



Cahiers
de recherches
médiévales et
humanistes

Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies
Comptes-rendus | 2015

Le Moyen Âge en musique, interprétations, transpositions, inventions, éd. Élisabeth Gaucher- Rémond

Myriam White-Le Goff



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/crm/13514>

DOI: 10.4000/crm.13514

ISSN: 2273-0893

Publisher

Classiques Garnier

Electronic reference

Myriam White-Le Goff, « *Le Moyen Âge en musique, interprétations, transpositions, inventions*, éd. Élisabeth Gaucher-Rémond », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [Online], Comptes-rendus, Online since 14 July 2015, connection on 15 October 2020. URL : <http://journals.openedition.org/crm/13514> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.13514>

This text was automatically generated on 15 October 2020.

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Le Moyen Âge en musique, interprétations, transpositions, inventions, éd. Élisabeth Gaucher- Rémond

Myriam White-Le Goff

REFERENCES

Le Moyen Âge en musique, interprétations, transpositions, inventions, éd. Élisabeth Gaucher-Rémond, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 160 p.
ISBN 978-2-7535-2860-4

- 1 Cette démarche s'inscrit, comme le rappelle Élisabeth Gaucher-Raymond en avant-propos, dans « l'histoire des représentations du Moyen Âge » (p. 7). Il est le fruit d'une rencontre interdisciplinaire « entre musiciens, musicologues et spécialistes de littérature médiévale » (p. 7). Le volume se partage entre deux parties relativement déséquilibrées : la première partie, « Transmettre la musique médiévale », comprend deux articles tandis que la seconde, « Mettre en musique les textes médiévaux », en propose cinq. Des résumés des différentes contributions sont placés en fin d'ouvrage, c'est pourquoi je n'en redonnerai pas ici. L'ensemble est précédé d'une contribution d'Anne Ibos-Augé, « Recevoir et transmettre le Moyen Âge : de la réappropriation culturelle à la relecture esthétique ». Elle y revient sur « l'histoire de la 'redécouverte' du Moyen Âge » (p. 11), depuis le « nouvel exotisme » (p. 15) qu'il constitue pour le romantisme jusqu'à la « direction quelque peu différente » de la « fin du XIX^e siècle et [du] cours du XX^e » (p. 15) : « le langage musical se teint[e] d'un archaïsme délibéré visant à 'sonner' médiéval » (p. 16).

2 La première partie, « Transmettre la musique médiévale », contient donc les deux contributions suivantes :

- « Mots, temps, rimes et motets – Tradition et modernité entre ‘*ars antiqua*’ et ‘*ars nova*’ » d’Olivier Bettens montre très précisément le « foisonnement textuel » (p. 24) de motets de Philippe de Vitry. L’article pose la question cruciale de l’articulation entre musique naturelle et musique artificielle qui vient se mettre en rapport avec l’autre articulation entre musique vocale et musique instrumentale ou avec le lien qui existe entre musique et poésie. « On pourrait dire, en schématisant, que si le *trivium* peut être symbolisé par la lettre et le *quadrivium* par le nombre, la musique naturelle exprime le ‘son de la lettre’ et la musique artificielle le ‘son du nombre’. À la base de la musique naturelle, ancestrale ou ‘première’ (*Ciconia*) se trouve le ‘*carmen*’ (Boèce), autrement dit la parole, inspirée par les muses ou par Dieu (Régionon) et incarnée dans la voix » (p. 32). Il est également question dans cet article de polyphonie ou d’*ars nova*. Mais surtout, il s’agit d’une proposition d’approche concrète du chant et de la musique ancienne, entre appréhension post-moderne et retour aux réflexes anciens.
- « Le prologue du film *Ivanhoe* (1952) de Richard Thorpe : Avatar musical et cinématographique d’un récit de ménestrel » d’Isabelle Ragnard dresse un panorama intéressant de toutes les reprises, en montrant par exemple que « dès la première édition imprimée à la Renaissance, le ménestrel Blondel tend à être confondu avec le trouvère Blondel de Nesle qui fut le contemporain de Conon de Béthune et de Gace Brulé » (p. 65). Dans l’image, « l’emblème incontournable » (p. 68) du personnage est son luth, comme en témoigne l’iconographie. C’est ensuite la chanson d’*Ivanhoe* qui est examinée.

3 La seconde partie, « Mettre en musique les textes médiévaux », encore cinq autres :

- « *A plus hault sens interpreter* : Liszt, lecteur de Dante » de Pierre Maréchaux montre que « le poème musical *Après une lecture du Dante* n’est pas une réécriture sonore des lectures poétiques que Liszt faisait lorsqu’il en présenta les prolégomènes au public de Vienne en 1839 ; c’est une hallucination composite, monstrueuse, organique, qui met aux prises différentes cellules allégoriques » (p. 86). L’article en passe par des considérations relativement spécialisées très intéressantes, comme concernant la quarte augmentée, conçue comme véritable *diabolus in musica*, par exemple. Le travail de Liszt semble combiner la connaissance du texte de Dante avec une maîtrise des traditions musicales, et, bien entendu, l’expression d’un génie personnel. « *Après une lecture du Dante* est, en résumé, un composé de cellules allégoriques que Liszt entrevoyait comme de véritables acteurs et qu’il soumettait à toutes sortes d’opérations contingentes. [...] La vertu de ces allégories était d’opérer un peu comme une métaphore *in presentia*, comme un tableau contrasté. Mais au fur et à mesure que l’œuvre s’est développée, elle a transcendé cette finalité narrative, en procédant par juxtaposition allégorique » (p. 96). Ces cellules sont précisément montrées, par des segments de partition, dans le volume.
- « *Le Tristan et Isolde* de Richard Wagner » de Danielle Buschinger souligne la part de réécriture et d’interprétation de Wagner, sous l’influence à la fois de Schopenhauer et du bouddhisme, de Platon et de Feuerbach ou de Goethe, mais aussi du moyen-haut-allemand au plan de la langue. « Wagner considère l’histoire comme connue de tous et décrit sa démarche ainsi : il se concentre sur le tragique de la situation, conservant le caractère profondément subversif de la légende, et élimine tous les personnages et faits accessoires » (p. 107). « C’est une recreation, une œuvre totalement originale » (p. 117).
- « Du Chevalier au cygne au *Lohengrin* de Wagner » de Laurence Harf-Lancner rappelle l’élaboration progressive de la légende du chevalier au cygne depuis les sermons sur l’

Apocalypse de Geoffroy d'Auxerre (vers 1190). La forme primitive de la légende ne comporte pas d'interdit, ce qui est convergent avec l'histoire de Godefroy de Bouillon dans la *Chanson d'Antioche*, 1180. L'interdit n'apparaît qu'au cours du XIII^e siècle, dans une chanson plus tardive du cycle de la croisade, *Le Chevalier au cygne*. « La rencontre avec le mythe du Graal [s'opère avec] le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, vers 1200 » (p. 123). L'article évoque également la singularité de la *Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil (vers 1230) dans cette filiation littéraire complexe. « Gerbert connaît le cycle de la croisade et lie la légende du chevalier au cygne à la fois à Godefroi de Bouillon et à Perceval et au Graal » (p. 126). « Tous ces éléments légendaires vont s'épanouir dans le *Lohengrin* de Wagner » (p. 126). « Wagner se projette dans le mythe mélusinien, qui rencontre un écho étonnant dans son imaginaire amoureux et métaphysique » (p. 129).

- « Quand Perceval et Tristan se croisent, en musique » de Christophe Imperiali part des confrontations littéraires, comme celles du *Tristan en prose* ou de Gerbert de Montreuil, pour arriver à l'opposition dans les deux personnages de « deux modes d'être au monde » (p. 135) dans *La Victoire du mari* de Joséphin Péladan (1889). L'article s'intéresse à la suite au *Roi Arthur* d'Ernest Chausson (1903) et à *Fervaal* de Vincent d'Indy (1897).
- « Frank Martin et les langues médiévales » d'Alain Corbellari retrouve des considérations assez techniques comme par exemple concernant le rôle des quintes ou celui de la guitare électrique ! « Chez Martin, Villon incarne l'ultime, et plutôt grinçante, floraison d'une poésie musicalement associée à des idéaux expressifs dont toute son œuvre atteste la nostalgie : le compositeur souligne ainsi la profonde altérité de ces poèmes et leur incompatibilité avec le goût classique par le choix d'un instrument inassimilable par l'orchestre symphonique standard » (p. 149).

- 4 L'ensemble du volume, dont l'œuvre de Wagner constitue une sorte de cœur, ouvre de riches perspectives et allie de manière stimulante des spécialités et des méthodologies différentes.