeuse ornementation de son refrain, comme l'ordre de mission du dernier vers aux jongleurs semblent répondre à l'invitation du « *Gaudete* ». Si nous n'avons pas la preuve parfaite d'une filiation entre ces deux mélodies, du moins, *nihil obstat*. « Tout ce qui monte converge. »

Pourquoi ces citations possibles à ces deux manuscrits italiens en particulier ? Si nous n'avons pas de preuve absolue de ces emprunts, un fil de lecture extrêmement cohérent se dessine si l'on admet cette possibilité. Par contre, l'influence franciscaine à la Cour d'Alphonse le Sage est bien une évidence, qui pourrait expliquer la référence, entre autres à la liturgie franciscaine du Bréviaire d'Assise, et les franciscains ont dû pendant une période adopter la liturgie de Saint-Pierre<sup>105</sup>, ce qui pourrait expliquer les emprunts au manuscrit B79 des Archives de St Pierre de la bibliothèque Vaticane.

Nous proposons, en guise de conclusion de ce chapitre, cette paraphrase du refrain de la *Cantiga* 172 :

<sup>104</sup> Italie, Assise, Biblioteca Comunale 693, f° 212r. Cependant, dans huit de ces manuscrits, l'incipit commence par *mi-fa sol la (si) do*.

<sup>105</sup> VAN DIJK Stephen Joseph Peter, et WALKER Johan Halzelden, *The Origins of the Modern Roman Liturgy: the Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the XIII<sup>th</sup> century*, Salmon, II, p. 23-24, *Analecta Liturgica*, p. 238-248.

*Dona do Poi, Madre de Cristo, que ceos, terras e mares  
Fez, poder a das tormentas, paz o ira mandar en todos logares*

**Dame du Puy, Mère du Christ, - qui les cieux, terres, et mers  
Fit - en tous lieux, peut commander aux tourmentes, paix ou colère.**

Les *Cantigas* 172 et 271 témoignent ainsi du rayonnement maritime inattendu du sanctuaire de Notre-Dame du Puy, invoquée en mer par marchands et chevaliers de haute lignée, aux confins de l'Europe et du monde chrétien, du Levant au Ponant, des rives orientales de la Méditerranée à celles, atlantiques, de l'Afrique septentrionale, tandis que les mélodies de ces chants, convoquant sans doute d'autres textes – et l'on saisit mieux dans ce cas la parenté étymologique de texte et de tissu, textile – en filigrane, semblent refléter l'entrelacs raffiné de ces relations subtiles et profondes que le sanctuaire entretenait à cette époque avec l'ensemble du monde connu. Comme une dentelle.



# *Mireille* : un palimpseste lyrique

— Jean-Marc GHITTI —

Il existe une relation forte et fautive entre la musique et le théâtre. C'est ce qu'on appelle, en esthétique, la musique dramatique. On a tendance à confondre, de nos jours, sous l'appellation de musique lyrique, deux genres très différents : la musique lyrique proprement dite, qui se donne en récital ou à l'office, et la musique dramatique, qui se joue sur scène. Voyons ce qu'il en est chez HEGEL, en interrogeant quelle place nous devons faire, en musicologie, à l'esthétique philosophique. HEGEL est le grand classificateur des genres artistiques dans son système des Beaux-Arts. Il nomme « musique d'accompagnement » ces formes musicales où la musique se joint à du texte, par opposition à la musique indépendante, que nous nommons aujourd'hui instrumentale. Et, dans la musique d'accompagnement, il dégage trois genres : la musique d'église, la musique lyrique et la musique dramatique. Mais l'on reste étonné, lorsque l'on relit les beaux cours de Berlin qu'il a consacré à la musique, que la notion de musique de scène n'apparaisse pas. Pourtant ce qui fait le propre de la musique dramatique, ce n'est qu'elle accompagne du texte, car c'est le cas aussi à l'église ou dans un récital : c'est principalement qu'elle rencontre le théâtre, non seulement parce qu'elle y accompagne une action en une succession d'actes, mais aussi parce qu'elle y rencontre les conventions propres au théâtre. C'est précisément de cette rencontre que je voudrais parler quand je dis que la relation est à la fois forte et fautive entre la musique et le théâtre.

\*\*\*

Cette question beaucoup trop générale, je vais l'aborder à partir du thème qui nous réunit : celui du palimpseste. C'est Gérard GENETTE qui répand ce concept dans le contexte de la critique littéraire. Je voudrais donc qu'on s'interroge : quelle place devons-nous faire, en musicologie, aux outils de la critique littéraire. GENETTE ne parle pas de musique. Pourtant, il arrive très souvent que, derrière un opéra, il y ait une œuvre littéraire. GENETTE, dont je vais essayer d'exposer quelques concepts, prend comme objet d'étude la transtextualité, qu'il définit ainsi : « la transtextualité ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Dans sa terminologie, on peut qualifier d'hypotexte, l'œuvre de départ, en l'occurrence le poème de MISTRAL. Il s'agit de l'œuvre d'en-dessous, celle à quoi l'opéra fait référence et qu'il efface à la fois. Le livret d'opéra, lui, serait ce que GENETTE nomme un hypertexte, c'est-à-dire un texte dérivé. L'opéra lui-même, texte et partition, relève de la transposition d'un art en un autre. Qu'est-ce qui se joue, esthétiquement, socialement et surtout politiquement dans le passage de l'hypotexte à l'hypertexte et dans la mise en musique de celui-ci ?

Pour apporter quelques éléments de réponse à cette question, je voudrais prendre l'exemple significatif d'une œuvre singulière : *Mireille* de GOUNOD. Cette œuvre à l'avantage pour nous de présenter un dispositif particulièrement complexe.

D'abord, l'œuvre littéraire de départ, la *Miréio* de Frédéric MISTRAL, est une œuvre déjà dédoublée. En 1859, MISTRAL publie ce long poème en deux langues. L'œuvre véritable est en provençal, mais MISTRAL l'accompagne, pour l'ouvrir à un plus large public, notamment à Paris où LAMARTINE en fait la promotion, d'une traduction française.

Au sein de ce que GENETTE appelle la transtextualité, passage d'un texte à un autre, la traduction est ce qu'il désigne comme « la forme de transposition la plus voyante ». La traduction produit du palimpseste car, sous le texte traduit, on ne cesse de chercher le texte original qui se trouve à la fois effacé et rendu accessible à travers l'écran d'une autre langue. Les éditions bilingues sont des livres particuliers qui présentent les deux textes à la fois et qui donc n'efface rien. Il n'y a plus de texte d'en dessous et on peut s'y promener d'un texte à l'autre. En un sens, ce n'est plus un palimpseste mais c'est un dédoublement qui affiche un texte double.

Mais la traduction de *Miréio* n'est pas une traduction comme les autres : c'est une traduction par l'auteur. MISTRAL entre dans la catégorie des écrivains qui, dit GENETTE, « se traduisent eux-mêmes et produisent, d'emblée ou à distance, deux versions de chacune de leurs œuvres ». C'est dommage que GENETTE ne parle pas de MISTRAL, car celui-ci publie systématiquement tous ces grands poèmes en bilingue du fait même d'une situation culturelle qui l'oblige à s'adresser à deux publics de langue différente.

L'auto-traduction de MISTRAL a une particularité supplémentaire qui la rend si singulière. Chacun sait que le traducteur échoue toujours en rendre le texte original, mais enfin il fait de son mieux. Eh bien, MISTRAL ne fait pas du tout de son mieux. En effet, le texte français de *Mireille* est une traduction de basse valeur. Car le premier souci de MISTRAL est de montrer que le texte original est bien le poème en provençal, auquel il attend que le lecteur se reporte. Un poète comme MISTRAL, parfaitement bilingue, aurait pu avoir la tentation d'écrire deux beaux poèmes, l'un en provençal et l'autre en français. Or c'est précisément ce qu'il ne veut pas faire. Son projet de rénovation de la langue provençale le lui interdit : il ne veut pas être un poète bilingue, comme l'est RILKE par exemple qui, à la fin de sa vie, écrit en poète français. MISTRAL écrit en poète provençal et son texte français n'est pas un poème français mais une traduction délibérément pâle et sans relief. Ce qui lui donne un statut très particulier : un texte d'accompagnement volontairement décevant. Elle doit signifier au lecteur tout ce qu'il perd à ne pas lire le provençal. C'est une traduction qui rehausse l'hypotexte en rabaisant un peu l'hypertexte. Une traduction qui signifie que le texte premier est perdu, de manière à inciter le lecteur pressé à regarder l'original et à y apprendre un peu le provençal.

Pour y parvenir, les choix de MISTRAL sont les suivants. Le texte français n'est pas disposé en vers mais en ligne. Il n'est pas rimé. C'est une traduction littérale. L'ordre des mots en français est calqué sur l'ordre en poésie provençal, ce qui le rend inélégant. Il est parfois un peu explicatif. Il reproduit des tournures provençales assez bizarres en français. Par exemple, dans le chant des magnanarelles, il est écrit que « Mireille est à la feuille » pour dire qu'elle travaille aux mûriers, mais ce n'est que le décalque peu compréhensible de l'expression occitane. N'allons pas plus loin dans le détail.

\*\*\*

Voyons maintenant le passage de l'œuvre au livret. Il s'agit, pour continuer à vous présenter les concepts de GENETTE, de considérer l'architextualité. Ce que GENETTE nomme ainsi, c'est l'inscription d'un texte dans l'architecture des genres littéraires. Le texte qu'on entend lorsqu'on écoute l'opéra de GOUNOD est celui d'un livret d'opéra. Pour l'apprécier, il faudrait procéder à une étude comparative avec d'autres œuvres et je crois que ce serait un beau travail musicologique de procéder à une étude comparative de la transposition des grandes œuvres littéraires en livrets d'opéra. Cette transposition est un passage nécessaire qui répond à un besoin de réduction du texte et aussi à un besoin de dramatisation. Quand on fait de *Faust* un opéra, comme GOUNOD l'avait fait antérieurement, le librettiste part d'une œuvre qui était déjà dramatique. Or ce n'est pas le cas ici : Michel CARRÉ, le librettiste de *Mireille*,

part d'un poème. Le poème de MISTRAL est certes narratif, mais on ne raconte pas une histoire de la même manière dans un poème à l'antique que sur une scène. Le librettiste est donc chargé d'introduire certains ressorts dramatiques, des ressorts conventionnels dans le théâtre du dix-neuvième siècle.

Dans ses cours d'esthétique à Berlin, HEGEL s'est posé la question des livrets d'opéra. Il dénonce « le préjugé nuisible de croire que la nature du texte est sans importance pour la composition ». C'est le défaut, à ses yeux, de certains opéras italiens. Il pense qu'un livret relève d'une poésie moyenne. Si le texte est trop fort, poétiquement ou philosophiquement, la musique lui devient inutile, voire nuisible. Si le texte est trop faible littérairement, la musique en pâtit.

*Mireille* est un opéra bien français où le texte a son importance et tend même vers une certaine poésie. Pourtant, le livret de CARRÉ a été critiqué pour ses faiblesses. La langue est effectivement très convenue et ne dépasse certes pas le niveau de la poésie moyenne. Mais ce qui a semblé le plus gênant, c'est l'infidélité du livret au texte mistralien. Ce qui fait problème, c'est moins la qualité poétique que la transformation dramatique. On hésite à savoir s'il adapte à la scène la poésie de MISTRAL, ou s'il l'efface. C'est d'ailleurs toute l'ambiguïté de la transtextualité dont parle GENETTE : l'hypertexte fait-il référence à l'hypotexte, ou l'occulte-t-il ? La référence rend hommage et valorise l'hypotexte, tandis que l'effacement est une entreprise de substitution, de remplacement.

Le livret non seulement simplifie mais redistribue les événements dans le temps. Par exemple, chez MISTRAL, Vincent est blessé avant que Mireille ne parle à son père de leur amour et que celui-ci ne s'y oppose. Dans le livret, il y a d'abord l'opposition paternelle au mariage des amoureux, et la blessure de Vincent prend le sens d'une vengeance. On pourrait se satisfaire de la dramatisation qui en résulte : elle est certes d'une grande banalité, mais elle convient à la scène. Pourtant, c'est l'intention même de MISTRAL qui s'en trouve altérée. *Mirèio*, en effet, est essentiellement un poème descriptif et ethnographique. L'action n'est pour MISTRAL qu'un prétexte pour présenter une succession de tableaux de la vie provençale, comme ceux que dessinent les personnages de cire qu'on peut voir aujourd'hui encore dans le Musée d'Arles créé par MISTRAL. Au contraire, dans le livret, l'action passe au premier plan. L'histoire devient un drame et l'on perd le projet initial de MISTRAL, qui était une réponse à ce que Lamartine lui avait demandé : illustrer une langue par une présentation des mœurs.

Quoi qu'il en soit, lorsque GOUNOD s'est trouvé en face du livret de Michel CARRÉ, il y avait déjà, en palimpseste, deux textes partiellement perdus : le texte français traduit et le texte provençal originaire. Sous le récit du livret, il y a le poème de MISTRAL qui passe à l'arrière-plan. Sous la langue du livret, il y a la langue occitane qui est effacée. Or celle-ci était bien l'essentiel de *Mirèio*, ce poème composé pour défendre et illustrer la rénovation du provençal par le chef de fil du félibrige.

\*\*\*

Si l'on considère, maintenant, la mise en musique par GOUNOD, on se trouve devant une autre difficulté. D'un côté, il est évident que le compositeur suit le texte du livret. Il le suit, mais ce n'est pas ce texte-là qui génère sa musique. Le compositeur a en tête le poème de MISTRAL. En 1863, GOUNOD pense à un nouvel opéra : *Mignon*, d'après le roman de GOETHE *Les années d'apprentissage de Wilhelm MEISTER*. Lorsqu'il découvre le poème de MISTRAL, il change de projet et d'univers culturel. Le 16 février 1863, il écrit : « N'est-ce pas que c'est un livre admirable, rempli de grâce, de vérité, de coloris, de vraie et saine simplicité, sensibilité ? Mireille est une figure vouée à la célébrité comme Mignon. Elle a besoin d'être illustrée : elle le

sera ». Cet enthousiasme de découverte inscrit chez GOUNOD un certain imaginaire de la Provence et un ensemble d'impression d'après quoi il composera. Lorsqu'on parle de palimpseste en opéra, il faut garder à l'esprit qu'un compositeur n'illustre pas le texte même d'un livret, mais le texte qui demeure en filigrane par en-dessous, le texte premier, l'hypotexte. Ce sont les paroles du livret qui sont mises en musique, mais ce sont les atmosphères du texte original qui le sont encore bien davantage.

Voilà qui oblige à introduire une distinction proprement musicologique : quand on considère la même partition, il faut y distinguer les effets dramatiques et les effets atmosphériques. Personnellement, j'envisage la musicologie comme une enquête qui devrait nous introduire dans le secret de l'inspiration musicale. Ma question est : d'où sortent les musiques que nous entendons ? C'est exactement la suite, en musicologie, de la question que j'ai développé dans mon premier livre, *La Parole et le lieu*. J'y posais la question, dans le domaine de la poétique générale : d'où sortent nos paroles et nos pensées ? Quel est le processus d'inspiration de l'artiste ? Cette question, une fois transposée en musicologie, devient : où GOUNOD est allé chercher ces mélodies ? C'est une question qui rencontre celle du palimpseste : elles ne lui ont pas été inspirées par le livret, mais par le texte d'en-dessous, l'hypotexte qu'est le poème de MISTRAL. Et, à chaque moment, on est en droit de se demander : qu'est-ce qu'il met en musique ? Est-ce l'action ou est-ce les sentiments qui s'en dégagent et qu'il a éprouvé dans le poème original ?

Cette question doit se poser différemment selon les compositeurs. GOUNOD est un musicien qui évoque des ambiances. C'est son talent propre et la caractéristique de sa musique. C'est ce qu'a reconnu un critique de l'époque, Albert DE LASALLE, pour lui en faire reproche : « les principes que professe M. GOUNOD sont justement la mort de toute mélodie ». C'est ce qu'explique un musicologue plus récent et plus favorable, l'anglais Steven HUEBNER, auteur du livre *Les opéras de GOUNOD* (ouvrage paru en 1990 dont la traduction est parue en 1994 chez Actes Sud). Il caractérise l'art de GOUNOD comme suit : « des mélodies qui évoluent de manière fluide et imprévisible entre les piliers régulièrement espacés d'une phraséologie carrée, créant sa musique avec une nette tendance à obscurcir le mètre par une accentuation des durées sur les temps faibles ». La mélodie, chez GOUNOD, ne colle pas au texte du livret. Elle ne l'obscurcit pas pour autant, il reste intelligible, mais elle prend une sorte d'autonomie qui lui permet de suggérer une atmosphère. La mélodie naît de la déclamation, mais elle s'en émancipe et en vient à reposer davantage sur les instruments que sur la voix. C'est pourquoi l'on a souvent pu dire que GOUNOD est un symphoniste, même dans ses opéras. Il n'abandonne jamais les formules cadentielles, ni la structure de phrases en carrures, mais il l'obscurcit et la trouble en déplaçant l'accentuation, ce qui donne cette impression de fluidité.

Je vous le laisse apprécier sur le chant dit de Magali, et je l'introduis par cette présentation de notre musicologue incontournable sur GOUNOD, Gérard CONDÉ, auteur d'un *Charles GOUNOD* (2009) : « Pour la chanson de Magali, écrit-il, GOUNOD n'a pas utilisé le vieil air provençal noté par MISTRAL en appendice de *Mireio* sur lequel le poète avait adapté des paroles inspirées par une autre source. Il a préféré légitimement accorder les paroles françaises avec une mélodie de sa composition. Il conserve l'articulation rythmique du modèle mais rompt la régularité et, sur une mélodie originale, fait alterner les mesures à  $\frac{6}{8}$  et  $\frac{9}{8}$  pour recréer le rubato insaisissable, l'élan et la spontanéité du chant populaire et retrouve une vérité que la notation textuelle n'aurait pas permise. »

Si l'on en croit CONDÉ, derrière cette célèbre mélodie de GOUNOD, on pourrait retrouver la rythmique d'une mélodie traditionnelle, ce qui serait ici un palimpseste strictement musical,

une mélodie derrière une autre mélodie. Mais ce serait assez banal à développer. Je préfère pour finir développer un autre aspect qui me semble plus original.

\*\*\*

On ne saurait en rester là, en effet, concernant le palimpseste et l'inspiration. La question qui me tient à cœur est celle de la provenance de la musique dans l'esprit du compositeur. Pour faire un pas de plus, il faut faire intervenir le livre de GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, texte publié posthume en 1896, mais écrit au fil des années. Dans le langage de la critique littéraire élaboré par GENETTE, cet écrit relève de ce qu'il nomme le paratexte : autour de l'opéra *Mireille* gravite tout ce que GOUNOD en dit dans sa correspondance et dans ses mémoires. Et j'en profite pour vous lancer encore une autre question : quelle place devons-nous faire, en musicologie, aux écrits des compositeurs ?

Dans une lettre à son ami ILTIS, GOUNOD écrit, au sujet de son inspiration : « j'étais littéralement grisé de joie. Les motifs me venaient à l'esprit comme des vols de papillons, je n'avais qu'à étendre le bras pour les attraper ». On est là au cœur de la question : le rôle des lieux dans l'inspiration musicale. Dans *La parole et le lieu*, j'avais étudié le rôle des lieux dans l'inspiration poétique. Je rêve d'écrire un jour le pendant de ce premier livre, qui s'intitulerait : *La musique et le lieu*. Que permet d'en dire la composition de *Mireille* par GOUNOD ?

D'abord quelques éléments biographiques éclairants. Lorsque MISTRAL reçoit une lettre où GOUNOD lui demande le droit de faire un opéra à partir de son poème, il s'empresse d'accepter et invite le compositeur à Maillane. GOUNOD s'empresse d'accepter l'invitation et passe plus de temps que prévu en Provence, il s'installe plusieurs semaines pour travailler. D'après les mémoires de GOUNOD, il est évident que l'impression que lui procure les lieux joue un rôle encore plus déterminant que le poème lui-même dans la composition de *Mireille*. Le poème de MISTRAL n'aura été pour GOUNOD qu'une introduction à la Provence. D'ailleurs, il écrit lui-même que « les livres ne parlent réellement qu'à ceux qui ont vu ce qu'ils disent ». Le poème de MISTRAL n'aurait pas suffi à GOUNOD : il lui fallait voir les lieux dont le poème parle.

Il faudrait dire : les lieux dont le poème vient, car ces lieux provençaux avaient joué un rôle déterminant dans la composition du poème lui-même. Si bien qu'on peut dire que GOUNOD met en musique la Provence en retrouvant, à l'arrière-plan du texte mistralien, les lieux qui avaient inspiré MISTRAL lui-même. On a là une autre structure en palimpseste, dont GENETTE n'a rien dit du tout, et dont il ne pouvait rien dire en raison des limites mêmes de ce qu'on nomme la critique littéraire. Celle-ci cherche le texte derrière le texte et oublie de considérer que derrière le texte premier, il y a des lieux. Il faut passer outre cette clôture des champs critiques : il ne suffit pas de dériver des textes d'autres textes et de dériver la musique d'autres musiques. Les textes, et encore plus les musiques, viennent de lieux qui demeurent, derrière, en palimpseste. On ne peut pas se satisfaire du travail de GENETTE car, derrière l'hypotexte lui-même, il y a des lieux inspirants. Si l'on aimait autant que GENETTE les mots barbares, on pourrait parler d'hypotopos, et l'on se proposerait d'écrire une hypotopique.

*Mireille* est un exemple précieux pour illustrer un essai sur la musique et le lieu, et c'est pour cela que j'ai choisi cette œuvre (ça n'a rien avoir avec mes goûts, et je pense que la notion de goût en musique est désuète). GOUNOD pose lui-même très bien le problème. Il raconte comment chaque mélodie lui est venue dans des endroits précis. Par exemple : « un matin, je me suis installé au bord d'un ruisseau et j'ai fait un des morceaux du rôle de Mireille, « Heureux petit berger ». Et de ces endroits, la musique doit conserver une sorte d'empreinte. À propos

de son chœur des moissonneurs, GOUNOD dit : « j'espère qu'il sera robuste et qu'il sentira le pays. J'ai voulu que ce fut gras comme la terre, et énergique comme le soldat. »

Dans un passage très intéressant de ses mémoires, le compositeur s'interroge sur ce que lui apporte la présence des lieux lorsqu'il invente sa musique : « je ne sais si mon travail a changé en lui-même ; je ne suppose pas qu'il soit d'autre nature, puisque mes facultés étant les mêmes, ce qui émane doit être le même aussi : mais ce dont je suis frappé, c'est le mode de formation tout autre sous lequel se produit ma pensée : je pense, je cherche sans doute, mais les choses s'engendrent en moi avec un douceur et une tranquillité d'opération que je ne connaissais plus depuis ma première jeunesse : il y a travail, et il n'y a pas effort pénible ; il y a réflexion, observation, méditation, mais il n'y a pas de crise douloureuse dans l'accouchement. L'instrumentation elle-même me paraît se présenter avec précision et clarté : je tâche d'entendre tout ce qu'il faut, et de n'écrire que ce que j'entends ». GOUNOD parle là de la naissance d'une musique sonore à partir d'une musique silencieuse, d'une musique secrète, dormant dans les lieux, et dont le compositeur ne ferait que se mettre à l'écoute et que traduire dans le langage musical de son époque.

Mais la structure en palimpseste est encore plus complexe dans cette histoire. Ce qui frappe le plus, lorsque GOUNOD décrit la Provence, ce sont les multiples comparaisons avec l'Italie, que GOUNOD a beaucoup aimée. Il l'avoue lui-même explicitement : « ce lieu est beau et pur comme l'Italie : c'est l'Italie de la France ». C'est qu'un lieu peut en recouvrir un autre. Derrière la Provence, en palimpseste, il y a l'Italie et c'est ce qui, aux yeux de GOUNOD, fait de la Provence une terre d'inspiration. Si bien qu'on peut se demander si la structure en palimpseste n'est pas la structure de l'inspiration. Gounod trouve sa musique, derrière le livret de Michel CARRÉ, dans le poème de MISTRAL ; mais, derrière celui-ci, dans les lieux mêmes dont le poème parle, qui sont aussi les lieux qui ont inspiré le poète ; mais derrière ceux-ci, il y a encore comme le rêve d'une Italie entr'aperçue. Chaque fois, l'inspiration musicale semble provenir d'un en-dessous ou d'un derrière qui transparaît tout en étant recouvert.

Il faudrait l'illustrer particulièrement par l'exemple des Saintes-Maries-de-la-Mer. C'est là que s'achève et culmine, avec la mort de Mireille, l'opéra de GOUNOD, c'est peut-être ce qu'il y a de plus beau dans cette œuvre. Dans ses mémoires, MISTRAL raconte son premier voyage au Saintes-Maries et l'on comprend comment le lieu a joué un rôle déterminant dans la composition de *Mirèio*. Eh bien, GOUNOD, qui est allé avec MISTRAL aux Saintes, y trouve à son tour une inspiration cruciale pour la composition de son opéra. Il écrit à sa femme : « J'ai visité et en quelque sorte palpé par les pieds cette terrasse de la chapelle supérieur, terrasse du haut de laquelle Mireille expirante plonge ses derniers regards sur cette admirable mer dont l'horizon lui semble le chemin du ciel indiqué par la vision des trois saintes (...) C'est un beau dernier tableau de dernier acte et quand on voit ces deux choses à la fois, je t'assure qu'on n'a plus envie de faire revivre Mireille que parmi les anges du ciel ! » « Il faut que cette âme lumineuse meure devant la mer inondée de soleil. C'est une messe en blanc et non en noir qu'il lui faut ». Cette confession est la clé de *Mireille*. Les Saintes-Maries brillent, par en-dessous, comme le lieu d'inspiration le plus fort tant du poème que de l'opéra.

\*\*\*

Reste, pour finir, à passer un peu vite sur un dernier point. *Mireille* est une œuvre qui n'a cessé d'être transformée. Déjà, pendant les répétitions, de nombreuses modifications y ont été apportées à la demande de la chanteuse. Après un relatif échec des premières représentations, en mars 1864, la pression exercée par le milieu du théâtre impose au compositeur de multiples modifications, pour satisfaire au goût supposé du public, jusqu'à réduire, dès juillet 1864, un opéra en cinq actes à trois actes et à supprimer à la fin la mort de Mireille ! GOUNOD se

plaindra, dans ses mémoires, de son « humiliant métier de décompositeur de musique ». Ce qu'il avait fait, il a dû le défaire.

Steven HUEBNER écrit : « Le drame paysan qui semblait généralement trop insignifiant pour un ouvrage de cinq actes, en mars 1864, trouve grâce, devant les auditeurs, sous la forme d'une œuvre qui se rapproche davantage des normes de l'opéra-comique léger, c'est-à-dire remodelé en trois actes, avec un finale *concertato* en position centrale, à la fin de l'acte II, un troisième rôle important, une fin heureuse et une première chanteuse à roulades. Dans ce processus, la fidélité à la source littéraire est souvent sacrifiée. Pendant qu'il composait la partition en printemps 1863, GOUNOD s'était assuré de l'approbation de MISTRAL pour son projet en lui certifiant qu'il saurait le transposer à la scène avec un minimum de distorsions. Il a trouvé le succès avec des concessions beaucoup plus grandes aux conventions de l'époque qu'il ne s'y attendait ». Peu après sa quarantième année, et sur les encouragements de Pauline VIARDOT, Charles GOUNOD, ancien séminariste, a décrété, comme il l'écrit lui-même : « pour un compositeur, il n'y a guère qu'une route à suivre pour se faire un nom : c'est le théâtre ». Il s'en est sans doute repenti, en devenant comme il dit un décompositeur d'opéra. Car, il y a une relation forte et fautive entre la musique et le théâtre. Comme l'écrit CONDÉ : « tant de routine des théâtres a eu un effet dévastateur, et surtout réducteur ». GOUNOD retournera à la musique d'église, comme dit HEGEL, et s'y accomplira.

Mais l'œuvre poursuit ses métamorphoses. En 1874, on monte une version en 4 actes. En 1889, on revient à la version en 3 actes. En 1901, on revient à la version en 5 actes, mais transformée. Ce n'est qu'en 1939 qu'on tentera une reconstitution de la version originale. Si bien que lorsqu'on écoute *Mireille*, derrière ce qu'on entend, on peut toujours reconstituer, en palimpseste, toutes les versions antérieures d'une œuvre qui n'a jamais cessé de se recouvrir elle-même, de s'effacer elle-même sous elle-même. C'est un autre aspect, sans doute moins intéressant, de la structure en palimpseste que nous avons essayé de mettre en évidence dans *Mireille*.

Au total, et indépendamment de la volonté de GOUNOD, l'histoire de *Mireille* est celle du recouvrement d'un monument littéraire de la littérature provençale pour l'adapter au goût du public bourgeois de Paris. Ce qui a évidemment une signification politique, celle d'une folklorisation et d'une annulation du mouvement de rénovation occitane qu'a été le félibrige. L'intention de MISTRAL, qu'aurait voulu servir GOUNOD, et qui était de faire reconnaître la civilisation occitane, cette intention est conduite à l'échec au moment même où l'opéra rencontre un certain succès parce que ce succès n'est possible que par le recouvrement du poème et de sa langue. Reste ensuite à scruter le palimpseste.



## Biographies des auteurs

**Jean-Marc BARDOT** est professeur agrégé et docteur qualifié en musicologie. Il enseigne à l'Université de musicologie Jean-Monnet de Saint-Étienne.

Auteur d'une thèse sur la musique de Philippe HERSANT (*Une esthétique du souvenir dans la musique de Philippe HERSANT. Poésie sonore, résonance, forme*, 2006, Publication ANRT), il a publié un livre d'entretiens (*Le filtre du souvenir*, édition Cig'Art, 2003) et de nombreux articles sur ce compositeur.

Il s'est également spécialisé sur la musique de François-Bernard MÂCHE, sur laquelle il a publié plusieurs articles, notamment chez Hermann.

Comme chercheur associé à l'ÉCLLA (Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts) de Saint-Étienne, il a également travaillé sur la musique française du second XX<sup>e</sup> siècle (GREIF, FLORENTZ, J.-C. MARTI).

\*\*\*

**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.

\*\*\*

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 à l'ÉCLLA (Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts) 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).

\*\*\*

**Marie-Virginie CAMBRIELS** est doctorante en Musicologie, à l'Université Paul Valéry Montpellier 3 (laboratoire du Centre d'études médiévales de Montpellier, CEMM, rattachée également au CIMM, Centre International de Musiques Médiévales sous la direction de Gisèle CLÉMENT). Elle est aussi directrice artistique et chanteuse au sein de la Compagnie Orion depuis 1998. Elle a créé de nombreux spectacles musicaux et concerts avec cet ensemble à géométrie variable, parmi lesquels : *Un chemin d'étoiles* (musique et poésie autour de l'expérience du chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle), *Dans l'Ombre de la Licorne*, *Le Jeu de sainte Foy* (création pour les fêtes de Sainte Foy à Conques), *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Le Moyen Âge est pour son travail une source inépuisable d'inspiration. Elle consacre sa thèse aux *Cantigas de Santa Maria* comme œuvre palimpseste.

\*\*\*

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.

# Sommaire

<b>Jean-Marc GHITTI</b> – Introduction .....	1
<b>Jean-Marc BARDOT</b> – Au-delà de la citation dans l'œuvre musicale de Philippe HERSANT3	
<b>Quentin DUPRAT</b> – Les transmédialisations des musiques des films <i>Harry Potter</i> .....	17
<b>Christian BÉTHUNE</b> – L'improvisation palimpseste.....	31
<b>Marie-Virginie CAMBRIELS</b> – Citations et centonisation dans deux <i>Cantigas de santa Maria do Poi</i> 271 et 172.....	37
<b>Jean-Marc GHITTI</b> – <i>Mireille</i> : un palimpseste lyrique.....	59
Biographies des auteurs .....	67
Sommaire.....	69

