

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (UMR 7323, CNRS / univ. Tours)

THÈSE

présentée par :

Benoît HAUG

soutenue le : **4 décembre 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François-Rabelais de Tours**

Discipline/Spécialité : **Musique**

« Suzanne » sous un nouveau jour

**La fabrique d'une musique à l'ancienne et de ses singularités
au prisme d'une musicologie de terrain**

Tome 1 : étude

THÈSE dirigée par :

M. BISARO Xavier

M. PIETTE Albert (codirection)

PR, université François-Rabelais de Tours (CESR, CNRS / univ. Tours)

PR, université Paris Nanterre (LESC, CNRS / univ. Nanterre)

RAPPORTEURS :

M. CHARLES-DOMINIQUE Luc

Mme GROOTE Inga Mai

PR, université Nice Sophia Antipolis (LIRCES, univ. Nice)

Prof., Universität Heidelberg (ZEGK, univ. Heidelberg)

JURY :

M. BISARO Xavier

M. DONIN Nicolas

Mme GROOTE Inga Mai

M. PIETTE Albert

Mme RAVET Hyacinthe

M. STOICHIȚĂ Victor A.

PR, université François-Rabelais de Tours (CESR, CNRS / univ. Tours)

Chercheur (APM, CNRS / IRCAM / univ. Pierre et Marie Curie / MCC)

Prof., Universität Heidelberg (ZEGK, univ. Heidelberg)

PR, université Paris Nanterre (LESC, CNRS / univ. Nanterre)

PR, université Paris-Sorbonne (IREMus, CNRS / univ. Sorbonne / BnF / MCC)

Chargé de recherche (LESC, CNRS / univ. Nanterre)

À celles et ceux que j'ai dû
dissimuler sous les pseudonymes
de Jean, Brigitte, Marianne,
Gauthier, Antoine, Erik, Rafael,
Isabelle, Zoé, Thierry, Valentin,
Patrick, Fabrizio, Chloé, Lucie,
Ninon, Sandra, Olivier et Henri.

Remerciements

J'adresse naturellement mes premiers remerciements aux professeurs Xavier Bisaro et Albert Piette qui, en dirigeant cette thèse, ont su lui donner un cadre solide et lui apporter des perspectives complémentaires toujours stimulantes. Outre leurs précieux conseils et leur grande disponibilité, je souhaite surtout insister sur la grande confiance qu'ils m'ont tous deux accordée et qui m'a été indispensable pour développer une approche singulière et personnelle d'une musique et de ceux qui la font ; les balises qu'ils ont su disposer aux meilleurs endroits de ce chantier ont fait le reste. En outre, se positionner et évoluer dans le champ académique de manière stimulante et intègre n'est pas chose facile et requiert des modèles, ce qu'ils sont assurément devenus de deux manières très différentes. Ainsi, au gré d'échanges portant sur la thèse et sur bien d'autres choses, c'est non seulement ce travail mais aussi le parcours initiatique qui lui correspond qui ont trouvé à s'enrichir.

J'ai en outre bénéficié ces quatre dernières années d'une confiance exceptionnelle de la part des musicien·nes, administratrices et ingénieurs du son observé·es dans le cadre de cette thèse et des activités de recherche connexes. Se laisser scruter – et *a fortiori* enregistrer – ne va pas de soi, et j'espère avoir été à la hauteur de cette confiance. Pour ne pas interférer directement avec l'activité et la visibilité de l'ensemble auquel est consacré l'essentiel de cette thèse, je l'ai rebaptisé Content Désir, et ai affublé ses musicien·nes et administratrices des noms de Jean, Brigitte, Marianne, Gauthier, Antoine, Yves, Rafael, Isabelle, Zoé, Thierry, Valentin, Chloé, Lucie, Sandra et Ninon. Outre cette équipe qui, avec Patrick, a participé à l'enregistrement du disque *La Chambre du Roy*, il me faudrait mentionner et remercier chaleureusement toutes celles et ceux que j'ai eu la chance de rencontrer, fréquenter et observer au fil d'autres productions ainsi que lorsqu'il s'est agi de remonter le fil de l'histoire de Content Désir. Cela n'étant pas possible, le reste de mes remerciements de "terrain" est consacré aux ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin – ce sont leurs vrais noms –, qui m'ont ouvert leurs portes tout aussi grand que Content Désir sans que je ne trouve les ressources permettant d'en tirer parti autant que je l'aurais souhaité.

Au-delà de mes deux directeurs, il m'a été donné d'avoir des échanges plus que stimulants avec d'autres doctorant·es, en particulier au sein de l'Association des Doctorant·es en Sciences Humaines et Sociales de Tours d'une part et de l'atelier doctoral de phénoménographie de Nanterre d'autre part, et enfin au sein du comité de rédaction de la revue *Transposition*. Les rouages de mon travail se sont ainsi vus huilés très régulièrement à la faveur du partage, entre pairs, de nos expériences de recherche respectives et de leurs fruits malgré tout ce qui les distingue. Au même

titre mais à un autre niveau, je sais entièrement gré à de nombreuses personnes écoutées et rencontrées au gré de colloques et séminaires d'avoir parfois à leur insu insufflé de nouvelles perspectives à mon travail. Enfin, cette liste un peu trop anonyme peut se conclure sur les noms d'Esteban Buch et Rémy Campos d'une part, qui ont encadré les mémoires qui ont précédé cette thèse, et qui auront durablement marqué mes désirs de recherche à l'intersection de la musicologie et des sciences sociales ; et sur celui d'Yves Balmer d'autre part, parce que certaines intersections demandent une boussole.

Pour de précieux coups de pouce ponctuels allant des questions les plus scientifiques aux plus logistiques, il s'agit également de nommer ici, dans le désordre : Daniel Saulnier, Camille Rondeau, Fäñch Thoraval, Estelle Ouvrard, Jean-Philippe Corbellini, Francesca Degan, Jacqueline Videcoq, Audrey Le Rouic, François Delécluse, Javier Pino Alcón, Jean Hervé, Françoise Fougères, Thibaud Lafont, Pierre France, ainsi que celles et ceux qui ont répondu à mes bouteilles à la mer sur la liste musiSorbonne – en espérant ne pas oublier plus de personnes que je n'en mentionne. Plus loin dans l'ombre, mais d'une aide tout aussi précieuse : toutes les personnes qui œuvrent à développer et améliorer les logiciels libres auxquels cette thèse doit beaucoup, de Sound Visualiser à Lilypond/Frescobaldi et RStudio en passant par la suite LibreOffice, Audacity, GIMP, Inkscape, VLC, Chromium et bien sûr les systèmes d'exploitation GNU/Linux.

L'« excellence » la plus labellisée, institutionnalisée et privilégiée ne rimant pas nécessairement avec une très haute considération envers les doctorant·es – sans parler du respect d'obligations légales –, j'adresse également un grand merci à mes collègues et ami·es géographes et aménageu·ses du centre de recherche CITERES, et en particulier à Ludovic Lepeltier-Kutasi, pour m'avoir cédé un espace de travail plus que confortable et où les doctorant·es ne sont pas que des étudiant·es.

Je veux également exprimer mon immense gratitude envers mes parents, ami·es et proches, en particulier Francesca, Pascal, Luce, Meryl, Zara, Annabelle, Martin et surtout Marie, pour le soutien qu'ils et elles m'ont apporté au long cours, mais aussi et surtout pour tout ce qui a été partagé et qui a permis à ces dernières années d'être singulièrement belles. À un tout autre titre, merci à Jean-Paul de m'avoir accompagné dans mes retrouvailles avec le violon – “à l'ancienne”.

Enfin, le plus heureux de mes remerciements est naturellement destiné à Marie Lafont et à Monique Haug, qui ont intégralement relu cette thèse avec la plus grande attention après m'avoir accompagné de près dans ce projet et sa réalisation. Leurs commentaires aussi constructifs que rassurants, de même que leurs encouragements, leur enthousiasme, leur soutien, leur confiance, leur écoute et leur patience m'ont été tout ce qu'il y a de plus indispensable et précieux.

Sommaire

Prologue	13
Introduction – La musique à l’ancienne, de l’idéologie à la pratique	23
Excursus A – Au-delà de l’interprétation, la performance	41
Chapitre 1 – François I^{er} mis en musique par Content Désir. Critique historique	47
Excursus B – Aperçu sur <i>La Chambre du Roy</i>	103
Chapitre 2 – Dans l’antichambre. Récit ethnographique de l’évolution d’un programme	113
Excursus C – « Suzanne un jour » en partitions	181
Chapitre 3 – Vies de « Suzanne » (°1548). Existences historiques d’une chanson	197
Excursus D – Pour une vue complète et continue sur le processus	261
Chapitre 4 – Dans la chambre. « Suzanne » prise au jeu	273
Excursus E – Brigitte, ou Les restes humains de la vivisection musicale ...	335
Conclusion – Vers une phénoménographie de l’expérience musicale	347
Sources & travaux	369
Table des matières	383

Table des illustrations, figures et tableaux

Ne sont consignés ici que les objets apparaissant dans le premier tome de la thèse, la table des annexes figurant pour sa part en ouverture du second tome.

Illustrations

Ill. 1 : Annonce d'un spectacle dans un titre de presse quotidienne régionale.....	13
Ill. 2 : Compte-rendu du spectacle dans le même titre de presse.....	14
Ill. 3 : L'une des photographies illustrant le livre-disque (p. 32).....	115
Ill. 4 : Incipit de la voix de tenor de Lupi dans l'édition de 1548.....	237
Ill. 5 : Incipit du répons « Angustiae mihi sunt undique ».....	237

Figures

Fig. 1 : Plan de la thèse.....	34
Fig. 2 : Généalogie présumée des six restitutions.....	193
Fig. 3 : Trajectoires probables de transmission du Premier livre de chansons spirituelles entre ses six éditeurs.....	210
Fig. 4 : Nombre d'œuvres vocales dérivées de « Suzanne un jour » par année de première publication.....	219
Fig. 5 : Généalogie des six restitutions, augmentée des partitions utilisées à Chambord.....	276
Fig. 6 : Différentes formes du motif sib-la-sol-(la-sol-)fa#-sol.....	282
Fig. 7 : Unique tentative d'ornementation par Gauthier et Erik (E/-1).....	284
Fig. 8 : Variations du tempo dans la version discographique.....	291
Fig. 9 : Même courbe, avec repères de vers et de phrases musicales.....	292
Fig. 10 : Détail central, avec délimitation des arches.....	292
Fig. 11 : Respirations des musiciens.....	293
Fig. 12 : Mise en série des vers 1, 3, 9 et 9bis.....	294
Fig. 13 : Respirations.....	294
Fig. 14 : Dernière respiration.....	295
Fig. 15 : Haut : première performance en répétition (R1) ; bas : version discographique (D).....	296
Fig. 16 : Tempo minimal et maximal de chaque performance.....	299
Fig. 17 : Variations de tempo de la version discographique de la « Suzanne un jour » de Certon.....	318
Fig. 18: Courbe de variations de tempo de la version discographique de la « Suzanne un jour » de Lupi.....	319

Fig. 19 : Amplitude stéréophonique.....	331
Fig. 20 : Deux superpositions des deux canaux.....	332

Tableaux

Tableau 1 : Bilan chiffré comparatif des productions de Diabolus in Musica et Content Désir dédiées aux « commémorations » de 1515.....	56
Tableau 2 : Statistiques individuelles de participation.....	170
Tableau 3 : Rééditions dispersées de chansons originellement publiées dans le Premier livre de chansons spirituelles.....	211
Tableau 4 : Comparaison des deux restitutions.....	356

Notes liminaires

Sur l'usage par dépit d'un langage genré

Passés les remerciements, le masculin "l'emporte" malheureusement sur le féminin en cas de mixité du pluriel – « les musiciens, affairés à s'échauffer [...] » – ou d'indétermination du singulier – « un musicien à qui se présenterait ce cas de figure [...] », quand bien même cela induit une forme de domination cognitive¹. Les recommandations officielles actuelles proposent une alternative unique pour le moins dérisoire consistant à dédoubler le syntagme le cas échéant – « les musiciens et musiciennes », ce qui alourdit l'écriture ou la parole et ne résout en rien les problèmes d'accord. Quant aux alternatives qui neutralisent le genre autant que faire se peut – « la personne », « l'individu » –, elles sont épistémologiquement maladroites en contexte sociologique ou anthropologique. Ainsi, n'en déplaise à l'Académie Française, cette convention devra connaître une réforme lorsque de nouveaux usages auront proliféré. Cette thèse n'est néanmoins pas l'endroit le plus approprié pour subvertir la langue française et déstabiliser les habitudes de lecture – en écrivant « musicien·nes », en laissant au cas par cas le féminin ou le masculin "l'emporter" en fonction du genre majoritaire, voire plus radicalement en accordant au genre féminin la valeur prétendument neutre toujours actuellement accordée au genre masculin. *A minima*, nous laissons néanmoins libre cours à la féminisation des noms de métiers, fonctions, grades et titres – auteure, professeure, docteure, cheffe, etc.

Sur les copies volantes

Quelques annexes importantes du second tome sont dédoublées sur des copies volantes afin que le lecteur puisse s'y reporter aussi régulièrement que nécessaire sans avoir à se perdre en allers-retours au sein de ce tome d'annexes. Dans le présent tome, la mention [copie volante] renvoie alors à ces annexes dédoublées.

En cas de lecture de la version numérique de cette thèse, il est dès lors conseillé de produire soi-même lesdites copies volantes (des annexes 19, 29, 30, 34, 61, 62, 63), ou au moins de les extraire dans un ou plusieurs fichiers séparés. Pour la même raison, nous suggérons un dédoublement du présent .pdf, permettant de lire en parallèle le texte de la thèse et ses annexes (p. Erreur : source de la référence non trouvée et suivantes du présent fichier).

1 Devant l'occurrence du syntagme « les musiciens » sans autre indication, il est improbable que le lecteur ou la lectrice se représente spontanément un ensemble constitué en majorité de musiciennes.

Un anonymat de façade

Ce travail a bénéficié d'une fantastique liberté d'observation et d'enregistrement des musiciens de l'ensemble Content Désir, conditionnée par le fait que tout propos cité et toute situation restituée ne pouvait l'être qu'avec l'aval des musiciens concernés et de l'administration de l'ensemble. Malgré les contraintes qu'elle induit, cette option a eu notre nette préférence vis-à-vis de celle, plus solvable sur le plan éthique – c'est-à-dire donnant l'illusion d'une éthique – consistant à obtenir de la part de chaque personne et institution concernée un accord écrit précisant en amont les modalités du partenariat ; c'est-à-dire donnant éventuellement au chercheur le champ libre au moment de l'exploitation des données, mais en ayant bridé d'emblée l'enquête dans un cadre défini par des présupposés méthodologiques et des attendus.

Le vœu ayant finalement été formulé par l'administratrice de Content Désir que notre travail n'interfère pas avec l'activité de l'ensemble, c'est-à-dire que les publics et programmeurs réels et potentiels ne “tombent” pas sur notre travail, et donc pour éviter que notre travail soit explicitement associé à cet ensemble et à ses musiciens – notamment dans les moteurs de recherche –, nous avons opté pour l'anonymisation de toutes les personnes impliquées dans cet ensemble et auprès de lui. Pour les mêmes raisons de contrôle de l'« image publique » de Content Désir, il ne nous a pas été permis de mettre en circulation de quelque manière que ce soit des extraits de nos enregistrements sonores et audiovisuels, même lorsque ceux-ci ne posent pas de problème de confidentialité aux musiciens ; il nous a été opposé que leur qualité amateur nuirait en tant que telle à cette image publique que les administratrices s'efforcent de soigner jour après jour.

Ces précautions n'empêcheront aucunement les curieux de savoir très rapidement de quel ensemble et de quels musiciens il s'agit ; il n'aurait pas pu en être autrement pour une monographie réalisée dans cette “niche” qu'est la pratique actuelle des musiques “à l'ancienne” à un niveau professionnel en France, *a fortiori* ceux publiant en 2015 un double-disque autour des musiques du règne de François I^{er} et dans lequel figure notamment la chanson « Suzanne un jour » mise en musique par Didier Lupi. Pour cette raison, nous ne sommes pas allés jusqu'à changer les noms des productions scéniques et discographiques de Content Désir, et nous sommes autorisé ici et là quelques photographies sur lesquelles certains musiciens pourront être reconnus sans peine.

Précisions typographiques

L'usage dans cette thèse non seulement des « guillemets en chevrons » mais aussi des “guillemets en apostrophes” permet la distinction typographique entre les citations à proprement parler d'une part – ou les titres de chansons, articles, etc. –, et tous les autres usages de guillemets d'autre part, que ce soit pour marquer une distance avec un terme – les “baroqueux”, la prononciation dite “restituée” –, pour mettre en valeur un mot – le concept d’“autorité” –, ou encore pour les néologismes – une approche particulièrement “singulariste”, etc. Bien sûr, en conformité avec les usages francophones, les guillemets en apostrophes sont également utilisés le cas échéant en interne de guillemets en chevrons doubles.

Les encadrements ne sont pas réservés aux situations décrites. Nous en faisons usage également lorsqu'il s'agit de citer des propos issus du terrain, qu'ils soient tenus en situation de travail, formulés lors d'entretiens ou prononcés à la radio, ou encore écrits dans des notices de disques et autres programmes de concerts.

Les propos reproduits depuis des publications scientifiques ou des sources historiques sont quant à eux plus conventionnellement dénués d'encadrement.

Lorsque sont restituées des expériences musicales, les accolades servent à préciser le moment de la chanson dont il s'agit, même s'il n'est pas chanté. Exemple :

Lors de la deuxième prise, Brigitte orne {Si je fais résistance} différemment de ce qu'elle avait fait lors de la première prise.

Dans les mêmes situations, les < chevrons simples > font référence à un élément de texte qui est simplement lu ou déclamé mais non chanté.

Enfin, si nos références à des publications étrangères respectent les usages endogènes sur le plan strictement linguistique, elles sont entièrement conformées sur le plan typographique à nos propres usages :

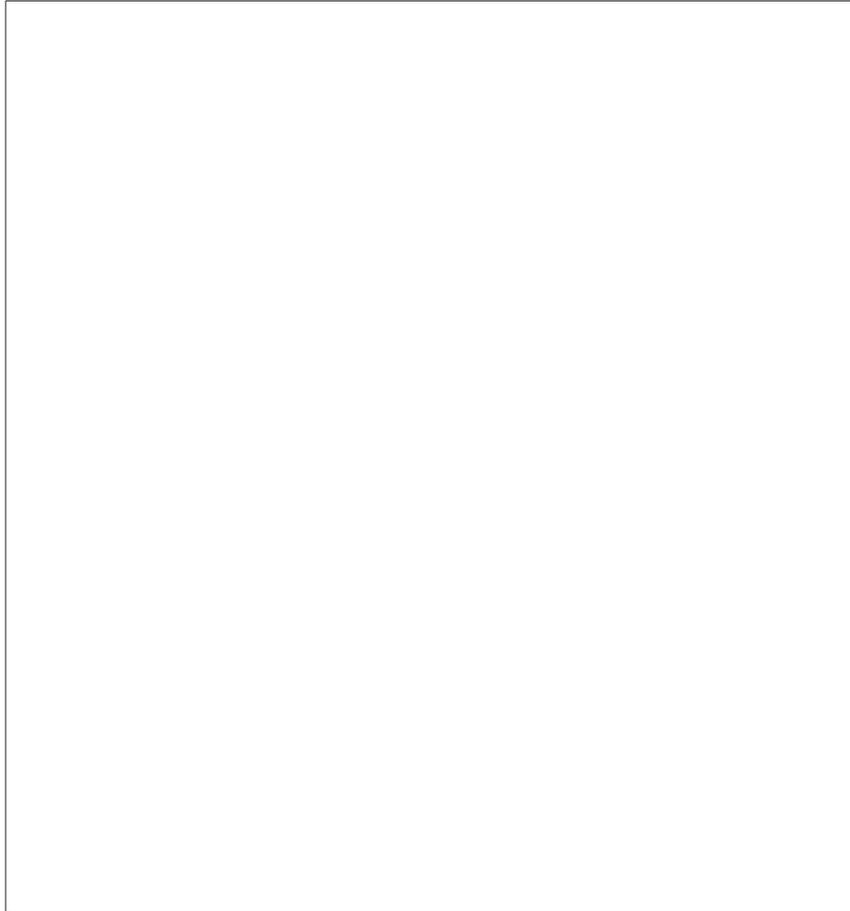
- EITNER Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* (Graz : Akademische Druck – U. Verlagsanstalt, 1959 [1900-1904]) ;
- mais : COOK Nicholas, « Between process and product : music and/as performance », *Music theory online*, <<http://www.mtosmt.org>>, 7/2 (2001)
– et non « Between Process and Product: Music and/as Performance »

Prologue



Ill. 1 : Annonce d'un spectacle dans un titre de presse quotidienne régionale¹

1 HALLER Philippe, « “Magnificences” à la cour de François Ier », *La nouvelle république* (Indre-et-Loire), 18 novembre 2015, <lanouvellerepublique.fr> (consulté le 17 février 2016). Anonymisé



Ill. 2 : Compte-rendu du spectacle dans le même titre de presse¹

Procès en ésotérisme d'un spectacle

Paru dans la presse locale, le court compte-rendu ci-dessus ne précise pas que le Grand Théâtre de Tours, comme la plupart des lieux dans lesquels s'est produit l'ensemble Content Désir ces dernières années, a fait salle comble ce 19 novembre 2015. Le correspondant local de *La nouvelle république* aurait par ailleurs pu relever que ces *Magnificences à la cour de François 1^{er}* ont recueilli des applaudissements relativement nourris. Quelques jours plus tard, une spectatrice présentera spontanément ses félicitations à l'ensemble en déposant un message sur sa page Facebook : « C'était magique!..... Bravo! ». Si l'on se fie enfin à un compte-rendu dithyrambique de la plume d'un collègue de l'auteur des deux articles ci-dessus, la première française du même spectacle le 4 juillet 2015 en ouverture du festival de Chambord a remporté un succès au moins équivalent². Le succès est franc, ne serait-ce qu'en simples termes de "production" : des potentiels futurs programmeurs aux représen-

par nos soins.

1 HALLER Philippe, « Content Désir sort le grand jeu », *La nouvelle république* (Indre-et-Loire), 18 novembre 2015, <lanouvellerepublique.fr> (consulté le 17 février 2016). Anonymisé par nos soins.

tants des collectivités locales en passant par un public fidélisé, la satisfaction se laisse deviner tout le long de l'éventail d'individus et institutions pouvant garantir la pérennité économique – et par conséquent artistique – de l'ensemble Content Désir.

Nous n'avons déployé autour de ce spectacle aucun dispositif permettant de quantifier finement ce succès et, le cas échéant, de le relativiser – on penserait en premier lieu à une enquête auprès des spectateurs. Tout au mieux peut-on alors souligner que les musiciens et danseurs ont quelque peu forcé le *bis* qu'ils avaient préparé alors même que la clameur de la salle commençait à s'éteindre. Nous ne nous sommes en fait intéressé à la réception que du point de vue des musiciens, du directeur et de son équipe administrative. Il ressort à cet égard que l'ensemble Content Désir ne s'est jamais livré à quelque enquête auprès de ses publics, se contentant d'évaluations au doigt mouillé à l'aide d'applaudimètres très subjectifs – voire de ressentis au sujet de l'« ambiance » dans le public au cours de la représentation – et, surtout, de quelques échanges de vive voix entre musiciens et auditeurs, où s'expriment des points de vue quelquefois sincères, d'autres fois “pour faire plaisir”, de temps à autre hypocrites, et toujours statistiquement biaisés. S'y ajoutent, dans le cas des *Magnificences à la cour de François 1^{er}*, les félicitations adressées lors du cocktail offert à la fin du spectacle à un segment choisi du public constitué d'amis, de collègues et de partenaires politiques. La possibilité qu'y soit exprimée une opinion négative est quasi nulle, l'appréciation positive constituant ici le point de départ privilégié de toute discussion, qu'elle soit d'ordre artistique, amical, professionnel ou politique. Ainsi, exception faite du taux de remplissage des salles et des chiffres de ventes de disques, les musiciens et leur équipe administrative ne disposent d'aucun moyen d'objectiver la réception de leur travail.

Quelles que soient les modalités du succès, il est peu probable que plus d'une poignée de spectateurs se soient embarrassés, en amont du spectacle, de la lecture des cinq pages du livret d'accompagnement ; nos brèves observations tendent à étayer ce soupçon. En outre, la plupart de ceux qui l'auraient éventuellement souhaité n'y seraient pour la plupart pas parvenus, l'éclairage de salle ne le permettant pas. Y figuraient pourtant plusieurs informations hautement utiles à l'intelligibilité de ce qu'ils allaient voir et entendre, dont les titres des tableaux ainsi que des chansons et danses exécutées. Certes, la danse macabre à laquelle est dédié l'un des tableaux peut s'affranchir de toute explication. Une danseuse sombrement vêtue et masquée d'une tête de mort, équipée d'un sablier, dont les mouvements mystérieux et désarticulés puis frénétiques paralysent un à un tous les personnages avant de les emporter dans

2 On y lit que le spectacle a « vu le public rugir son enthousiasme », et que le pari consistant à « recréer les caractères des fêtes dont François I^{er} était friand » s'est trouvé « non pas gagné, mais explosé ! ». Cf. VILDART Alain, « Macabre, agile et virtuose la folle nuit des rois ! », *La nouvelle république* (Loir-et-Cher), 6 juillet 2015, <lanouvellerepublique.fr> (consulté le 17 février 2016). Anonymisé par nos soins.

son cortège, le tout sous une lumière bleuâtre... Le propos est relativement transparent étant donnée la familiarité du public avec ce motif symbolique qui a traversé les âges sous différentes formes populaires et savantes. Mais qui a compris en revanche que, dans cette ribambelle de personnages, se trouvaient des allégories des pouvoirs militaire, religieux et marchand ?

C'est donc très certainement à la faveur d'une lecture attentive du livret, et non à la seule vue du spectacle, que l'auteur du compte-rendu que nous citons intégralement a pu broder autour de Diane et Vénus – il fallait en tout cas être familier de leurs attributs – ou de l'Homme de Vitruve : le simple tracé au centre de la scène d'un cercle inscrit dans un carré n'a pas suffi à ce que cette référence fasse mouche auprès de nos propres amis et collègues – dont des étudiants en histoire de l'art. Reste la curieuse mention faite par le correspondant de *La nouvelle république* à la figure d'Hercule, qui n'apparaît aucunement dans le spectacle, et dont l'origine est à chercher dans l'un des détails les plus insignifiants du livret d'accompagnement : le nom de ce héros mythologique y figure bien... mais en simple intitulé de l'une des danses exécutées. Le fossé ne peut pas être plus grand que dans ce cas précis entre d'une part le propos du spectacle tel qu'il a réellement pu être perçu par les spectateurs, d'autre part un récit hors-sol s'agrippant à des détails sinon inconnus des spectateurs, du moins non significatifs à leurs yeux. Comment comprendre alors le succès d'une production dont au moins trois des dix tableaux seront demeurés presque entièrement ésotériques à l'essentiel des spectateurs¹ ?

Ce n'est pas tout : la moitié des pièces interprétées sont des chansons dont les textes entrent en résonance avec les différents tableaux – les autres étant des danses –, mais une prononciation dite "restituée" de l'ancien français exclut presque totalement la possibilité pour le public de comprendre ces textes. À quoi bon alors avoir confectionné le menu avec un tel soin et surtout un tel à-propos ? Est-ce à dire paradoxalement que le contenu littéraire de ces textes n'a en vérité aucune importance ? Si la noble dame dans son donjon chante « Si congié prens de mes belles amours », et si la chanson « Amour me voyant sans tristesse » est entendue lorsque Diane et Vénus séduisent un jeune homme, est-ce simplement parce que l'inverse serait étrange du seul point de vue des musiciens ? L'impossible intelligence du texte relève-t-elle d'un pacte tacite entre les musiciens et le public, comme si tout cela importait peu du moment que le caractère global de la chanson et de son interprétation concordent avec le propos du tableau ? Ou bien a-t-on finalement affaire ici à un véritable échec dans la transmission d'un sens, ce qui inviterait alors à mettre le succès du spectacle sur le compte d'un malentendu ? Sans en arriver à l'extrémité consistant à en déduire que ce spectacle aurait conquis son public pour de mauvaises

1 Outre les détails déjà mentionnés, évoquons l'usage dans le dernier tableau de quatre accessoires que seule une connaissance des symboles alchimiques pouvait permettre d'associer aux quatre éléments.

raisons, on peut se prendre à imaginer que moins d’hermétisme n’aurait pu qu’être bénéfique à l’expérience des spectateurs. Dernier exemple allant dans ce sens : lorsqu’un tableau entier procède d’un jeu de rôle autour d’une prisonnière et d’un geôlier, et voit se succéder des tentatives de délivrer la première du second – par le combat, par la danse, et enfin par le chant –, on peut juger dommage qu’un défaut de mise en scène fasse passer ce court scénario à la trappe pour une partie du public¹, ce que nous avons pu vérifier tantôt en attrapant au vol quelques discussions à l’issue du spectacle, tantôt en suscitant nous même des échanges informels à ce sujet.

Les interrogations et reproches que nous avons formulés seraient légitimes dans le champ de la critique de spectacle. Néanmoins, si l’exercice liminaire auquel nous venons de nous livrer s’apparente à dessein à ce genre, il ne s’inscrit pas dans un cadre et des objectifs journalistiques, et répond mal aux attendus d’une critique de spectacle. S’agirait-il alors d’une enquête ? Une oreille ayant traîné du côté des spectateurs, et le compte-rendu de presse ayant été confronté au livret distribué, on en trouve bien quelques bribes. Mais notre approche est ici plus simplement hybride, au miroir de l’expérience que nous avons faite du spectacle, assis entre deux chaises – celle du chercheur et celle du spectateur. L’essentiel de notre propos ci-dessus résulte en effet de la comparaison, qui n’a rien d’évidente, entre les intentions des créateurs d’une part, et l’expérience des récepteurs d’autre part – comme si le “produit fini” devait permettre aux seconds d’appréhender en toute transparence le propos des premiers. Ayant assisté à une partie du travail qui a mené aux *Magnificences à la cour de François 1^{er}*, ayant par conséquent profité d’explicitations destinées aux musiciens et danseurs ainsi que d’échanges entre le directeur musical, le metteur en scène et le chorégraphe, nous avons pu prendre connaissance de leurs intentions. Or, si ces intentions ont partie liée avec ce que les créateurs souhaitent transmettre à leur public, elles ont également une fonction pratique : il s’agit d’avancer concrètement dans l’édifice de production, de consolider de fil en aiguille la trame et le contenu du spectacle, et non d’usiner des serrures dans lesquelles s’inséreront des clefs de lecture. Extraire ces intentions de leur contexte de production et les ériger en critères d’évaluation relève donc du détournement.

Nous avons convoqué nos amis et collègues non-musicologues pour instruire un procès en ésotérisme ; sollicitons-les désormais dans une perspective auto-critique. Leur appréciation globalement positive de ce spectacle vient en effet s’ajouter aux applaudissements, coupures de presse et autres félicitations adressées à l’issue du spectacle pour conforter l’hypothèse selon laquelle la réussite d’une dramaturgie n’est pas

1 La présence d’une femme dans un cercle de lumière devant lequel est fermement posté un homme équipé d’un gourdin ne semble pas suffire à une interprétation claire en termes de prisonnière / geôlier. Dès lors, le sens des activités martiales, dansées et chantées auxquelles sont consacrées les minutes qui suivent s’en trouve amoindri ; que le chant final endorme l’homme au gourdin et permette à la femme de sortir de son cercle lumineux ne change rien à l’affaire.

conditionnée par son intelligibilité. Et comme si ce point de vue souffrait encore en légitimité, il nous aura fallu échanger avec un dramaturge actif dans le monde de la création théâtrale pour être finalement rassuré à ce sujet : qu'une œuvre conserve une part de mystère n'est pas seulement inévitable mais souhaitable. C'est ce mystère qui ouvre au spectateur la possibilité d'entretenir avec l'œuvre une relation esthétique fertile. Trois années passées à fréquenter Content Désir nous ont fait perdre notre position d'observateur extérieur, et c'est bien notre entourage qui nous a permis de ne pas oublier ce qui fait l'essentiel de la réussite de ce spectacle : « une folle énergie assez rare dans le monde de la musique ancienne – et même savante en général » (*dixit* le dramaturge précédemment évoqué), « une capacité à donner une idée vivante de l'univers musical et chorégraphique sous François 1^{er} dans sa grande variété » (un professeur de musicologie dix-neuviémiste), « des costumes impressionnants » (un doctorant en archéologie), « quelques tableaux vraiment réussis » (un ami), *etc.* À cela s'ajoute l'aisance qu'ont les instrumentistes à troquer sans cesse un instrument contre un autre, soit pour un diapason différent, soit pour changer complètement d'objet – entre flûtes, hautbois, bassons, et tournebouts dans le cas des instrumentistes à vent –, de même que le par-cœur quasi-intégral sur plus d'une heure et quart de spectacle, de la musique à la danse en passant par les jeux scéniques. Enfin, que ces jeux scéniques donnent l'illusion d'une frontière indistincte entre musiciens et danseurs alors qu'aucun des musiciens, à une exception près, n'est danseur professionnel – et vice versa – s'ajoute à la liste des qualités indéniables de ces *Magnificences à la cour de François 1^{er}*.

De l'exégèse à l'enquête : pour comprendre ce qui va de soi

Afin de ne pas cantonner la “part de mystère” au simple statut d'alibi à notre procès en ésotérisme, il est possible de reconsidérer le travail des musiciens en interrogeant les soubassements : jusqu'à quel point cette zone d'ombre esthétique est-elle assumée, travaillée, fructifiée, ou au moins maîtrisée, et dans quelle mesure leur échappe-t-elle ? Commençons par le deuxième problème soulevé, celui de l'absence d'intelligibilité des textes des chansons, et ne considérons plus cette absence comme un défaut, ni même comme un pis-aller, mais bien comme un choix délibéré : le contenu de ces textes apportant une plus-value relativement faible à la trame narrative, il a peut-être été jugé contre-productif de se préoccuper de leur mise à disposition des spectateurs à l'aide d'un livret détaillé voire d'une vidéoprojection ou d'un surtitrage. Outre que ces alternatives présentent toutes un coût élevé de production, elles risquent en effet de détourner l'attention du spectateur d'un spectacle déjà très dense. Quant à une éventuelle prononciation moderne du français, elle n'entrerait tout simplement pas dans le cadre esthétique et idéologique dans lequel s'inscrit le spectacle.

De même, il est possible de présumer que l'autre zone d'ombre préalablement évoquée, celle ayant trait à la dramaturgie, est également contrôlée. Considérons par exemple le fil conducteur du spectacle : la mise en scène laisse croire à cet égard que les changements de tableaux sont le fruit du tirage aléatoire d'un jeu de tarot qui imposerait ses figures ; pourtant, passé le doute qui peut subsister une fois effectué le premier tirage, personne ne se laisse illusionner : rien n'est laissé au hasard, et l'enchaînement des tableaux est entièrement écrit. Par conséquent, la scénette récurrente du tirage de cartes est avant tout décorative, et l'interaction avec le public – bien trop distant pour distinguer quelque dessin ou symbole sur les cartes, qui lui sont de toute façon présentées aléatoirement – ressort du jeu de dupes. Tout ce qui lui est demandé ici est de faire mine de croire que ce qui va se produire dépend des symboles aperçus sur les cartes. La part d'ombre est donc peut-être ici encore délibérée : plutôt que de projeter sur quelque écran de véritables figures de tarot correspondant aux différents tableaux, les créateurs auraient opté pour une méthode non seulement plus commode, mais induisant également une véritable interaction avec des spectateurs qui doivent feindre d'être tenus en haleine quant à ce qui les attend – y compris ceux qui auraient consulté attentivement le livret distribué.

En l'absence de sources venant l'alimenter, cette réflexion est condamnée à osciller en circuit fermé : le flottement dans lequel se trouve éventuellement le spectateur face au spectacle est-il la conséquence du maintien d'une part de mystère, ou au contraire d'une faille dans le dispositif ? Répondre à cette question à partir du seul produit fini tel que proposé au public nous demanderait de nous agripper aux quelques indices apparents des intentions des auteurs, de tenter de saisir d'éventuels jeux de références, et ainsi de tisser une trame de sens y compris en dénichant des cohérences là où les auteurs ne les ont pas souhaitées – le tout sur fond de notre propre réception de l'œuvre, qui joue un rôle considérable dans les réponses que l'on pourra apporter. C'est donc se livrer à une exégèse, ce qui revient finalement à emprunter le même sentier d'interprétation que le commun des spectateurs et à se rendre simplement plus loin dans l'approfondissement, l'interrogation et la critique.

Un travail d'enquête permet d'emprunter un autre sentier, et par conséquent de quitter ce circuit fermé. Retournons à la question de l'intelligibilité des textes, au sujet de laquelle un échange de courriels avec Chloé, l'administratrice de Content Désir qui a accompagné l'ensemble dans sa tournée asiatique, corrobore l'hypothèse que nous formulions plus haut, tout en instillant néanmoins un doute :

D'abord je crois qu'il y a un aspect propre au caractère "spectaculaire" du programme par rapport à un simple concert : on privilégie le visuel, le scénique. Dans l'idée, il n'est pas forcément utile pour le spectateur – peut-être moins que pour un récital ou un concert plus statique – d'avoir sous les yeux les paroles et traductions pour apprécier le spectacle.

Ensuite pour Tours – et je sais que c’était le cas aussi pour Chambord –, il y a clairement un aspect à la fois économique et pratique. Le programme – par exemple de Tours – était déjà assez fourni rien qu’avec les textes, biographies, etc.

Qu’en sus de l’argument relatif au « privilège » visuel et scénique soit présenté un second argument économique et pratique nous porte à croire que le premier n’est pas suffisamment fort pour justifier à lui seul l’absence de mise à disposition des textes ; s’il l’était, pourquoi aller plus loin ? Un échange avec Lucie, la chargée de production et de communication, renforce ce doute : les textes sont selon elle envoyés aux organisateurs des concerts dans la mesure du possible, *a fortiori* lorsque ceux-ci le demandent, et il leur serait « fortement suggéré de tout insérer dans les livrets pour une meilleure compréhension du public ». Cette dernière idée se concilie mal avec celle exposée par Chloé selon laquelle la dimension spectaculaire serait privilégiée au détriment du texte. Même si Lucie nous a affirmé à sa décharge être moins compétente sur ces questions que Chloé, son propos est corroboré par les faits : à l’occasion de la première mondiale du spectacle au Hong Kong City Hall le 28 mai – un peu plus d’un mois avant la première française à Chambord, et six mois avant la représentation à Tours – les spectateurs disposaient bien d’un livret très complet et richement décoré présentant l’intégralité des textes des chansons transcrits en français, et traduits en anglais ainsi qu’en chinois. Huit jours plus tard, les spectateurs de la représentation à Singapour se voyaient quant à eux distribuer, en guise de programme, un feuillet A4 dont l’espace suffit à peine à détailler la distribution et les différents tableaux. Les moyens dont disposent les festivals hongkongais et singapouriens Le French May et Voilah! – tous deux dédiés à la diffusion de la culture française – ne sont de fait pas comparables, ce qui explique en partie cette différence de traitement du public. Et c’est à ces moyens que tient la mise à disposition des textes, bien plus qu’à quelque idée forte quant à leur statut dans le spectacle.

Si les mêmes questions avaient été posées à Jean, le directeur musical de l’ensemble, il est probable que la réponse eût été encore différente de celles de son administratrice et de sa chargée de production et de communication. L’esquisse d’enquête ci-dessus montre bien que face à une question donnée – pourquoi l’intelligibilité des textes, qui a été accordée au public hongkongais a-t-elle été “refusée” au public français ? –, l’obtention d’une réponse simple et rationnelle peut s’avérer difficile. Loin de reprocher à Chloé et Lucie de proposer des points de vue qui ne concordent pas, l’enquête montre que la question de l’intelligibilité des textes n’a pas fait l’objet d’une stratégie claire et rationnelle – ou, si une telle stratégie existe du côté des concepteurs du spectacle, elle n’a en tout cas pas été transmise aux personnes en charge de l’édition des livrets. L’hypothèse selon laquelle il aurait délibérément été choisi de ne pas pallier le manque d’intelligibilité des textes, émise lorsque nous étions encore cantonné à un circuit exégétique “fermé”, est donc mise à mal. La pure

spéculation aurait également pu nous porter à croire que la différence de traitement entre Hongkongais et Français tenait à une différence dans leurs rapports respectifs à la langue française – les seconds étant peut-être supposés plus à même d’entendre les paroles des chansons – ; nous aurions là encore fait fausse route¹. La démarche d’enquête s’impose donc dès lors qu’il est question de mieux comprendre une expérience donnée, en l’occurrence celle de musiciens et de leurs spectateurs. L’une des vertus de cette démarche, on le voit ici, est de mettre au jour une complexité insoupçonnée là où nos spéculations seraient de prime abord allées chercher une explication simple, rationnelle et raisonnable – pour ne pas dire paresseuse.

À la faveur d’échanges *a posteriori* avec des personnes concernées au premier chef, échanges doublés de la collecte et de la comparaison des programmes distribués au public, nous avons vu s’ouvrir quelques pistes pour la résolution de l’énigme de l’intelligibilité des textes. Il est tout à fait probable qu’une démarche analogue, entre collectes de traces et entretiens, permette de progresser dans l’élucidation de l’autre zone d’ombre déjà évoquée, celle de la dramaturgie que nous avons qualifiée d’« ésotérique ». Nous avons souligné le fait que le programme distribué précise bien, outre les intitulés des pièces interprétées, l’organisation en tableaux, et l’avons d’ailleurs fait en vue de mettre au jour l’échec de ce dispositif pour des raisons pouvant simplement tenir à l’éclairage de la salle. Des entretiens complémentaires menés auprès des concepteurs du spectacle – et éventuellement de l’un ou l’autre musicien ou danseur – seraient susceptibles de nous aider à comprendre ce qui, dans l’ésotérisme, est le fruit d’une démarche artistique jouant de la “part de mystère”, et ce qui serait plutôt la conséquence malheureuse d’une impuissance à transmettre un sens ; ce qui est maîtrisé, et ce qui échappe au contrôle que les auteurs voudraient avoir sur leur œuvre. Menés *a posteriori*, ces entretiens présenteraient néanmoins un biais notable : atteindrait-on grâce à eux les intentions qui ont présidé à l’édification de l’œuvre, ou ce que les auteurs pensent avoir été leurs intentions ? À moins qu’il ne s’agisse de ce qu’ils aiment à considérer comme leurs intentions, habitués qu’ils sont à tenir aux micros qui leur sont tendus les propos que l’on attend d’eux dans un monde musical porté par une certaine idé(ologi)e de la création, de la recherche, ou encore de l’authenticité.

L’enquête a donc tout intérêt à être menée par le biais de l’observation *in situ* de tout ou partie du processus de production. Nous nous y sommes partiellement appliqué au sujet de ces *Magnificences*. De ce travail de terrain, retirons ici une seule hypothèse au sujet de l’ésotérisme : du simple fait de la nature-même du travail des musiciens et danseurs, qui est avant tout un travail de *répétition*, le processus de création amène peu à peu les acteurs à considérer comme allant de soi – et donc transparentes pour les futurs spectateurs – des significations qu’ils ont pourtant eux-mêmes mis un cer-

1 Bien que nous les ayons conduites sur ce terrain, ni l’administratrice ni la chargée de production ne nous ont formulé quoi que ce soit de cet ordre.

tain temps à construire et s'approprier. Ainsi, à mesure que l'on se répète l'idée selon laquelle le tableau musical et chorégraphique final représente la « danse harmonieuse des planètes », on en oublie que le spectateur ne lira probablement pas son livret dans tous ses détails ; à force de chanter en boucle « La Terre, l'Eau, l'Air, le Feu », on en oublie que presque personne dans la salle ne comprendra les paroles de cette chanson ; ayant connaissance de ce que cette dernière pièce use d'un procédé musical combinatoire extrêmement savant, on en oublie vite que ce procédé, aussi fascinant soit-il, est absolument imperceptible même à l'oreille la plus exercée ; enfin, attendant avec hâte le jour où seront livrés les accessoires dont on s'affublera à l'occasion de ce tableau final, on en oublie que leur symbolique – renvoyant aux quatre éléments – échappera à la plupart des personnes présentes dans la salle. En somme, la répétition n'est pas que le moyen par lequel les musiciens et danseurs se familiarisent avec leur œuvre, ses langages et ses significations jusqu'à ce que tout cela aille de soi. Elle est également le processus qui, d'occurrence en occurrence, fait oublier que le public n'emprunte pas le même itinéraire de familiarisation.

La question de la familiarisation occupe une place centrale dans l'expérience des musiciens de l'ensemble Content Désir à au moins deux égards : d'une part, comme nous venons de le voir, familiarisation sur le court terme vis-à-vis de leur œuvre à mesure qu'ils l'édifient ; d'autre part, sur un plus long terme, familiarisation vis-à-vis de l'univers musical de la Renaissance, de ses langages à ses significations en passant par ses instruments, techniques, discours, représentations ou encore contextes originels d'exécution. Ce double itinéraire suppose la présence d'un Autre avec lequel se familiariser, ou du moins négocier un terrain d'entente. En ce sens, l'expérience actuelle de musiques anciennes pourrait être considérée comme l'expérience d'une forme d'altérité ou, dit autrement, d'une forme d'exotisme historique. C'est en tout cas l'hypothèse qui nous a conduit à nous intéresser de très près aux pratiques de ces musiques, et à celles de l'ensemble Content Désir en particulier.

Introduction

La musique à l'ancienne,
de l'idéologie à la pratique

Clément Rochefort – J’ai l’impression qu’on retrouve, dans ce rapport que vous avez à la cuisine thaïlandaise, votre rapport à la musique. À la musique que vous interprétez, celle de la Renaissance, qui nécessite aussi de s’intéresser à l’endroit géographique, à l’époque précise où elle a été écrite, composée, inventée... ?

Jean – Oui, c’est l’aspect... Je, je crois que je fais cette musique parce qu’il y a un aspect recherche qui est très excitant en fait. Je crois que ça m’amuserait moins qu’on me mette une partition devant moi et qu’on me dise : « fais-la ». C’est vrai que tous les projets sont liés à de la recherche. Il faut trouver les partitions, il faut les recopier souvent, il faut les orner... Il y a plein de travail à faire dessus. Et puis j’ai souvent le sentiment d’être un peu comme Christophe Colomb. J’ai le sentiment sans arrêt de mettre le pied dans des *terræ incognitæ*. C’est le cas avec des répertoires qui n’ont pas été refaits depuis cinq-cents ans. Et puis il y a l’autre relation avec la cuisine, c’est le goût. On est dans une musique de goûts, et de couleurs. Parce que, si je fais... je sais pas... de la musique vénitienne, pas avec les bons instruments, pas avec le bon diapason, eh ben j’ai pas le même goût. Et moi ce qui m’intéresse beaucoup c’est la restitution d’un goût authentique. Et... c’est un peu comme la peinture, qui est aussi une autre chose qui m’intéresse beaucoup. Si vous voulez, quand on a “décapé” – entre guillemets, le mot est trop fort – la Sixtine, c’est-à-dire quand on a enlevé évidemment tous les vernis qui avaient été mis, qu’on a enlevé aussi toutes les fumées qui avaient imprégné la Sixtine, et qu’on a retrouvé les couleurs qu’avait voulu Michel-Ange, couleurs qui sont quelques fois d’une véritable st... on pourrait presque parler de stridence... J’y suis retourné l’année dernière à Rome, et il y a une véritable stridence, je trouve, dans les couleurs de Michel-Ange. Eh bien dans la musique Renaissance, si vous rétablissez le diapason à 520 hertz, si vous rétablissez les vrais instruments, si vous rétablissez une vraie vocalité qui est pas la vocalité de Verdi – ou la vocalité de Donizetti ou que sais-je –, mais une vraie vocalité qui pour moi est celle de la Renaissance, vous avez une couleur qui n’a rien à voir avec ce qu’on a pu entendre... Donc moi, oui je suis vraiment à la recherche... je dirais pas de quelque chose d’authentique, parce que ce serait très prétentieux, mais disons que j’essaie au maximum de donner au public d’aujourd’hui quelque chose qui me semble être une certaine responsabilité disons. D’essayer de donner quelque chose qui me semble à peu près vr... Oui, vrai. À peu près vrai¹.

Juin 2017. France Musique diffuse un « grand entretien » en cinq volets d’une demi-heure chacun, réalisé à Tours au domicile du directeur de Content Désir, et monté avec des ponctuations musicales issues pour l’essentiel de la discographie de l’ensemble. Jean est le fil conducteur de l’entretien, au sens propre : il conduit le producteur de France Musique, sa réalisatrice et sa preneuse de son du salon de musique au jardin en passant par la cuisine et le séjour. Outre sa musique, c’est-à-

¹ *Les grands entretiens*, France Musique, 8 juin 2017.

dire essentiellement celle de Content Désir mais aussi d'autres expériences musicales qui lui importent, Jean partage avec ses hôtes et ses auditeurs ses autres passions que sont la cuisine, le jardinage, l'Italie, ou encore l'art chinois du thé. Un récit d'enfance, des anecdotes tirées de sa vie et quelques bribes d'une vision du monde complètent le portrait d'un homme qui prend plaisir à s'exposer ; le personnage public émane de la personne privée de manière plutôt fidèle – pour ce que nous en savons – bien que nécessairement sélective. L'entretien prend délibérément pour centre de gravité la personne de Jean, y compris en se détournant régulièrement de considérations musicales. Mais si certaines facettes du portrait prennent une tournure très personnelle, beaucoup d'entre elles trouvent néanmoins à s'articuler au propos musical d'une manière ou d'une autre, ce que l'extrait ci-dessus permet de se figurer très nettement dans le domaine culinaire. De fait, Jean emprunte sans cesse des ponts entre des domaines d'expérience très divers, ce qui représente une aubaine pour le producteur d'une émission musicale à coloration *people*¹.

Par « idéologie », le sociologue québécois Guy Rocher entend qualifier le « système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité »². Suivant cette définition, et évacuant du concept d'idéologie ses éventuelles connotations péjoratives, on peut estimer qu'une part notable de la réponse de Jean au producteur de France Musique tient de l'idéologie, en l'occurrence au sein d'une collectivité musicale. Les acteurs du « monde de la musique ancienne »³, qu'ils soient musiciens, mélomanes, musicologues ou journalistes, sont tous familiers de telles postures et idées au sujet d'un « goût authentique » – avec les précautions de rigueur vis-à-vis de l'idée d'authenticité –, d'une forme de vérité historique à rétablir – ou du moins vers laquelle tendre –, de la métaphore de la *terra incognita*, ou encore de la justification de la pratique par la démarche de recherche. Familiers, ils le sont également vis-à-vis de l'analogie avec la restauration des fresques de la chapelle Sixtine dans les années 1980. Ils sont nombreux à y faire appel, sûrement inspirés en cela par le principal héraut des « baroqueux » français, l'écrivain Philippe Beaussant, qui consacre à ce chantier de restauration trois pages de son ouvrage *Vous avez dit « baroque » ?*, dont voici un extrait :

1 Émission au demeurant bien loin dans son format et son intérêt de ce à quoi Jean fait lui-même référence en un autre endroit de ce « grand entretien » lorsqu'il exprime sa gratitude envers cette station qui a été décisive pour sa formation musicale, notamment dans le domaine des musiques anciennes : « mon université à moi, c'était France Musique ».

2 ROCHER Guy, *Introduction à la sociologie générale. Tome 1 : l'action sociale* (Montréal : H.M.H, 1968), p. 127.

3 La pertinence ici du concept beckerien de « monde de l'art » (BECKER Howard S., *Les mondes de l'art* (Paris : Flammarion, 1988, 1^{ère} éd. angl. 1982)) se comprend à la lecture de l'enquête socio-économique menée par Pierre François au milieu des années 1990 : *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique* (Paris : Economica, 2005).

Michel-Ange, sans rien perdre de sa puissance souveraine, devenait un peu le contemporain de Rosso, de Pontormo, qui jouent eux aussi de ces couleurs acides. Et je me suis mis à penser [...] à Palestrina dont les polyphonies ont retenti durant vingt-cinq ans sous ces voûtes, sous ces fresques. Tout en regardant ces tons hardis, aigus, frais, dont peu à peu je commençais à savourer le contrepoint vivace, je me disais que ce vieux Palestrina dont nous portons en nous la musique depuis toujours, avec ses polyphonies fondues, ses courbes molles, ses mouvements ourlés et un peu flasques, n'était peut-être pas autre chose que le musicien qu'il y a cent cinquante ans le romantisme avait moins retrouvé que construit, à l'image de sa religiosité éthérée et de son mysticisme vague. Peut-être continuons-nous à imaginer la musique de Palestrina recouverte du même film de noir de fumée que les fresques de Michel-Ange. Peut-être est-ce par complaisance envers nous-mêmes que nous nommons cela « la patine des siècles ». Peut-être le vrai Palestrina était-il aussi vif, aussi franc, que les sibylles et les prophètes du nouveau Michel-Ange [...]¹

L'analogie est séduisante, mais est-il raisonnable de mettre l'évolution des pratiques de performance au fil des âges – et les processus de tradition afférents – sur le même plan qu'un dépôt de fumée ? Une musique est-elle plus “terne” lorsque sa pratique est influencée par d'autres façons de faire de la musique ? Et si tel est bien le cas, le retour à la vivacité, voire à la « stridence », rend-il l'expérience musicale nécessairement meilleure – ou du moins plus souhaitable – dans notre horizon contemporain ? Enfin, ces questions se posent-elles de la même façon quel que soit le répertoire ancien considéré ?

Il est possible de faire l'exégèse d'une telle métaphore, en s'essayant à comprendre le sens qu'elle prend aux côtés d'autres idées – métaphoriques ou non. Il est également possible d'étudier la façon dont ces idées participent d'un système idéologique, et éventuellement d'en reconstituer l'histoire et les trajectoires de diffusion. Il est enfin possible d'entrer en débat avec ces idées. Pour reprendre le cas de la métaphore sixtiniennne, la discussion a été engagée dans un pamphlet par le chef d'orchestre Jean-Paul Penin, fermement opposé à l'idée selon laquelle le paradigme romantique serait une simple « crasse » dont il s'agirait de se débarrasser². Au-delà du seul cas de la chapelle Sixtine, et dans un registre un peu moins polémique, le musicologue Richard Taruskin a tenu quant à lui à mettre en garde contre toute forme de métaphore issue de la restauration picturale, puisque la différence ontologique entre la peinture et l'éventuel dépôt de fumée ou de poussière qui la recouvre – et que l'on aurait le devoir patrimonial de retirer – n'a pas son équivalent dans le domaine musical³. En effet, ce qui peut éventuellement être “retiré” d'une tradition d'interprétation

1 BEAUSSANT Philippe, *Vous avez dit « baroque » ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui* (Arles : Actes Sud, 1988), p. 66.

2 PENIN Jean-Paul, *Les baroqueux ou Le musicalement correct* (Paris : Gründ, 2000), p. 141-142.

3 TARUSKIN Richard, *Text and act. Essays on music and performance* (Oxford : OUP, 1995), p. 150.

est du même ordre d'existence que ce qui en est "conservé" : « acts » – c'est-à-dire du jeu ou, pour anticiper sur la suite de notre propos, de la performance. Dès lors, décaper les musiques anciennes de la « patine des siècles », donc notamment de ce que le romantisme – bouc-émissaire des "baroqueux" – a fait à ces musiques, n'aboutit pas à une fresque revivifiée, mais à des notations musicales inertes à partir desquelles tout est à refaire ; ou du moins était à refaire, avant que la musique à l'ancienne ne prenne elle-même les atours d'une nouvelle tradition.

Vers la musique à l'ancienne telle qu'elle se pratique

Qu'est-ce que jouer au XXI^e siècle des musiques anciennes ? Il est heureusement possible de répondre à cette question sans trop s'attarder sur des phénomènes idéologiques, ou du moins en ne les laissant pas envahir notre perspective. La présente thèse se propose donc d'analyser cette pratique sous un nouveau jour, au croisement de méthodes musicologiques, historiques et anthropologiques qui ne lui ont pas encore été appliquées – ou qui l'ont peu été, et jamais à cette intersection –, à la faveur de l'étude d'un processus singulier : l'enregistrement en 2014 au château de Chambord, par l'ensemble Content Désir, d'un disque de musiques françaises du XVI^e siècle, et plus précisément celui de la chanson « Suzanne un jour » de Didier Lupi. Avant de considérer ces méthodes, leurs objectifs et notre objet, il convient de faire brièvement état de la littérature générale et académique portant sur ce que nous appelons "musiques à l'ancienne".

Nous ne reviendrons pas dans le détail de l'abondante et passionnante production littéraire des praticiens eux-mêmes, de la claveciniste Wanda Landowska à l'orée du XX^e siècle¹ au flûtiste Barthold Kuijken un siècle plus tard² en passant par le violoncelliste et chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt³. Souvent sous la forme d'essais, ces textes revêtent une importance considérable dans le champ de la musique à l'ancienne, qu'ils contribuent largement à structurer – aux côtés de personnalités, d'ensembles, d'enregistrements, et d'institutions pédagogiques, académiques et festivières. De témoignages en prises de positions en passant par des réflexions pétries de connaissances historiques pointues, le tout sur fond d'une dialectique plus ou moins assumée et formalisée entre "à l'époque" et "maintenant" – et dérivant régulièrement vers la question de l'"authenticité"⁴ –, musiciens et mélomanes trouvent

1 LANDOWSKA Wanda, *Musique ancienne* (Paris : Ivrea, 1996, 1^{ère} éd. 1909).

2 KUIJKEN Barthold, *The notation is not the music. Reflections on early music practice and performance* (Bloomington : Indiana University Press, 2013).

3 HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique* (Paris : Gallimard, 2014, 1^{ère} éd. all. 1984).

4 Quelques usages de cette notion dans le domaine musical – singulièrement au sujet des musiques à l'ancienne – ont été examinés de près, avec leurs implications politiques, par Esteban Buch : « À propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale », *Noesis*, <<http://noesis.revues.org/1886>>.

dans ces dizaines d'ouvrages et centaines d'articles de quoi alimenter leurs dispositions à pratiquer la musique à l'ancienne. Mais tant qu'à s'attarder encore un instant dans ce champ en compagnie des idéologies qui ont trouvé à s'y asseoir, il convient d'évoquer deux musiciens qui, sans rayonner autant que les sus-nommés dans le champ de la pratique, se sont brillamment illustrés en tant que *scholars*, en publiant des ouvrages de haut vol à l'intersection de la pratique et de la recherche académique.

Dans *Playing with history*¹, l'organiste et chef britannique John Butt trouve ainsi à intégrer la réflexion historique et pratique déjà évoquée à divers horizons théoriques issus de la philosophie analytique, de l'herméneutique ou encore des théories de la modernité et de la postmodernité. Autour de la publication de cet ouvrage en 2002 semble alors se généraliser une idée, celle d'*historically informed performance* qui, plutôt que de qualifier le répertoire en le situant dans le passé – ce que fait le syntagme *early music* –, qualifie une approche contemporaine qui peut s'appliquer à de nombreux répertoires historiques. Cinq ans plus tard, dans un ouvrage au titre on ne peut plus évocateur, le hautboïste canadien Bruce Haynes entérine quant à lui *The end of early music*², mais avec une dose de réflexivité supplémentaire : aussi importante que soit l'"information historique", elle ne doit pas être érigée en norme – ou, pire, se décliner en dogmes. Dans la perspective de ce que Haynes appelle dès lors *period music* – ce que nous choisissons de traduire par "musique à l'ancienne"³ –, il s'agit avant tout de faire fructifier les connaissances et représentations historiques dans une relation herméneutique active avec l'horizon contemporain⁴. De fait, si les instruments sur lesquels jouent les musiciens ne sont pas anciens, ils sont bel et bien conçus "à l'ancienne", c'est-à-dire en relation active et expérimentale avec ce que l'on connaît ou croit connaître de l'époque concernée – et avec son lot de "compromis". Il en va de même pour la pratique musicale, à tel point que Haynes en appelle à pousser le vice jusque dans le domaine de la composition : plutôt que de jouer les œuvres anciennes, jouons des œuvres contemporaines écrites à l'ancienne, dans cette même relation au passé qui a fait et continue de faire ses preuves dans le domaine de la performance. D'une logique implacable, ce raisonnement pêche néanmoins à nos

22-23 (2014).

- 1 BUTT John, *Playing with history. The historical approach to musical performance* (Cambridge : CUP, 2002).
- 2 HAYNES Bruce, *The end of early music. A period performer's history of music* (Oxford : OUP, 2007).
- 3 Si *period* rapporte littéralement à « l'époque », Haynes cherche surtout par là à qualifier la *relation* à ladite époque. Nous savons donc gré ici à François Picard de nous avoir soufflé dans un cadre informel le syntagme "musique à l'ancienne", non sans référence à la moutarde qualifiée de même – dont l'authenticité est questionnable, et tant mieux.
- 4 Dans son principe, cette démarche peut donc tout à fait se rapporter à celle défendue par Gadamer dans le domaine de l'herméneutique philosophique. Cf. GADAMER Hans Georg, *Vérité et méthode* (Paris : Seuil, 1976, 1^{ère} éd. all. 1960).

yeux par omission de l'un des moteurs de la pratique : l'attachement patrimonial à des "choses" ayant vraiment existé dans le passé – ce dont les compositions anciennes sont les témoins les plus tangibles. L'authenticité revient au galop.

Quittons désormais les musiciens pour mieux y revenir – et surtout pour y revenir autrement. Avec *The early music revival : a history*¹, l'écrivain et critique américain Harry Haskell publie en 1988 la somme historique la plus abondamment mentionnée, en premier lieu au sein du champ, dès lors qu'il est question des différentes formes de pratique des musiques anciennes qui se sont succédé du XVIII^e siècle aux années 1980 – une large part de l'ouvrage étant évidemment accordée au formidable essor des trois décennies qui précèdent sa publication. Ce livre constitue une véritable ressource à plusieurs égards, mais il n'est pas de la main d'un historien armé d'une méthodologie critique et en quête de sources qui ouvriraient de nouvelles perspectives sur ce « *revival* » – si tant est qu'il soit pertinent de tisser une trame unitaire à ce phénomène sur deux siècles et demi, et donc de consolider le lien symbolique entre la londonienne Academy of ancient music qui naît à Londres en 1726 et l'ensemble délibérément éponyme fondé en 1973 par Christopher Hogwood. Peut-être l'histoire de ce que d'aucuns nomment "mouvement de la musique ancienne" n'est-elle pas réellement à écrire sous une forme monographique, ce qui explique que le seul ouvrage de ce genre publié depuis celui de Haskell soit sa traduction française en 2013, actualisée et augmentée par son auteur². En revanche, cette histoire – à moins qu'il ne faille écrire "ces histoires" – s'écrit dans le champ académique sous une variété de prismes, à la faveur de chapitres et articles dispersés traitant localement ou transversalement de tel ou tel de ses vecteurs³.

Dès lors, la thèse de Pierre François publiée en 2005, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*⁴, demeure à l'heure actuelle le seul ouvrage académique posant sur la pratique contemporaine qui nous intéresse un regard critique et outillé n'ayant pas vocation à intervenir directement dans le champ concerné⁵. Bien que l'enquête sur laquelle se fonde cette étude

1 HASKELL Harry, *The early music revival : a history* (London : Thames & Hudson, 1988).

2 HASKELL Harry, *Les voix d'un renouveau. La musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours* (Arles : Actes Sud, 2013, actualisation de la 1^{ère} éd. ang. de 1988).

3 Exception à cette dispersion : BISARO Xavier & CAMPOS Rémy (dir.), *La musique ancienne entre historiens et musiciens* (Genève : Droz / HEM, 2014).

4 FRANÇOIS Pierre, *op. cit.*

5 Il faut peut-être mentionner le cas de l'ouvrage pour le moins hybride de Nick Wilson, *The art of re-enchantment. Making early music in the modern age* (Oxford : OUP, 2013), vendu comme une histoire culturelle du mouvement de la musique ancienne britannique nourrie de propos d'acteurs de premier ordre et affirmant une « posture dialectique révolutionnaire au sujet de l'"authenticité" » ; le tout explicitement orienté par des perspectives issues du *management* artistique et de l'entrepreneuriat culturel (*cf.* la quatrième de couverture). Notre lecture s'est néanmoins trouvée parsemée de trop de doutes relatifs aux apports de la démarche voire aux assises méthodologique pour que l'on puisse s'y arrêter ici.

remonte à la fin des années 1990 – avant l’essor d’internet –, le livre garde quinze ans plus tard une pertinence étonnante à de nombreux égards : la plupart des phénomènes institutionnels analysés – notamment la structure du marché et ses incidences sur les modes de production, voire ses conséquences esthétiques – continuent de se vérifier, parfois même sous des formes accentuées. Aussi éloignée que soit notre propre thèse vis-à-vis d’une telle approche macroscopique, cet ouvrage de Pierre François constitue donc une assise très solide pour continuer à interroger les musiques à l’ancienne sous un prisme ethnographique. Toute autre est la réflexion à laquelle le socio-anthropologue Antoine Hennion consacre un chapitre de *La passion musicale*¹, où le regain d’intérêt pour la musique baroque illustre à merveille la perspective de son ouvrage, dès lors que ce phénomène est analysé comme un « retour à la médiation généralisée »² – où compte chaque instrument, chaque corps, chaque geste, chaque théorie, chaque support, et chaque médiation historique. Très stimulant, le propos se déploie à un certain niveau de généralité mais peut être lu comme une invitation à y aller voir de beaucoup plus près, peut-être au sujet de l’enregistrement discographique étant donnée la conviction partagée par Pierre François et Antoine Hennion que quelque chose de fondamental se joue là ; le premier eu égard au rôle pivot du disque dans la structuration d’un marché et de ses pratiques professionnelles³ ; le second en considération de ce que le disque fait à l’amateur de musiques anciennes et à son goût.

En 2001, l’ethnomusicologue américaine Kay Kaufman Shelemay proposait les prémisses d’une « ethnomusicologie du mouvement de la musique ancienne »⁴ à partir d’une enquête collective menée à Boston auprès d’un grand nombre d’acteurs investis dans la musique à l’ancienne. La portée ethnomusicologique du propos réside dans un questionnement de l’articulation entre plusieurs mondes musicaux mais également entre différentes modalités du *musical scholarship*, de la pratique à l’enquête en passant par la pédagogie – et *vice versa*. Moins stimulants sont les résultats de l’enquête à proprement parler, restitués sous la forme d’énoncés successifs sur le « mouvement bostonien de la musique ancienne », ses pratiques, ses questionnements et ses institutions, énoncés alimentés ici et là par de courts témoignages ou observations – pour ne pas dire “anecdotes”. De fait, Kay Kaufman Shelemay revendique une démarche essentiellement programmatique, et donc ses inachèvements. Quoi qu’il en soit, si la présente thèse peut se rattacher à certains égards à la discipline ethnomusicologique, ce n’est pas en suivant ce programme-là.

1 HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (Paris : Métailié, 2007, 1^{ère} éd. 1993), p. 205-263 (« Une musique dans tous ses états »).

2 *Ibid.*, p. 217.

3 FRANÇOIS, *op. cit.*, chapitre 5 : « Le marché du disque de musique ancienne. Innovation esthétique et retournement du marché ».

4 KAUFMAN SHELEMAY Kay, « Towards an ethnomusicology of the early music movement : thoughts on bridging disciplines and musical worlds », *Ethnomusicology*, 45/1 (2001), p. 1-29.

Une musicologie de terrain singulariste

Ethnomusicologie ou anthropologie de la musique ? Sociologie de la musique ou sociomusicologie ? Musicologie générale, ou musicologie “tout court” ? La réalité institutionnelle de ces catégories et leur effectivité en termes de formations, filiations, paradigmes, *ethos*, références communes, approches de la musique et de ceux qui la font, sans parler de façons d’inscrire tout cela dans le champ académique – et en articulation avec d’autres champs, en premier lieu celui de la pratique –, n’enjoint pas nécessairement à choisir son camp. Ne voyant en tout cas pas d’utilité à cela dans le cadre de cette thèse codirigée par un musicologue-historien et un anthropologue, affiliée à un centre de recherche interdisciplinaire sur la Renaissance, et prétendant à un diplôme sobrement intitulé « Doctorat de musique » ; envisageant en outre cette thèse comme l’aboutissement d’une formation en musicologie d’abord très classique puis protéiforme qui s’est rapidement mise à son aise dans les sciences sociales – sans malheureusement rencontrer les conditions d’un épanouissement dans le domaine de l’ethnomusicologie – ; prenant acte de ce que les contingences ont placé la musique au cœur de ce parcours et de ce qui l’entoure, et l’y ont maintenue ; et assumant enfin une certaine lâcheté vis-à-vis des injonctions à s’identifier en relation à une discipline, nous optons dans le cadre de cette thèse pour l’idée de “musicologie de terrain”.

Bien après nous être habitué à rapporter notre travail à de la “musicologie de terrain”, nous recensons en tout et pour tout cinq utilisations uniques de ce syntagme, dans des publications, que nous découvrons sur le tard¹ : 1) il permet à l’auteur de la notice « musicologie » du *Dictionnaire de la musique* Larousse d’introduire à la démarche ethnomusicologique² ; 2) il survient au détour d’un ouvrage ethnomusicologique pour évoquer les modalités du déroulement de l’enquête³ – mais sans enjeu disciplinaire particulier – ; 3) Jean-Baptiste Barrière, compositeur et responsable de la pédagogie à l’IRCAM dans les années 1990, qualifie ainsi une musicologie en rela-

1 À défaut de la moindre « musicologie de terrain » ou « *field musicology* » dans le Répertoire International de Littérature Musicale d’une part et dans WorldCat d’autre part, ce recensement se fonde sur une requête menée sur un moteur de recherche généraliste, que nous restituons dans son exhaustivité dans le domaine francophone ; pour ce qui est de « *field musicology* » en revanche, la recherche est rendue impossible du fait de tous les « *field, musicology* » en cours de phrase et autres « *field: musicology* ».

2 « Parfois, [les musicologues] font aussi de la musicologie de terrain, en allant étudier sur place des civilisations musicales, enregistrer leurs manifestations pour les étudier ensuite, etc. C’est l’objet, en particulier, d’une des sous-disciplines musicologiques, l’“ethnomusicologie” » (VIGNAL Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique* (Paris : Larousse, 2001), p. 686).

3 « Nul doute que, pour l’instant en tout cas, notre musicologie de terrain, généreuse et ambitieuse, nous coûte cher » (BOUËT Jacques, LORTAT-JACOB Bernard & RĂDULESCU Speranța, *À tue-tête. Chant et violon au pays de l’Oach, Roumanie* (Nanterre : Société d’ethnologie, 2002), p. 81).

tion étroite avec les autres pratiques de composition et recherche de cette institution¹ ; 4) significativement pour nous, « musicologie de terrain » sert également, dans un rapport publié en 1992 sur l'état de la musicologie en France, à saluer les collaborations entre recherche et pratique au Centre de Musique Baroque de Versailles². Jusqu'ici, le syntagme « musicologie de terrain » ne renvoie pas à ce à quoi nous prétendons et, de l'ethnomusicologie aux références à la musicologie intégrée aux institutions de recherche-crédation, il est employé à usage unique, sans autre forme de procès et sans avenir. Reste la cinquième utilisation, à usage unique également, mais à laquelle nous pouvons en revanche entièrement rapporter notre travail. On la doit au musicologue Nicolas Donin qui, en soulignant « la communauté de vue entre la "musicologie de terrain" mise en œuvre dans [ses] travaux et le programme de la critique génétique »³, conclut en 2010 un article de synthèse sur plusieurs chantiers d'analyse de processus créateurs saisis sur le vif qu'il a menés en collaboration avec d'autres chercheurs et musiciens. Nonobstant ce qui peut parfois différencier notre approche de celle de Nicolas Donin – de l'épistémologie aux objets en passant par les méthodes –, il est symptomatique que l'idée de « musicologie de terrain » se lise sous la plume d'un musicologue œuvrant dans le giron des sciences sociales à une ethnographie des processus de création musicale – en l'occurrence celle d'œuvres contemporaines, surtout du côté de la composition mais parfois aussi de la performance.

Avant de défricher le terrain dans lequel s'enracine notre musicologie, exposons les articulations musicologiques, historiques et anthropologiques de cette thèse. Le premier chapitre procède de la critique historique d'un livre-disque dont le processus de création est l'objet des chapitres suivants. Cette critique historique du produit fini évolue à proximité de la critique musicale et de l'histoire de la musique, c'est-à-dire non loin des idéologies précédemment évoquées. Les limites d'une telle analyse en vase clos, où l'on cherche à caractériser une démarche musicale et à en élucider les cohérences et incohérences sur un socle spéculatif pour le moins précaire, invitent à engager une musicologie de terrain. Le processus est alors appréhendé par le biais ethnographique selon deux temporalités : celle de la gestation du projet, qui prend plusieurs mois et s'intensifie au cours des cinq semaines qui précèdent l'enregistrement (chapitre 2), et celle de la répétition et de l'enregistrement de la chanson « Suzanne un jour », qui occupe une heure répartie sur deux journées successives (chapitre 4). Avant ce chapitre focalisé sur ce qu'il advient de la chanson les 25 et 26

1 Cité par Célestin Deliège dans *Cinquante ans de modernité de Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique* (Sprimont : Mardaga, 2003), p. 960.

2 « Cette musicologie de terrain semble constituer l'une des options les plus à même de régénérer la musicologie de l'intérieur » (BACHMAN Philippe, *La musicologie en France entre impasse et mutation* (Paris : MSH, 1992), p. 34).

3 DONIN Nicolas, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, 31 (2010), § 31.

mars 2014, il est néanmoins utile de l’appréhender à une troisième échelle, bien plus large : celle des strates de son existence, qui remonte au milieu du XVI^e siècle (chapitre 3) ; la musicologie de terrain investit aussi le sous-sol.



Fig. 1 : Plan de la thèse

Les chapitres 1 et 2 s’intéressent successivement aux deux volets du double disque que Content Désir produit pour l’“anniversaire” de l’avènement de François 1^{er} – volets ouverts de deux manières très différentes – quand les chapitres 3 et 4 s’intéressent à l’une des chansons enregistrées en particulier, « Suzanne un jour » de Didier Lupi – également selon deux méthodologies que tout semble opposer. La dominante ethnographique des chapitres 2 et 4 fait quant à elle écho à la dominante historique des chapitres 1 et 3, nonobstant ce qui distingue entre elles deux façons de faire de l’ethnographie musicale d’une part, et deux façons de travailler l’histoire d’autre part.

Le deuxième chapitre, qui s’applique à comprendre les modalités de l’évolution d’un projet discographique – entre les mains du directeur de Content Désir puis en partenariat avec la chargée de production et quelques musiciens –, se fonde pour l’essentiel sur la captation, l’observation et la retranscription de séances de travail, sur des entretiens menés auprès des différents acteurs, et sur des documents collectés au gré de cinq semaines de gestation. Le quatrième chapitre traite quant à lui de la séance de répétition et de celle d’enregistrement de « Suzanne un jour » presque exclusivement à partir de leurs captations – d’une durée de vingt minutes pour la première et quarante pour la seconde – mises en relation avec les partitions annotées des musiciens. Dans les deux cas, il nous importe de traiter autant de la musique – dans son projet et ses performances – que de ceux qui la font, des musiciens au directeur en passant par l’ingénieur du son et une équipe administrative. Au vu de la nature de ce matériau – très dense et localisé –, cela n’est évidemment possible qu’en perspective d’une expérience ethnographique fondamentale s’étalant sur quatre années, et sur laquelle nous reviendrons dans le dernier temps de cette introduction.

De fil en aiguille, la question « Qu’est-ce que jouer au XXI^e siècle des musiques anciennes ? » génère alors oscillation entre produit et processus, performance et représentations, musique et humain, histoire et expérience présente. Les quatre cha-

pitres sont précédés de quatre excursus qui ont vocation à consolider cette trame de quatre manières très différentes. Le premier, le plus théorique, souhaite donner un cadre à la notion de “performance” qui traverse notre propos de bout en bout. Le deuxième procède quant à lui de l’analyse sommaire du disque *La Chambre du Roy* avant un chapitre traitant des modalités d’évolution du projet d’enregistrement. Le troisième, qui précède l’histoire de la chanson « Suzanne un jour » de Lupi, est le lieu d’une exploration détaillée de chacune des partitions de cette chanson à notre disposition – et peut-être à la disposition des musiciens. Enfin, en amont d’un chapitre d’immersion dans le travail musical de Gauthier, Erik et Brigitte sous la direction de Jean et de Patrick – l’ingénieur du son –, il semble utile de se doter d’une vue d’ensemble complète et continue sur ce processus. C’est l’objet du quatrième excursus que de justifier cette utilité puis de s’essayer à l’honorer. Dès lors, le quatrième chapitre s’essaie à considérer l’expérience des musiciens, notamment à la faveur de la description précise de situations de travail musical où se succèdent performances et échanges à leur sujet. Les interactions au gré du travail de « Suzanne un jour » permettent en effet autant de comprendre comment évolue la performance musicale que de prendre la mesure des relations humaines engagées dans un tel travail. Dans ces interactions s’appréhendent évidemment des spécificités de l’expérience de la musique à l’ancienne, mais également des phénomènes qui semblent tenir plus fondamentalement au fait de jouer de la musique ensemble.

En aval du quatrième chapitre, nous proposons néanmoins un cinquième excursus, qui s’essaie à raconter vingt minutes de l’expérience d’un seul individu : Brigitte, la luthiste. Il s’agit simplement de franchir là un dernier cap dans l’appréhension de l’expérience musicale, et ce à la faveur de l’approche phénoménographique défendue par l’anthropologue Albert Piette, qui est la plus singulariste des méthodes anthropologiques et sociologiques à notre disposition¹. En s’intéressant aux individus non pas en tant que nœuds d’un tissage interactionnel mais pour leurs façons propres d’être présents dans les situations – c’est-à-dire en faisant l’effort de les décrire et les comprendre sans se laisser happer par l’effervescence interactionnelle –, il devient possible d’appréhender l’expérience musicale sous un jour encore nouveau. Dès lors, la conclusion de cette thèse cherche dans la phénoménographie de nouvelles perspectives pour l’analyse des situations musicales, et plus particulièrement des modes de présence des musiciens – voire de la musique.

S’il faut attendre le récit proposé à la faveur du dernier excursus pour entrer de plain-pied en terres phénoménographiques, les principes fondamentaux de cette anthropologie sont structurants tout au long de cette thèse. En tout premier lieu, le principe de singularité : chaque être – humain ou non-humain –, chaque situation, chaque interaction, chaque performance, chaque institution, chaque phénomène mérite d’être

1 Cf. notamment PIETTE Albert, *L’acte d’exister. Une phénoménographie de la présence* (Marchienne-au-Pont : Socrate, 2009).

analysé pour lui-même et non pas dans un jeu comparatiste qui prétend dégager des généralités ou un modèle théorique. Et ce qui fait cette singularité des êtres, situations, performances, etc. réside dans les détails que le chercheur, en vertu de comparaisons et de montées en généralité, aurait tôt fait de mettre au rebut – parce que trop singuliers et contingents pour en tirer quoi que ce soit. L’anthropologie à laquelle appelle Albert Piette, et dont nous voulons nous inspirer à l’échelle de cette thèse, est bien une anthropologie de ces “restes”. En l’occurrence, restes de ce que serait une musicologie de la musique à l’ancienne qui ne s’intéresserait qu’à ce que cette pratique a de spécifique – c’est-à-dire ce qui vaut par-delà les singularités des ensembles, performances et dispositifs –, et qui passerait par là-même à côté de ce qui fait que Content Désir est Content Désir ; que « Suzanne un jour » de Lupi n’est pas interchangeable avec n’importe quelle chanson “du même acabit” ; que ces performances-là et ce processus-là sont intéressants en tant que tels ; enfin, que l’expérience musicale et humaine que vivent Brigitte, Erik, Gauthier, Jean et Patrick les 25 et 26 mars 2014 est irréductible à d’autres expériences, aussi proches soient-elles – ce qui fait leur intérêt existentiel.

Outre ces considérations épistémologiques, il s’avère qu’il y a plus approprié pour une approche comparative rigoureuse de l’expérience musicale que le monde de la musique à l’ancienne – et Content Désir en particulier. Alors que la musique classique pourrait se définir par le fait-même que chacune des œuvres du répertoire a donné lieu et continuera à donner lieu à plusieurs dizaines voire centaines d’enregistrements, qu’il est dès lors possible de mettre en série¹, la musique à l’ancienne, du moins l’un de ses deux versants, procède de l’excavation de pièces qui n’ont pas ou peu été rejouées depuis plusieurs siècles. Et Content Désir se situe plus sur ce versant que sur l’autre, plus propice à la comparaison, sur lequel il s’agit de livrer sa propre version “à l’ancienne” d’œuvres qui ont par ailleurs été jouées sur instruments modernes, du piano à l’orchestre ; mais cette pratique-là concerne bien plus les musiques des XVIII^e et XIX^e siècles que celles des siècles précédents. Autrement dit, si nous avons eu des velléités comparatives, encore aurait-il fallu trouver à mettre ce processus de performance de « Suzanne un jour » de Didier Lupi par Content Désir en regard d’un autre processus un tant soit peu comparable² – et cela vaut autant sinon plus pour ce qui concerne les autres pièces enregistrées dans le même disque,

1 C’est d’ailleurs là le geste inaugural des *music performance studies*. Cf. LEECH-WILKINSON Daniel, « Using recordings to study musical performance », in LINEHAN Andy (dir.), *Aural history : essays on recorded sound* (London : The British Library, 2001), p. 1-12.

2 À moins évidemment d’abandonner la démarche ethnographique au profit d’une démarche expérimentale, ce à quoi se sont notamment livrés Daniel Bangert, Emery Schubert et Dorottya Fabian en imposant un protocole unique – une lecture à vue, une séance de répétition puis une performance finale – à sept violonistes “à l’ancienne” confrontés à une même partition – du compositeur suédois Johan Helmich Roman. Cf. BANGERT Daniel, SCHUBERT Emery & FABIAN Dorottya, « Practice thoughts and performance action : observing processes of musical decision-making », *Music performance research*, 7 (2015), p. 27-46.

singulièrement celles tirant parti d'un récent chantier de reconstitution de la voix manquante d'un recueil polyphonique.

Porté par cette anthropologie, nous ne prétendons pas moins tenir un propos qui concerne d'autres musiciens, d'autres processus, d'autres performances, d'autres chansons, d'autres ensembles de musique à l'ancienne, voire d'autres mondes musicaux. Non parce que nous le démontrons, mais parce que ce qui se passe au gré de ce processus de cinq siècles, cinq semaines ou une heure résonne bien, ici ou là, avec d'autres processus, par "sympathie" comme le disent les acousticiens. Cette résonance sympathique suffit-elle à légitimer à elle-seule un propos singulariste ? Sans en être assurée, cette thèse en fait le pari.

Genèse. Content Désir, de l'altérité à la familiarité

Nos variations liminaires autour du spectacle *Magnificences à la cour de François 1^{er}* s'achevaient sur l'hypothèse à l'origine de cette thèse : la pratique actuelle des musiques anciennes pourrait être analysée comme une expérience de l'altérité ou, dit autrement, comme un exotisme historique. Avant de se liquéfier au contact prolongé de la pratique, cette hypothèse a trouvé à se consolider au contact de "baroqueux" pour le moins atypiques, aussi fascinants et amusants qu'exaspérants, à l'écoute de nombreuses interviews radiophoniques de musiciens renommés, à la lecture de plusieurs ouvrages – singulièrement *The end of early music*¹ –, et surtout à l'écoute de musiques à l'ancienne très variées, devant lesquelles nous alternions entre le sentiment d'une curieuse familiarité et celui de la plus grande étrangeté – pour ne pas dire incompréhension. Alors même que nous nous projetions dans un chantier de thèse devant ouvrir à une enquête de terrain conséquente, si possible dans le domaine des musiques savantes occidentales – toujours relativement peu exploré par les ethnomusicologues et autres anthropologues de la musique –, notre "terrain" était tout trouvé. Mais la pratique d'une musique à l'ancienne ne devait initialement être que le premier des deux versants d'une ethnographie musicale ayant vocation à traiter de façon comparée d'« expériences de l'altérité », et dont le second aurait dû être la pratique de musiques classiques indiennes par des musiciens "occidentaux".

Nous approchons Content Désir au cours de l'été 2012 sans savoir évidemment quelle place cet ensemble né en 1987, spécialisé dans les musiques françaises et italiennes du XVI^e siècle, pourrait occuper du côté "ancienniste" de notre ethnographie comparée de deux pratiques musicales présumées exotiques : un ensemble parmi d'autres ? l'ensemble principal aux côtés d'ensembles secondaires ? Quoi qu'il en soit, nous savons que cet ensemble "tourne" en concert depuis quelques années avec un chanteur iranien domicilié à Tours sur deux programmes : l'un mettant en regard

1 HAYNES, *op. cit.*

des musiques de confréries italiennes du XV^e siècle avec des musiques de confréries soufies, qui a abouti en 2009 au disque *Djânam Djânam – Laudes*¹ ; l'autre confrontant deux virtuosités de l'ornementation vocale, l'une issue d'une tradition persane, l'autre ancrée dans *Le nuove musiche* de Giulio Caccini (1601). Nous prenons bien note, par ailleurs, de la participation du chanteur Yann-Fānch Kemener aux concerts et à l'enregistrement du *Requiem d'Anne de Bretagne* paru en 2011², ponctuant de complaintes bretonnes ce programme.

Bien que cela suffise largement à éveiller notre curiosité et à donner potentiellement de l'eau à notre moulin de l'« expérience de l'altérité », nos premiers échanges avec Content Désir nous informent en outre que notre démarchage coïncide avec le retour d'un séjour d'Istanbul, où l'ensemble enregistrait un mois plus tôt *La porte de félicité*³ en compagnie du joueur de *ney* Kudsi Erguner et de son ensemble de musique classique ottomane, et que cette collaboration va se prolonger au début de l'automne avec un concert à l'église Saint-Julien de Tours. Mieux : quelques jours plus tard, pour la deuxième édition consécutive, le festival « Voix d'ici, voix d'ailleurs » organisé par le conseil général d'Indre-et-Loire au Prieuré Saint-Cosme donne carte blanche à Jean. L'année précédente, les musiques anciennes dialoguaient avec le fado et le flamenco ; cette année, elles dialogueront avec les musiques et danses classiques indiennes. Pour l'occasion, Content Désir s'engage donc dans une création avec deux musiciens indiens domiciliés à Tours qui ont plusieurs cordes à leur arc – dont celle de la musique savante hindoustanie – ainsi que le flûtiste Henri Tournier, l'une des figures européennes les plus importantes de la pratique de ces musiques du nord de l'Inde.

L'ensemble dirigé par Jean est en fait doté du meilleur pivot qui soit entre ses propres pratiques et ces musiques ottomanes, persanes et indiennes en la personne de Thierry. Véritable détroit de Bosphore musical, ce percussionniste a construit sa virtuosité auprès de maîtres issus d'une grande variété de traditions musicales méditerranéennes et remontant la route de la soie. Mais Content Désir n'est de loin pas le seul ensemble de musiques anciennes à pratiquer ces rencontres musicales avec d'autres traditions ; la veine est déjà exploitée depuis bien longtemps et sous de nombreuses formes, en premier lieu par l'ensemble Hespérion. Jean ne se voit pas en épigone de Jordi Savall, et n'adhère pas à la bien-pensance par laquelle ce dernier vend ses projets et productions – prétendant que la rencontre musicale entre les peuples, traditions et religions serait un vecteur d'entente, de fraternité et de paix. Contre l'exaltation de ce que les musiques ont à partager voire à mêler, Jean dit au contraire chercher des rencontres qui, au-delà d'une zone d'entente modale et/ou ornementale, valorisent ce

1 Content Désir, *Djânam Djânam – Laudes* (avec Taghi Akhbari, 2009).

2 Content Désir, *Antoine de Févin. Requiem d'Anne de Bretagne* (avec Yann Fānch-Kemener, 2011).

3 Content Désir, *La porte de félicité. Constantinople 1453, entre Orient et Occident* (avec l'Ensemble Kudsi Erguner, 2012).

qui singularise les traditions de part et d'autre de cette zone. Il s'agit d'une certaine manière de s'ancrer dans "sa" propre pratique pour mieux entrer en dialogue avec celle de "l'autre", et donc de structurer une identité sur une distance. Au-delà des discours, nous ne pouvons qu'être intéressé par les productions musicales en question, où la problématique de l'altérité est ostensiblement activée.

La porte de Content Désir nous étant d'emblée grande ouverte, notre ethnographie commence alors par l'observation de ces productions – c'est-à-dire de séances de travail et de moments collectifs afférents –, par l'échange avec les musiciens concernés, et par l'examen des supports de communication ; le tout en regard d'autres discours et pratiques issus du monde de la musique à l'ancienne. À terme, notre objectif n'est néanmoins pas de travailler sur ces concerts et disques, mais bien sur une « expérience d'altérité » qui serait vécue dans les pratiques plus communes – et majoritaires – de l'ensemble Content Désir, à l'égard non pas de l'"autre" géographique mais seulement de l'"autre" historique. Passé le pic exotique de l'automne, nous recentrons donc notre ethnographie sur des productions dédiées uniquement aux musiques de la Renaissance, dont certains programmes qui ont déjà été donnés maintes et maintes fois et d'autres, plus rares, qui relèvent de la création. Le directeur et l'administratrice ayant donné le feu vert de notre présence aux séances de travail ainsi qu'aux moments adjacents – notamment de convivialité –, la possibilité que l'un ou l'autre des musiciens s'y oppose ou simplement exprime sa gêne est réduite en peau de chagrin. Dès lors, nos premières expériences de terrain n'ont pas seulement vocation à prendre connaissance *in situ* de ce que c'est que de jouer des musiques de la Renaissance au XXI^e siècle et de ce que nous pouvons concrètement en faire, mais également de nous assurer que les musiciens ne nous accordent pas une confiance par défaut.

De production en production, il devient de plus en plus clair que l'ensemble Content Désir sera l'un des piliers de notre travail, ce que nous actons au moment de formaliser le projet de cette thèse. À l'inverse, bien qu'ayant amorcé parallèlement une ethnographie des cercles parisiens de la pratique de musiques classiques hindoustaniennes et carnatiques – notamment en assistant à des cours et *masterclass* et en échangeant avec quelques musiciens –, la perspective d'une comparaison de ce monde avec celui des musiciens "à l'ancienne" s'avère de plus en plus hasardeuse sur le plan méthodologique. En outre, nos immersions régulières auprès de Content Désir confirment qu'une thèse ne sera pas de trop pour prendre le temps d'explorer cette pratique-là, *a fortiori* s'il s'agit de la mettre en perspective d'autres pratiques de musiques à l'ancienne – ce qui est alors encore notre projet. C'est ainsi que la piste indienne disparaît peu à peu de notre travail, sans néanmoins emporter avec elle l'hypothèse de l'"expérience de l'altérité", du moins pas dans l'immédiat ; mais cette dernière, qui était notre point de départ exclusif, devient un simple axe aux côtés d'autres axes. Car si notre attention s'est très rapidement portée sur le directeur-flû-

tiste et le percussionniste en raison de cette problématique, elle a su dévier progressivement vers Brigitte, Marianne, Antoine, Gauthier, Rafael, Isabelle et bien d'autres, dont une éventuelle "expérience de l'altérité" serait beaucoup moins tangible. Sur-tout, à leur observation approfondie, de nouveaux axes émergent de manière inductive, et trouvent à s'agglomérer autour de deux nouveaux fils conducteurs méthodologiques : le processus de création, et l'analyse de la performance musicale.

Il ne nous est pas possible de déterminer à quel moment exactement l'idée d'« expérience de l'altérité » se dissout entièrement dans notre ethnographie. Il est néanmoins probable qu'en nous familiarisant nous-même mois après mois avec les musiciens et leurs pratiques, et en nous passionnant pour ces pratiques que nous souhaitons analyser dans leurs détails, nous nous détournons progressivement de la strate "idéologique" ; or c'est peut-être là que se joue l'essentiel de ce que nous croyions initialement pouvoir appréhender dans le vif de la pratique – à tort, semble-t-il. En outre, un an après notre prise de contact avec Content Désir, au terme d'un travail de terrain liminaire allant en s'intensifiant et multipliant les prises de notes, captations, entretiens et autres documents collectés ; c'est-à-dire au moment où nous commençons à comprendre sur quelle matière nous serons amené à travailler, comment et à quelle fin, nous nous décidons à suivre une production en particulier : celle d'un double disque venant "commémorer" les cinq-cents ans de l'avènement de François I^{er}. Et un an plus tard, après avoir exploré une multiplicité de directions analytiques plus ou moins fructueuses, il s'avère en outre que, plutôt que de tendre vers une analyse complète de ce processus, nous aurons tout intérêt à traiter de celui afférent à la chanson « Suzanne un jour » de Lupi. L'entonnoir se referme pour des raisons pragmatiques, et la question de l'altérité n'y passe plus ; elle l'obstruerait.

Tout comme le producteur de France Musique cité en début de cette introduction, nous avons pu profiter de l'attrait de Jean pour l'art chinois du thé, et l'entendre s'exprimer au sujet de ses passions culinaires et botaniques. Cependant, bien que cela eût été possible – et peut-être opportun si Jean avait été l'objet principal de notre anthropologie –, nous ne sommes pas allé jusqu'à le suivre jusque dans ses activités de jardinage ou aux fourneaux, et n'approfondirons donc pas l'analogie entre sa pratique de la cuisine thaïlandaise et sa pratique de musiques de la Renaissance. Tout au mieux pouvons-nous mettre cette pratique musicale en perspective de ce qu'il nous a été donné à apercevoir des autres pans de l'existence de Jean à travers les nombreux interstices privés de son activité professionnelle ; et de même pour ce qui concerne les autres musiciens de Content Désir. Quant au contenu de l'entretien donné à France Musique, son caractère nettement idéologique n'empêchera en fait pas d'y revenir dans les prochains chapitres : à chaque niveau de ce qu'y exprime Jean – goût pour la recherche, attrait pour les *terrae incognitæ*, désir de "couleurs" vives –, les pratiques observées *in situ* donnent bien du grain à moudre. Si la farine qui en résulte est souvent passée au tamis idéologique, nous la préférerons avec un peu de "son".

Excursus A – Au-delà de l’interprétation, la performance

Même si je sais un conte par cœur, la manière dont je le dis est différente à chaque fois. Donc il se passe quelque chose de l’ordre du contact, extrêmement profond, avec le public quel qu’il soit. Et en fait un conte est créé par ce moment social en commun. Et quel que soit le conte que je dis, et même si je le connais par cœur, ce conte est créé dans sa force, dans sa vie, dans la manière dont je le dis, dans la force de mes mots, la force de mes mots qui me vient des gens qui sont en face de moi et qui m’écotent.

– Mathilde Leriche, conteuse¹

En 2001, dans son article phare « Between process and product : music and/as performance », Nicholas Cook offre une perspective sur les nœuds conceptuels d’une musicologie des performances qui n’en est encore qu’à ses balbutiements. « Il semblerait non seulement que nous ayons oublié que la musique est un art performanciel [*performance art*], mais aussi que nous l’ayons conceptualisée d’une façon qui rend désormais bien difficile de la penser ainsi »². La deuxième partie de sa phrase réfère directement au débat autour du concept d’œuvre (“*work-concept*”) et de ses conséquences majeures sur nos représentations et constructions musicales et musicologiques. L’idée est la suivante : le paradigme longtemps dominant, selon lequel la musique savante occidentale serait faite d’œuvres sous l’autorité de compositeurs – ou, avant que cette figure d’autorité ne devienne hégémonique, d’œuvres identifiées par leur appartenance à un genre –, atteint ses limites dès lors que l’on souhaite traiter de la musique en tant qu’elle est jouée. Car comme le suggère Chris-

1 In « L’art de conter » (17 juillet 1983), émission *Chasseurs de sons* (France Culture, prod. Jean Thévenot et Paul Robert).

2 « *In short, we seem to have forgotten that music is a performance art at all, and more than that, we seem to have conceptualized it in such a way that we could hardly think of it that way* » (COOK Nicholas, « Between process and product : music and/as performance », *Music theory online*, <<http://www.mtosmt.org>>, 7/2 (2001), § 6).

topher Small cité par N. Cook, « ce n'est pas la performance qui existe pour que les œuvres musicales puissent être présentées, mais les œuvres musicales qui existent afin que les performeurs [*performers*] aient quelque chose à performer [*perform*] »¹.

Nous traduisons le syntagme “*performance art*” par “art performanciel”, et les termes *performance*, *perform* et *performer* par “performance”, “performer” et “performeur”. Or, autant l'on peut s'accorder aisément sur le fait que, lorsqu'ils parlent de *works*, les anglophones parlent bien de ce que nous appelons “œuvres”, autant le passage de l'anglais au français pose plusieurs difficultés pour ce qui concerne *performance*. La langue française emploie en effet un seul mot, “interprétation”, pour désigner à la fois l'activité d'effectuation – « elle interprète au concert une sonate de Mozart » – et l'activité herméneutique afférente – « la façon dont il interprète les indications de nuances lui appartient ». Ce n'est que relativement récemment que “performance” a été introduit en français pour désigner lui aussi l'acte d'effectuation² ; l'on ne parle d'ailleurs pas de performeur pour désigner le musicien, mais bien d'interprète. Transposé au français, *performance* se voit alors chargé au passage de connotations quasiment absentes de l'anglais et ayant notamment trait à la prouesse : on peut difficilement parler de telle “performance” de Franz Liszt sans que cela n'évoque une prestation particulièrement virtuose ou endurante, alors que « *Liszt's performance of...* » désigne simplement l'effectuation par le-dit musicien de telle œuvre³.

À l'inverse, la langue anglaise distingue très clairement la *performance* – l'effectuation – de l'*interpretation* – l'activité herméneutique –, la première ne pouvant évidemment pas se passer de la seconde alors que la seconde peut tout à fait se dispenser de la première. Il est très rare que les termes d'*interpreter* et d'*interpretation* soient employés pour parler du musicien et de son activité ; et s'ils le sont, c'est afin

1 « *Performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform* » (MARTIN Robert L., « Musical works in the worlds of performers and listeners », in KRAUSZ M. (dir.), *The interpretation of music : philosophical essays* (Oxford : Clarendon Press, 1993), p. 123).

2 Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (www.cnrtl.fr, dernière consultation le 1er juin 2016) atteste pour « performance » d'un usage – emprunté de l'anglais – essentiellement dans les domaines sportif et technique à partir du XIX^e siècle, et dans une moindre mesure dans le domaine artistique à partir du XVIII^e siècle.

3 Le fait que cela ne sous-entend aucunement quelque prouesse se confirme à la lecture des derniers mots de cette phrase du musicologue Richard Leppert : « *As is well-known, virtuosi self-consciously acted out – literally made visible for spectators – in physical form the sonic pyrotechnics. In every sense of the world they were performers* » (« The social discipline of listening », in BÖDEKER Hans, VEIT Patrice & WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)* (Paris : MSH, 2002), p. 471). La précision « *in every sense* », renvoyant à des usages du mot *performance* dans d'autres domaines, aurait en effet été de trop si ce mot *performance* connotait la prouesse.

de mettre explicitement en lumière la dimension herméneutique de la *performance*¹. L'appellation la plus couramment utilisé pour désigner le musicien est bien celle de *performer*. Les étymologies des termes *perform* et “interpréter” ainsi que l’histoire de leurs usages respectifs dans les domaines anglophone² et francophone³ vient confirmer la différence fondamentale entre les deux notions : d’un côté le fait d’accomplir, de “fournir dans la totalité”⁴ ; de l’autre le fait d’expliquer, de traduire, donc d’agir entre (*inter-*) un signe et son sens, ou entre un langage et un autre⁵. Se pose donc un véritable problème de traduction, même en écartant la strate supplémentaire d’ambiguïté liée au fait que le terme “performance” en est parallèlement venu, au fil de la seconde moitié du xx^e siècle, à désigner un genre artistique hybride à part entière – que l’on préférera appeler “art-performance” (*performance art*⁶).

Est-il préférable de distinguer entre effectuation et herméneutique en assumant l’alignement complet du lexique français sur le lexique anglais, et donc de parler de performances, de performeurs, et de l’action consistant à performer ? Ou vaut-il mieux délibérément amalgamer effectuation et herméneutique, et nous en tenir à des interprétations, à des interprètes et à l’action consistant à interpréter – et donc rejeter totalement la notion de “performance” au motif qu’elle n’apporte alors rien de plus ? Les musiciens anglophones, du fait d’être qualifiés – et de se qualifier entre eux – de

1 C’est notamment le cas de l’ouvrage *Interpreting music* de Lawrence Kramer (Berkeley : UCP, 2011), où il est avant tout question d’herméneutique, et où la *performance* est traitée comme l’une des multiples formes d’*interpretation* de la musique : « *In everyday parlance, music is interpreted by being performed. The performer’s actions both reproduce the music and produce an understanding of it* » (p. 1).

2 La notice de “*perform (v.)*” du *Online Etymology Dictionary* (www.etymonline.com, dernière consultation le 1er juin 2016) indique : « *Theatrical/musical sense is from c. 1600* » ; celle de “*performer (n.)*” rapporte quant à elle de premières mentions dans les années 1580, et offre la précision : « *Theatrical sense is from 1711* ». Enfin, celle de “*performance (n.)*” indique notamment : « *Meaning “a thing performed” is from 1590s; that of “action of performing a play, etc.” is from 1610s; that of “a public entertainment” is from 1709* ». S’agissant de “*interpretation (n.)*” : « *Meaning “dramatic or musical representation” is from 1880* ».

3 Le CNRTL (www.cnrtl.fr, dernière consultation le 1^{er} juin 2016) suggère que ce n’est qu’au milieu XIX^e siècle que la triade interprète / interpréter / interprétation commence à être utilisée dans un contexte théâtral ou musical.

4 La notice précédemment citée de “*perform (v.)*” propose ainsi : « *c. 1300, “carry into effect, fulfill, discharge,” via Anglo-French performer, altered (by influence of Old French forme “form”) from Old French parfornir “to do, carry out, finish, accomplish”, from par- “completely” + fornir “to provide”* ».

5 Le *Online Etymology Dictionary* (www.etymonline.com, dernière consultation le 1er juin 2016) propose ainsi : « *interpret (v.) : late 14c., “expound the meaning of, render clear or explicit”, from Old French interpreter “explain; translate” (13c.) and directly from Latin interpretari “explain, expound, understand,” from interpretes “agent, translator,” from inter- “between” + second element of uncertain origin [...]* ».

6 On relèvera alors l’ambiguïté lorsque Cook parle de « *performance art* » là où il aurait en fait dû parler, comme il le fait en d’autres endroits de son article, de « *performing art* ».

performers et non d'*interpreters*, ont-ils de leur activité une vision différente de celle qu'en ont les musiciens francophones ? Nous ne disposons pas de clés permettant de répondre précisément à cette question, même si la lecture d'ouvrages de musiciens-chercheurs anglophones théorisant les "*historically informed performances*" – notamment John Butt¹, Bruce Haynes² et, à un autre égard, Richard Taruskin³ – laisse deviner que l'activité musicale n'y est pas traitée avec des présupposés tout à fait équivalents aux nôtres – cela ne tenant d'ailleurs pas qu'à des différences linguistiques. Il semble donc difficilement défendable de se contenter, en miroir inversé du lexique anglophone – pour lequel le jeu musical est par défaut une *performance*, et n'est une *interpretation* que si l'on tient à en souligner expressément la valeur herméneutique –, de nous contenter quant à nous par défaut de l'appellation d'"interprétation", et de ne parler de "performance" que si l'on tient à y ajouter expressément ce qui, dans le jeu, ne se cantonne pas à l'herméneutique. Ce serait se résoudre à considérer le jeu musical comme étant avant tout une activité d'herméneutique en actes, ce qui irait à contre-courant non seulement des élaborations scientifiques les plus stimulantes des *performance studies*, mais aussi et surtout des enseignements de notre propre travail de terrain.

Ainsi, au risque d'écorcher la langue française, et en nous prémunissant ici de la connotation de "prouesse", nous tenterons bon an mal an d'adopter au fil de cette thèse la triade performance / performer / performeurs, dont les mérites surpassent de loin les écueils. Cette option permet avant tout de briser opportunément une équivalence hasardeuse entre performance et interprétation ; car même à considérer que l'activité du musicien en train de jouer serait effectivement herméneutique de la première à la dernière note, ce qui caractérise cette activité est bien le fait qu'elle n'est pas que cela. Dans la performance qui vient "réaliser" cette herméneutique, la forme sonore, le geste qui la produit et celui qui l'accompagne, le dispositif de présentation, l'expérience intime du musicien et les configurations sociales forment un tout. C'est ce tout qui est nommé "performance" et que les études de performances musicales – *music performance studies* – ambitionnent d'explorer.

Mais à quoi les musiciens s'adonnent-ils qui ne soit une herméneutique en actes ? Répondre à cela est précisément l'un des objets desdites études de performances musicales, et ce à quoi cette thèse souhaite contribuer. Dans le champ francophone, le musicologue Nicolas Donin propose de premières balises au milieu des années 2000 au sujet d'une performance discographique de *Noctuelles* de Ravel⁴, puis l'année suivante dans un second article coécrit avec Jacques Theureau, où il est question

1 BUTT John, *op. cit.*

2 HAYNES Bruce, *op. cit.*

3 TARUSKIN Richard, *op. cit.*

4 DONIN Nicolas, « Samson François jouant *Noctuelles* : notes de lecture », *Déméter* (2005), <deme-ter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/donin/web/doninweb.html> (consulté le 5 mars 2015).

non plus d'un produit fini mais du travail de préparation et annotation d'une partition par un chef d'orchestre¹. L'idée de "lecture" vient alors se substituer à celle d'"interprétation" :

Penser "lecture" plutôt qu'"interprétation" n'exclut pas de mesurer des différences mais conduit à les caractériser positivement comme un moyen privilégié parmi d'autres d'accéder à l'activité du musicien instrumentiste, sans reconduire quant à cette dernière le présupposé fréquent d'une unité de "l'interprétation", mais en la considérant au contraire comme une performance continue, soumise à des accidents, s'appuyant de diverses façons sur le support qu'est la partition.

L'une des conséquences possibles de cet accent mis sur une pragmatique de la lecture au détriment d'une généralisation herméneutique *a priori*, est le déplacement des frontières, en apparence rigides, entre "erreur" de l'instrumentiste (faute de solfège et/ou défaut ponctuel dans le jeu instrumental), interprétation nominale (écart insignifiant avec le texte) et "interprétation" manifeste (exploitation cohérente des espaces laissés ouverts par la notation écrite)².

L'idée de "lecture" met explicitement l'accent sur le fait que « l'activité du musicien instrumentiste » prend place dans une temporalité particulière, là où l'idée d'"interprétation" peut avoir tendance à réifier l'activité et à lui conférer artificiellement une cohérence – comme si chaque son produit par le musicien était en chacun de ses paramètres le fruit d'une démarche herméneutique. Or, si le musicien joue différemment une même pièce d'une lecture à l'autre, ce n'est pas parce que son "interprétation" des signes indiqués sur la partition a changé. Les éventuelles fautes de solfège ou défauts dans le jeu ne sont qu'un cas particulier de variation : pour de multiples raisons, les durées, sonorités, intonations, ornements, etc. ne sont jamais reproduites à l'identique, même si "l'idée derrière la tête" du musicien – c'est-à-dire son interprétation du texte – est strictement la même. Cette considération est bien sûr primordiale dans le cas qui nous intéresse, puisque le travail par "prises" successives en situation d'enregistrement n'a pas pour seule vocation d'ajuster des choix interprétatifs. Il s'agit en fait le plus souvent de peaufiner la réalisation de ces choix – ou non-choix – sur le plan technique, et parfois de se laisser surprendre par des résultats obtenus de façon on ne peut plus contingente.

Bien que la relation à la notation musicale soit prédominante dans l'idée de "lecture" avancée par Nicolas Donin, les trois volets de son argumentation – erreurs, écarts insignifiants et interprétation manifeste – peuvent être retenus au cœur de la distinction performance/interprétation, qui doit en outre s'arrimer au geste, au dispositif scénique, à l'expérience individuelle, aux configurations sociales, etc. C'est en fait

1 DONIN Nicolas & THEUREAU Jacques, « L'interprétation comme lecture ? L'exemple des annotations et commentaires d'une partition par Pierre-André Valade », *Musimédiane*, 2 (2006).

2 DONIN Nicolas, « Samson François jouant *Noctuelles* », *op. cit.*

notamment parce qu’au milieu des années 2000, « l’usage de “performance” avec ou sans italiques dans un texte musicologique français n’était pas banalisé comme il tend à l’être aujourd’hui »¹ que Nicolas Donin lui a préféré celui de “lecture”. Dix ans plus tard, l’idée de “performance” a fait un certain chemin, et il convient d’autant plus de s’y adosser – et d’assumer les néologismes “performer” et “performeur” – qu’il a une portée plus générale que celui, graphocentriste, de “lecture”. On peut d’ailleurs apprécier par un ultime retournement lexical que le terme français “performance” se trouve finalement d’une certaine manière plus efficient que le terme anglais de *performance*, dont Nicholas Cook regrette le génitif supposé – *performance “of”*... – qui reconduit implicitement l’idée, contre laquelle il lutte, selon la musique serait avant tout faite d’œuvres à jouer². Par chance, le terme français “performance” n’appelle pas nécessairement d’objet, et permet ainsi d’aborder commodément un très large éventail d’activités musicales, y compris dans des contextes où l’ethnomusicologie nous a appris à faire appel très parcimonieusement aux notions d’œuvre, de texte et donc d’interprétation. Mais dans le cas de Content Désir qu’il s’agit désormais d’approfondir jusque dans ses performances de « Suzanne un jour », nous demeurons en un terrain familier balisé par des notations.

1 Conversation privée (11 août 2015).

2 COOK Nicholas, « Between process and product », *op. cit.*, § 2.

– 1 –

François I^{er} mis en musique
par Content Désir
Critique historique

Commémorer 1515, célébrer François I^{er}

Le 14 septembre 1515, les troupes vénitiennes atteignent la plaine de Melegnano (Marignan) et permettent *in extremis* aux troupes du roi de France – composées pour moitié de mercenaires allemands –, engagées au combat depuis la veille, de ne pas s’incliner sur le champ de bataille devant les Suisses chargés de protéger le duché de Milan. Ainsi, loin d’être le fait du seul jeune monarque – sacré huit mois plus tôt à l’âge de vingt ans –, cette première victoire militaire “de” François I^{er}, allant de pair avec un carnage inédit chiffré entre 15 000 et 30 000 morts, est hautement redevable du *condottiero* vénitien Bartolomeo d’Alviano¹. Ses conséquences diplomatiques et culturelles les plus importantes concernent néanmoins le royaume de France : la Lombardie entre progressivement sous son contrôle – et sera perdue dix ans plus tard –, un accord de paix perpétuelle est signé avec la Confédération suisse, et les relations avec la papauté sont redéfinies à l’avantage gallican. En outre, François I^{er} se distingue très nettement de ses prédécesseurs, qui avaient eux aussi œuvré avec plus ou moins de succès à la conquête du Milanais, en bénéficiant en Italie et ailleurs d’un grand respect allant jusqu’à l’admiration². Cette bataille deviendra ainsi l’un des marqueurs essentiels de l’avènement de François I^{er}, ce dès la propagande réalisée à sa gloire à partir du début de son règne – qui n’a néanmoins pas suffi à le faire élire empereur – et jusque dans le roman historique national des manuels français du XX^e siècle, le potentiel mnémotechnique du nombre “quinze-cent-quinze” n’y étant pas tout à fait étranger³. L’arrivée de Léonard de Vinci en France l’année suivante sous la protection du roi permettra par ailleurs de tenir la victoire de 1515 pour un jalon majeur de la diffusion en France de la « Renaissance » culturelle et artistique, importée de la péninsule à partir de la fin du XV^e siècle à la faveur des guerres d’Italie après avoir été “retardée” d’un siècle par la guerre de Cent Ans. Ainsi François I^{er} se voit-il intimement associé aux débuts de la Renaissance française au point d’en devenir

1 Du moins le concluons-nous à la lecture de différents récits de cette bataille dont celui livré par Nicolas Le Roux dans *1515 – L’invention de la Renaissance* (Paris : Armand Colin, 2015), p. 155-175.

2 RICCI Giovanni, « 1515, Marignan / Melegnano », in JEANNENEY Jean-Noël & GUÉROUT Jeanne (dir.), *L’histoire de France vue d’ailleurs. Du siège d’Alésia à l’élection de François Mitterrand, 50 événements racontés par des historiens étrangers* (Paris : Les Arènes, 2016), p. 257-272. Pour une étude plus approfondie puisant largement dans les sources italiennes, LE FUR Didier, *Marignan. 13-14 septembre 1515* (Paris : Perrin, 2004).

3 « Le numéro de téléphone historique parfait », écrit avec malice Nicolas Le Roux (*op. cit.*, p. 8). À ce sujet, l’intitulé d’un ouvrage collectif de divulgation dirigé par Alain Corbin parle de lui-même : *1515 et les grandes dates de l’histoire de France revisitées par les grands historiens d’aujourd’hui* (Paris : Seuil, 2005). Les pages qu’y consacre l’historien François Walter à la date de 1515 (p. 170-175) mêlent de façon très synthétique des considérations portant sur cette bataille, sur la propagande qu’elle a engendrée ainsi que sur les enjeux historiographiques afférents.

quasiment une allégorie ; et les quelques lignes qui suivent d'introduire à la figure du monarque sur le site *francois1er.org* :

François I^{er} est un des rois de France les plus présents dans la mémoire collective du pays. Son règne de 32 ans, dans un contexte international mouvementé, est une période qui marquera profondément l'histoire de France avec la diffusion de la pensée et des arts de la Renaissance et le début d'une gestion moderne de l'État¹.

Derrière ce site internet dédié à une saison culturelle intitulée *1515-2015. François I^{er}, la Renaissance en Val de Loire* se trouve la Mission Val de Loire², qui coordonne les acteurs susceptibles de valoriser le statut de « patrimoine mondial » accordé par l'UNESCO au Val de Loire depuis 2000. En page d'accueil, un autre court texte intitulé « Le Roi est mort, Vive le Roi » introduit à une opération culturelle visant explicitement, en 2015, à la « commémoration » :

[...] Cinq siècles plus tard dans le Val de Loire, châteaux, monuments, villes et pays d'art et d'histoire et bien d'autres encore se mobilisent pour commémorer cet avènement et cette période de l'Histoire³.

27 des 29 partenaires de cette opération, recrutés « à l'échelle du potentiel patrimonial du Val de Loire »⁴, sont des « châteaux, monuments, villes et pays d'art et d'histoire ». Les « bien d'autres encore » ne sont en fait pas plus de deux : d'une part le programme de recherche et de valorisation « Intelligence des Patrimoines » du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours ; d'autre part un ensemble de musiques de la Renaissance domicilié dans la même ville, Content Désir.

« Commémorer » : l'avènement de François I^{er} est-il un événement si structurant pour les communautés et individus vivant sur le sol français au début du XXI^e siècle qu'il faille se donner les moyens d'en pratiquer activement la mémoire, de même que les Chrétiens commémorent le dernier repas du Christ – c'est là l'origine de ce terme –, et les enfants et petits-enfants du XX^e siècle les tragédies guerrières et génocidaires vécues par leurs aïeux ? Ou y a-t-il au sujet de cet avènement un grave déficit de mémoire, qui serait à combler par un travail de remémoration commune ? L'injonctif “devoir de mémoire” des dernières décennies a chargé l'idée de “commémoration” d'une forte portée politique – des “plus jamais ça” aux quêtes de cohésion communautaire – susceptible de cliver autant que de rassembler. À double tranchant, il l'a également fragmentée et diluée dans toutes sortes de contextes et de « lieux de

1 <francois1er.org/francois-1er-et-son-temps> (consulté le 27 octobre 2016).

2 Syndicat mixte fondé en 2002, porté par les régions Centre-Val de Loire et Pays de la Loire et cofinancé par l'Union Européenne.

3 <francois1er.org> (consulté le 17 octobre 2016).

4 <francois1er.org/le-projet> (consulté le 17 octobre 2016).

mémoire »¹ jusque dans les stratégies opportunistes de ce qu'il convient désormais de nommer « entrepreneurs du patrimoine »². Que l'invitation à « commémorer cet événement et cette période de l'Histoire » soit le fruit d'un calcul maîtrisé ou la simple reconduction mimétique d'un nouveau *topos* du discours patrimonial, la Mission Val de Loire intervient plus probablement sur le pan opportuniste du concept de « commémoration » – contribuant ainsi à le diluer – que sur celui de son instrumentalisation politique délibérée.

De même que la Mission Val de Loire n'hésite pas à planter son drapeau sur le domaine *francois1er.org* pour communiquer autour de son opération, l'ensemble Content Désir dédie à sa programmation spécifique aux « commémorations » de 2015 un espace du web dont le nom de domaine semble optimisé pour les moteurs de recherche : *musique-francois1er.com*. Et de même qu'il convient de conclure à un opportunisme plutôt qu'à quelque arrière-pensée politique construite lorsque la Mission Val de Loire parle de « commémoration », il ne faut guère prendre au premier degré les mots « Content Désir célèbre François 1^{er} » que l'on peut lire en première page du site *musique-francois1er.com* ainsi qu'en intitulé du dossier de presse que Content Désir consacre à sa « Saison François I^{er} »³. En effet, autant nos observations et échanges avec les musiciens, l'équipe administrative et surtout avec le directeur de l'ensemble nous ont permis à plusieurs reprises de prendre note d'un plaisir sincère d'intégrer l'expérience musicale à un récit historique – plaisir doublé d'une certaine intelligence des opportunités de marché –, autant le désir de « célébrer » au premier degré le monarque français du XVI^e siècle nous a paru étranger au projet.

En réalité, à considérer l'intitulé de la page du dossier de presse de Content Désir où est introduite l'opération de « commémoration » coordonnée par la Mission Val de Loire⁴, « 1515*2015 une célébration nationale », il semble bien que les termes « commémorer » et « célébrer » convoqués sur les supports de communication soient interchangeables voire inconsistants. Tout à fait consistant, en revanche, est le cadre

1 Cf. le concept travaillé sous la direction de Pierre Nora dans les sept volumes des *Lieux de mémoire* (Paris : Gallimard, 1984-1992), qui a connu une fortune considérable dans le domaine de l'action mémorielle, patrimoniale et plus largement touristique.

2 Cf. notamment RAUTENBERG Michel & TARDI Cécile, « Patrimoines culturel et naturel : analyse des patrimonialisations », *Culture et Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches » (2013), p. 115-138.

3 Dossier distribué notamment lors de la conférence de presse du 25 février 2015 que Content Désir et la Région Centre-Val de Loire organisent au château de Chaumont-sur-Loire pour présenter cette « Saison François I^{er} » de l'ensemble dirigé par Jean. Plus qu'à la presse locale, cette conférence de presse s'adresse principalement à des correspondants de médias hong-kongais qui pourront préparer le terrain de réception de la création trois mois plus tard, dans leur ville, du nouveau spectacle *Magnificences à la cour de François 1^{er}*.

4 Sur cette page sont notamment rappelés à grands traits quelques hauts faits d'un François I^{er} mécène, administrateur, bâtisseur et guerrier – dont la prétendue « éclatante victoire de Marignan ».

économique dans lequel prennent place ces « commémorations » et « célébrations », cadre qui se rapporte aisément à ce que Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, dans leur récente entreprise de redéfinition du capitalisme, ont appelé « économie de l'enrichissement »¹. Aux côtés de biens dont la valeur marchande continue de dépendre essentiellement de facteurs de production et de commercialisation coexistent en effet toujours plus de biens – artistiques, culturels, muséaux, patrimoniaux, touristiques, mais aussi objets luxueux ou encore objets anciens – dont la mise en valeur est principalement indexée à des mises en scène et autres narrations². Cette forme de mise en valeur participe pleinement du capitalisme en ce qu'elle crée des richesses à partir de biens matériels détenus par des riches et selon des processus maîtrisés au sein des classes supérieures et de leurs institutions³. En somme, le passé se fait gisement économique, *a fortiori* pour qui se dote d'une « intelligence des patrimoines » – pour reprendre le nom du programme de recherche et de valorisation partenaire de la saison 1515-2015. *François 1^{er}, la Renaissance en Val de Loire*.

1 BOLTANSKI Luc & ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (Paris : Gallimard, 2017).

2 Ce que l'Unesco qualifie depuis 2003 de « patrimoine culturel immatériel » relève pour bonne partie de ces mises en scène et narrations qui s'arriment en fait à un patrimoine tout à fait matériel. Non qu'il faille nier l'immatérialité de certains des phénomènes concernés, mais leur valorisation tire largement profit de matérialités – ne serait-ce que lorsqu'il s'agit de mettre en musée ce « patrimoine culturel immatériel ».

3 C'est l'un des objets de Boltanski et Esquerre que de mettre au jour ce qui apparente ces processus – et leur relation au capital – à ceux de la spéculation financière dont les moyens de production plus “standard” du capitalisme sont l'objet.

1.1 – Du patrimoine à ses fictions : jouer (de la musique) avec l’histoire

Deux productions musicales en lice

Bref, Content Désir, qui mieux que l’ensemble ainsi nommé¹ de Jean *** pouvait commémorer en musique le vainqueur de Marignan qui, cinq cents ans après, fait la couverture des magazines ? Personne. Depuis un quart de siècle, c’est le groupe qui fréquente le plus assidûment les musiques de la France du XVI^e siècle.

– David Fiala, ici critique discographique pour *Diapason*²

Et puis, dans tous les livres qui ont été édités sur François I^{er} en 2015, pas un mot sur la musique de son règne ! Heureusement que nous sommes là, car sa musique est somptueuse.

– Jean, en introduction d’une brochure promotionnelle³

Sans être aussi sanglant que le champ de bataille de Marignan, le champ des prétendues « commémorations » et « célébrations » de l’année 1515 offre en 2015 aux ensembles musicaux professionnels souhaitant tirer profit du filon patrimonial quelques occasions de se disputer des positions stratégiques. C’est ainsi qu’au tout début du printemps 2015 paraissent à quinze jours d’intervalle deux objets discographiques s’inscrivant explicitement dans ce “champ” :

-
- 1 Cette phrase ne prend sens qu’en regard du nom réel de l’ensemble, qui convoque allusivement François I^{er}, et non du nom d’emprunt dont nous l’avons affublé.
 - 2 FIALA David, « *François Ier – Musiques d’un règne*. Content Désir, dir. Jean *** » in *Diapason*, n° 636 (juin 2015). Anonymisé par nos soins.
 - 3 Brochure de 2016 à destination des programmateurs. Jean prenant souvent plaisir à produire des textes dans un registre humoristique et désinvolte, la deuxième phrase n’est pas à prendre entièrement au sérieux.

- un coffret de deux-disques accompagné d’un livret conséquent (132 pages), *François I^{er} – Musiques d’un règne*, par l’ensemble Content Désir. Volet liturgique : *Messe pour le Camp du Drap d’Or* ; volet profane : *La Chambre du Roy* ;
- un disque des ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin : *1515 – Œuvres sacrées de Jean Mouton, maître de chapelle de François I^{er}* ;

Spécialisé dans les musiques médiévales, l’ensemble Diabolus in Musica – fondé au début des années 1990 – occupe une position *a priori* moins confortable dans le domaine des musiques de la Renaissance que l’ensemble Content Désir – fondé un peu auparavant, en 1987 – rayonnant depuis le même camp de base, Tours, et spécialisé quant à lui dans les musiques françaises et italiennes du XVI^e siècle. Néanmoins, de même que les troupes françaises se voient salutairement épaulées par les Vénitiens contre les positions milanaises bien gardées des Suisses, l’ensemble médiéval Diabolus in Musica part à la conquête du “patrimoine” musical de la Renaissance en Val de Loire en s’alliant avec l’ensemble Clément Janequin – fondé à la fin des années 1970. Ce dernier a durablement marqué le retour au disque et à la scène de la chanson française polyphonique du XVI^e siècle, et fait référence en particulier dans le domaine de la chanson parisienne. L’alliance entre Diabolus in Musica et Clément Janequin donne naissance le 8 avril 2015 au disque *1515*, enregistré trois mois auparavant ; deux semaines plus tôt, le 24 mars, paraissaient les *Musiques d’un règne* de Content Désir, dont les volets profane et sacré avaient été enregistrés respectivement douze et dix-sept mois plus tôt.

Sans qu’il soit permis d’extrapoler sur une seule base graphique, la comparaison des deux couvertures en annexes 1 et 2 permet d’entrevoir deux façons différentes de s’approprier l’anniversaire. Chez Diabolus in Musica et Clément Janequin, la date « 1515 » sur fond mauve uni accroche d’emblée le regard, bien avant les noms des ensembles, l’intitulé de leur proposition, et le portrait en vignette de François I^{er} – sans parler du nom du monarque, d’une police de caractères encore plus petite et d’une couleur qui ne tranche pas avec le fond. Discret, le portrait est probablement inconnu des mélomanes et date des environs de 1515, ce qui le fait coïncider avec un certain zèle historique avec cette date, ce qu’elle représente et l’anniversaire dont elle est le prétexte. À l’inverse, nulle trace de cette date chez Content Désir : l’essentiel de la charge visuelle de la couverture du double disque est partagée entre le nom « François I^{er} » en gros caractères et, surtout, le portrait le plus connu du monarque, recadré sur ses bords gauche et droit pour occuper toute la surface du livre-disque. Peint vers 1530 par Jean Clouet, ce portrait se trouve exploité par ailleurs dans tous types d’objets culturels (*cf.* annexes 3, 4 et 5) : reproduit tel quel dans divers manuels d’histoire et publications de vulgarisation historique ou sur l’affiche d’une exposition de la BnF – dans le cadre de laquelle se produira Content Désir –, stylisé sur le site

francois1er.org, ou encore affublé en 2015 de lunettes de soleil et d'écouteurs pour les besoins de la campagne publicitaire d'un grand centre commercial de l'agglomération tourangelle.

Rien n'imposait que le portrait de François I^{er} figurât sur les deux jaquettes, d'autant plus que dans le cas du disque *1515* la personnalité mise à l'honneur est le compositeur Jean Mouton, le monarque ayant clairement le statut de prétexte. Il n'est en fait pas difficile, à l'égard de ce disque comme de l'autre, d'imaginer de nombreuses alternatives visuelles – dans les limites, bien sûr, de ce que permettent les chartes graphiques des labels discographiques¹. Si évidence il y a dans le choix partagé d'illustrer la jaquette du disque avec un portrait de François I^{er}, elle se donne donc à voir avant tout comme une évidence de nature commerciale dans la perspective des « commémorations » de l'année 1515, et non comme une évidence purement esthétique. Et derrière cette parenté, les habillages des deux disques diffèrent quant à la façon d'exploiter le filon patrimonial : *1515 – Œuvres sacrées de Jean Mouton, maître de chapelle de François I^{er}*, de son titre jusqu'au choix de l'illustration, explicite sa vocation à participer à l'anniversaire ; à l'inverse, le double disque *François I^{er} – Musiques d'un règne* ne réfère à aucune date mais bien au « règne » dans sa totalité, et peut corollairement se trouver illustré d'un portrait peint une quinzaine d'années après l'année commémorée. Ce faisant, en plus d'atteindre sa cible avec une certaine efficacité – le portrait et les mots « François I^{er} » se suffisant à eux-mêmes –, Content Désir se donne les moyens de participer pleinement aux « commémorations » de l'an 1515 tout en ne s'y enfermant pour autant, et étend donc potentiellement la durée de vie de l'objet commercialisé au-delà de l'année 2015².

1 La comparaison avec les autres disques produits par les deux labels concernés permet en fait de constater qu'aucune charte graphique ne présidait *a priori*, dans le cas de Diabolus in Musica / Clément Janequin, au choix de ce format à fond uni avec petite vignette et date en grands caractères ; dans le cas de Content Désir en revanche, une image couvrant tout l'arrière-plan s'imposait, tout comme la mise en évidence d'un ou plusieurs éléments de texte.

2 À une autre échelle, le spectacle *Magnificences à la cour de François I^{er}* sera rebaptisé *Magnificences à la cour de France* une fois passée l'année 2015 (cf. annexe 6) : le nom du monarque n'est plus indispensable à partir de 2016, et il l'est d'autant moins que ce nom, contrairement à la marque « France », n'évoquera pas grand chose dans l'une des principales zones privilégiées pour la vente de ce spectacle, l'Asie de l'Est et du Sud-Est.

	1515 – Jean Mouton (1 CD)	Musiques d'un règne (2 CD + livre)
Prix de vente ¹	18,90€	33€
Ventes du disque en 2015 (mars-décembre)	1256 ²	2357 ³
Ventes du disque en 2016	50	177 ⁴
Représentations du concert en 2015	8 (dont 2 en Allemagne)	8 + 4 (dont 3 en Indonésie)
Autres représentations du concert	0	1 (en 2017)

Tableau 1 : Bilan chiffré comparatif des productions de Diabolus in Musica et Content Désir dédiées aux « commémorations » de 1515

Presque égalitaire pour ce qui concerne les concerts, et en écrasante faveur de Content Désir pour ce qui concerne les ventes du disque, cette comparaison chiffrée ne permet en fait pas de tirer de réelles conclusions sur le fruit de la “lutte”. En effet, les ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin d’une part, et Content Désir d’autre part, ne s’engagent pas dans l’année 2015 avec la même intention, ce que le « + 4 » en dernière case illustre bien : les deux productions sont toutes deux données huit fois en concert, mais celle de Content Désir l’est également en direct sur France Musique depuis la Maison de la Radio, en “*showcase*” à la FNAC, en répétition générale privée à destination de l’association des “amis” de Content Désir, ainsi qu’à l’issue d’une conférence de presse internationale de présentation de la « Saison François I^{er} » de l’ensemble. L’équivalent discographique de ce « + 4 » est très certainement le format, exceptionnel pour Content Désir et venant par là-même “marquer le coup”, du double disque accompagné d’un livre de 132 pages⁵. Enfin, signe anecdotique mais non négligeable d’un investissement singulier – ludique en l’occurrence – dans l’année 2015 : les mots « J-2 : Domine salvum fac regem... »

1 Au 16 janvier 2017 – soit près de deux ans après parution – sur les sites web des maisons de disques respectives.

2 Source (ainsi que pour la ligne suivante) : échange avec l’administration de Diabolus in Musica.

3 Source : état des redevances du 1^{er} janvier au 31 décembre 2015 pour l’ensemble Content Désir, fait à Paris le 17 mars 2016 par la maison de disques. Ces 2357 exemplaires donnent lieu pour Content Désir à 2639,6 € de redevances auxquelles s’ajoutent en fait 172,28 € sur ventes dématérialisées ; mais ces dernières n’étant pas toujours des ventes de l’intégralité du double disque, il n’est pas possible d’établir une somme totale des ventes. Content Désir récupère 12 % du prix de gros hors-taxes des disques (9,33€), et en récupérera 15 % à partir du 3001^e exemplaire.

4 Source : état des redevances du 1^{er} janvier au 31 décembre 2016 pour l’ensemble Content Désir, fait à Paris le 28 mars 2017 par la maison de disques. S’ajoutent 24,92€ de redevances sur ventes dématérialisées.

5 L’ensemble s’était déjà essayé à ce genre discographique à plus petite échelle à l’occasion d’un autre anniversaire : le sien, en 2004 – à partir du souvenir d’une naissance en 1989, souvenir erroné à en juger le fruit de nos recherches ayant pu remonter jusqu’en 1987.

sont publiés par Content Désir sur son fil Facebook le 23 janvier, deux jours avant l’anniversaire du couronnement de François I^{er}.

Ainsi, s’il s’agit autant pour Content Désir que pour les deux autres ensembles de profiter de la date anniversaire pour bâtir un programme, l’enregistrer au disque et le donner au concert autant que possible, il s’agit en outre pour les premiers de placer la quasi-intégralité d’une année musicale sous le signe de François I^{er}. Le tableau en annexe 6 permet de se le figurer : des trente-deux concerts et spectacles donnés en 2015, seuls six (que nous surlignons en jaune) – dont une création, *Pan !*, qui mobilise certains des musiciens le temps de quelques semaines – ne participent pas à la « Saison François I^{er} » de Content Désir. Certes, six autres concerts et spectacles (que nous surlignons en rose) ont été créés plusieurs années auparavant et n’ont donc pas attendu 2015 pour connaître leur avènement. Ils viennent donc très commodément étoffer la « Saison François I^{er} » aux côtés des deux créations *ad hoc* que sont le concert *Musiques pour la Chambre [et l’Écurie]² de François I^{er}* (surligné en orange, douze représentations, et une autre en 2017) et le spectacle *Magnificences à la cour de François I^{er}* (surligné en bleu, huit représentations, et sept autres les années suivantes). Rien de tel en 2015 pour les ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin, au sujet desquels un tableau analogue laisserait simplement apparaître huit occurrences³ du concert *1515* au sein d’une programmation générale nettement plus diversifiée et laissant apparaître d’autres enjeux importants... dont celui, à l’orée de l’an 2016, de ne pas manquer une nouvelle opération patrimoniale, relative cette fois aux 1700 ans de la naissance de Saint Martin de Tours.

Derrière deux productions apparentées à plusieurs égards se trouvent donc deux façons sensiblement différentes de s’engager dans l’année 2015, ce qui se constate

1 « Domine, salvum fac regem » (« Seigneur, protège le roi ») est l’*incipit* d’une prière chantée lors des couronnements des rois de France depuis le XIII^e siècle (cf. LESURE François, « France », in ROOT Deane (dir.), *Grove music online*, <oxfordmusiconline.com> (consulté le 17 février 2017) et qui semble par ailleurs avoir été chantée à chaque messe à la Chapelle royale à compter du XVII^e siècle. Jean Mouton en a proposé une mise en musique qui a probablement accompagné le couronnement de François I^{er}, et qui se verra enregistrée en 2015 par les ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin. La référence à cette prière sur Facebook par Content Désir s’avère relativement obscure ; et, signe plus anecdotique d’une disjonction entre l’intentionnalité de l’administration de cet ensemble – ou de son directeur – et celle de son entourage et de son public, cette publication ne donne lieu à aucun commentaire ou partage et n’est gratifiée que de quatre “pouces levés”, ce qui en fait la publication la moins populaire depuis que Content Désir est véritablement actif sur ce réseau social.

2 Variante incluant un consort d’instruments “hauts” – flûtes, hautbois, bassons – et induisant par là-même des coûts supplémentaires pour le potentiel programmeur.

3 Le dernier des huit concerts, donné à l’Oratoire du Louvre, est retransmis en direct sur France Musique dans la même émission spécialisée en musiques anciennes qui accueillait en direct Content Désir cinq mois plus tôt – à la différence que Content Désir avait alors été amené à se produire dans les murs de la Maison de la Radio.

enfin sur le plan de l'articulation entre les différents éléments constitutifs au sein de chaque projet. Le disque *1515* et le concert afférent présentent par exemple à quelques détails près les mêmes pièces musicales dans le même ordre et la même distribution. Cette démarche "à moindre frais" est on ne peut plus courante, les efforts réalisés sur l'un des deux versants du couple disque/concert se voyant récompensés sur l'autre versant¹. C'est d'ailleurs une démarche similaire qui conduit Content Désir à enregistrer fin 2013 le programme *Messe pour le Camp du Drap d'Or* auparavant donné plusieurs fois au concert sous différentes formes depuis sa création en 2002. Plutôt que de paraître isolément, cet enregistrement sera intégré l'année suivante au projet de livre-disque *Musiques d'un règne* – nous y reviendrons plus loin –, et deux concerts de la *Messe* seront donnés dans le cadre de la « Saison François I^{er} ». Content Désir ne s'engage néanmoins pas "à moindre frais" dans 2015, car aux cotés de cette *Messe*, est conçu un édifice profane engageant beaucoup plus de ressources.

Cet édifice se structure autour de trois piliers – le disque *La Chambre du Roy*, le concert et le spectacle – qui, bien que fortement liés, ne se donnent pas moins à voir comme trois créations distinctes. Le programme du volet profane du double disque et la dramaturgie dont il procède, par exemple, ne sont repris que de façon très partielle dans le concert *Musiques pour la Chambre [et l'Écurie] de François I^{er}*². Quant au spectacle *Magnificences*, il entretient quelques liens musicaux avec le disque d'une part et le concert d'autre part, ce qui confère *a posteriori* à l'observateur extérieur le sentiment d'une véritable unité entre les trois objets. Vu de l'intérieur, c'est-à-dire à l'aune du processus menant au spectacle, tout cela s'avère avant tout le fruit d'une démarche créatrice s'adonnant à une forme de recyclage assez adroite et modérée. Quoi qu'il en soit, cette question du degré d'identité entre concert et disque ne représente pas un réel enjeu de communication pour Content Désir : identité ou pas, le lecteur de la brochure de 2016 à destination de potentiels programmeurs est de toute façon renvoyé au livre-disque *François I^{er} – Musiques d'un règne* pour se faire une idée de la substance musicale tant du concert de la *Messe* que du spectacle *Magnificences* et du concert *Musiques pour la Chambre [et l'Écurie]*³.

Aller au-delà de ces différences dans les modalités d'engagement, rendre coûte que coûte comparables les années 2015 des principaux acteurs demanderait peut-être de

1 Il est d'ailleurs difficile d'imaginer ici de considérer l'un des deux versants comme préexistant à l'autre au vu du fait que l'enregistrement du disque commence précisément le lendemain de la première représentation publique du concert.

2 Nous y reviendrons au cours du second chapitre.

3 Content Désir n'est pas seul à exploiter l'idée de « musique pour la chambre du roi » : La requête francophone « chambre + roi(y) + musique » sur un moteur de recherche généraliste permet de prendre connaissance de plusieurs disques et d'un très grand nombre de concerts d'ensembles professionnels et amateurs spécialisés dans les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles ; en premier lieu : The Academy of Ancient Music (dir. Christopher Hogwood), *Musique pour la Chambre du Roy : Versailles 1697-1747* (L'Oiseau-Lyre, 1983).

s’attarder également sur leurs stratégies de diffusion, pour éventuellement pouvoir répondre *in fine* à une question quelque peu abstraite : « Si leurs intentions pour 2015 avaient été du même ordre, qui de Content Désir ou de ses “concurrents” s’en serait le mieux sorti sur le plan économique ? Sur le plan symbolique ? Sur le plan artistique ? *etc.* ». Mais poser cette question reviendrait à éluder ce qui fait précisément la singularité de la situation étudiée : des histoires qui ne se ressemblent pas tout à fait, des intentions qui diffèrent, des configurations et modalités de réalisation incomparables. Que le concert autour de Jean Mouton ait été moins diffusé qu’escompté, par exemple, tient notamment à un montage administratif perfectible ainsi qu’à des indisponibilités – qui, certes, ont à voir avec le degré d’engagement des uns et des autres dans le projet, et donc avec le degré d’importance accordée à l’opportunité « commémorative ». Concluons donc ici *a minima* : la production de l’ensemble Diabolus in Musica épaulé par l’ensemble Clément Janequin n’entre pas en exacte concurrence avec la « Saison François I^{er} » de Content Désir, mais vient néanmoins empêcher *de facto* ce dernier d’avoir le monopole de la mise en musique des 500 ans de l’avènement du monarque.

Anniversaires, non-anniversaires et habillages extra-musicaux. Comparaison de trois carrières discographiques

En plus d’être géographiquement on ne peut plus proches¹ et d’être pour une bonne partie subventionnés par les mêmes instances, les ensembles Content Désir et Diabolus in Musica sont relativement proches dans leur structure et leur modèle économique. Surtout, étant donné qu’ils bénéficient d’une légitimité peu ou prou analogue au sein de leurs “domaines” respectifs – la Renaissance et le Moyen Âge –, il est tout à fait possible de considérer que ces deux ensembles occupent dans le champ des musiques anciennes des positions comparables, en l’occurrence dominantes. Conformément à la définition sociologique du concept de “champ”, les deux ensembles consacrent alors une partie importante de leurs efforts à conforter leurs positions dominantes en vue d’en retirer les rétributions matérielles et symboliques optimales². Et comme déjà évoqué, Diabolus in Musica doit, pour son incursion dans le domaine de la Renaissance, se faire épauler de musiciens familiers de ce domaine – en l’occurrence, l’ensemble Clément Janequin.

1 Les deux ensembles sont basés depuis longtemps dans la même ville, et leurs bureaux se jouxtent désormais.

2 Il ne s’agit pas ici avec le concept de “champ” de mettre en branle la totalité d’un paradigme sociologique conséquent (*cf.* en tout premier lieu BOURDIEU Pierre, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992). Nous ne retenons ici que les principales caractéristiques de ce concept qui renvoie à un espace de positions sociales hiérarchiquement structuré autour d’un même domaine action et d’enjeux partagés, dont les protagonistes – dits “agents” – agissent et sont agis en fonction de leur position, position elle-même étroitement dépendante d’un capital caractérisé en termes de volume et de structure.

Nous avons été amené à forcer quelque peu le trait de la mise en scène d’une “lutte” au sein du champ, notamment en jouant de l’analogie avec la bataille de Marignan. L’absence apparente d’animosité entre les acteurs¹ invite à atténuer cette mise en scène, sans bien sûr qu’il faille pour autant renoncer à l’idée selon laquelle les actions se comprennent en partie à l’aune d’enjeux propres au champ. Mais soulignons ici surtout que les efforts réalisés le sont selon des modalités très différentes au sein d’un même ensemble selon que l’on s’intéresse aux musiciens, au directeur ou à l’équipe administrative. Les musiciens, tous intermittents, ne font en effet que mettre leur force de travail du mieux qu’ils le peuvent au service des productions pour lesquelles ils sont sollicités, ainsi qu’au service d’enjeux plus personnels qui prennent part à d’autres champs. On constate d’ailleurs que deux des huit chanteurs du disque *1515* des ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin ont participé quelques mois plus tôt aux enregistrements des deux disques du coffret *Musiques d’un règne* de Content Désir, deux autres ayant également contribué quelques années auparavant à d’autres enregistrements de cet ensemble. Les directeurs artistiques et leurs équipes administratives, en revanche, agissent plus directement en vertu du champ, de ses positions et de ses rétributions potentielles, tant sur le court terme du projet que sur le long terme stratégique. À ces acteurs du champ aux rôles différenciés, il convient d’en ajouter au moins un autre : les labels discographiques. Le disque est en effet un objet paradoxal qui, pour être presque systématiquement déficitaire en tant que tel sur le plan économique dans le monde des musiques anciennes², joue un rôle stratégique essentiel puisqu’il apporte des rétributions symboliques – donc économiques à divers degrés – tant à court terme que sur le long terme :

- la parution régulière de disques représente de loin le meilleur moyen pour un ensemble de se faire inviter à des programmes radiophoniques musicaux – d’actualité ou de fond – et d’être rendu visible dans les revues et sur les sites internet spécialisés. Les grandes tournées peuvent aussi conférer une certaine visibilité, mais pas dans les mêmes proportions ;

1 Trop peu d’indices de rivalité ont fait surface au gré de nos échanges avec les administrations des deux ensembles pour qu’il soit opportun d’en déduire quoi que ce soit. Des rivalités plus souterraines ou sur le long terme peuvent bien entendu nous avoir échappé, auquel cas sans commune mesure avec ce que nous avons pu constater “en plein jour” dans d’autres situations.

2 Rares sont les disques d’ensembles de musiques anciennes vendus à plus de 3000 exemplaires – chiffre au demeurant bien en-deçà des seuils qui permettraient un début de retour sur investissement – ; quelques ensembles et artistes fortement présents sur la scène médiatique ont pu faire exception : L’Arpeggiata et sa directrice Christina Pluhar, Jordi Savall, Philippe Jaroussky, etc. À ce sujet ainsi qu’à celui de la liste de trois items qui suit, nous nous fondons sur le travail d’entretiens avec des musiciens, administrateurs et directeurs d’ensembles réalisé en vue de notre communication « Le désir de transmettre, motivation principale pour l’enregistrement à perte des musiques anciennes ? » (colloque *Musiques et transmissions* des 5^e Journées de Musiques Anciennes de Vanves, novembre 2014).

- même lorsque le disque ne reflète pas le contenu d'un concert ou spectacle à vendre, il peut à *minima* jouer auprès des salles et programmeurs de concerts et spectacles le rôle de carte de visite – voire, lorsque la réputation de l'ensemble reste à faire, celui de support d'évaluation qualitative. Il pourra donc intégrer le dossier de communication autour d'une tournée, dont il sera une pièce maîtresse ;
- enfin, sur le long terme, le disque constitue la seule trace pérenne de l'activité d'un ensemble. L'accumulation de disques au fil des ans, si elle s'accompagne d'une réception critique favorable, installe durablement une réputation et délimite un territoire aux frontières toujours évolutives.

Comment des ensembles aussi proches l'un de l'autre que le sont Content Désir et Diabolus in Musica en viennent-ils à s'investir dans l'anniversaire de l'an 1515, comme précédemment exposé, de façon aussi différente ? Les raisons à cela sont nombreuses, la première ayant probablement à voir avec le fait que Content Désir est ici en terres familières sans avoir besoin de s'associer avec qui que ce soit. Une autre raison est à chercher dans les histoires respectives des ensembles, et plus particulièrement dans les rapports que leurs projets successifs ont entretenus avec l'histoire. Le disque étant tout à la fois un élément essentiel de visibilité, une carte de visite pour d'éventuels programmeurs de concerts et la trace la plus persistante d'une activité, il est raisonnable de penser que l'étude de la discographie d'un ensemble est susceptible de délivrer quelques indices de compréhension de son histoire – notamment quant aux façons dont se constituent son identité et ses stratégies de diffusion mais aussi, ce qui nous intéresse plus directement, quant à la nature des projets musicaux auxquels les musiciens viennent contribuer d'année en année. L'étude du champ des « commémorations » musicales 1515-2015 et de ce qui s'y joue entre ses principaux acteurs professionnels peut dès lors être augmentée d'un retour sur les histoires discographiques respectives de ces acteurs. Y trouve-t-on d'autres propositions « commémoratives », ou du moins liées à des anniversaires ? Et, le cas échéant, selon quelles modalités ?

Diabolus in Musica enregistre son premier disque en 1996, et l'on dénombre un total de dix-neuf enregistrements jusqu'en 2015 – soit, en moyenne, un par an – lorsque les musiciens retrouvent l'ensemble Clément Janequin à l'abbaye de Fontevraud pour enregistrer leur disque *1515 – Œuvres sacrées de Jean Mouton*. La mise en série de la vingtaine d'éléments de cette discographie (cf. annexe 7) ne laisse *a priori* pas supposer que, ce dernier mis à part, l'un ou l'autre disque de Diabolus in Musica aurait été enregistré à l'occasion de l'anniversaire d'une personnalité ou d'un événement. Seule la parution d'un disque dédié à l'œuvre complète de Johannes Ciconia en 2011, un an avant les 600 ans de la mort de ce compositeur, peut éventuellement laisser un léger bénéfice du doute quant au caractère non fortuit de la

coïncidence de calendrier. Les possibilités d'anniversaires sont limitées *de facto*, peu de ces disques gravitant autour d'une personnalité ou d'un événement ; mais la tendance est la même si l'on considère l'ensemble Clément Janequin (*cf.* annexe 8) qui, à l'inverse, consacre la très grande majorité de ses disques à des compositeurs et, très ponctuellement, à d'autres personnalités – Rabelais et Ronsard. Là encore, la consultation de la liste des vingt-sept disques enregistrés par cet ensemble ne permet d'observer qu'une unique coïncidence de type anniversaire, qui concerne le tout premier disque en 1982 dédié à un recueil de chansons spirituelles¹ imprimé 500 ans plus tôt à Genève, les *Octonaires de la vanité du monde* de Paschal de l'Estocart².

Le disque *1515 – Œuvres de Jean Mouton* est donc relativement inédit dans son projet, non seulement parce que c'est la première fois que Diabolus in Musica enregistre aux côtés d'un autre ensemble, mais aussi parce que la démarche anniversaire semble quasi absente de l'histoire discographique des deux ensembles. Cette quasi absence de pratiques d'anniversaire et, *a fortiori*, de gestes « commémoratifs »³, ne préjuge évidemment en rien de ce qu'il en est au concert tout au long de l'histoire de ces ensembles. L'on peut en ce sens tout à fait imaginer qu'un programme enregistré au disque ait antérieurement – ou puisse ultérieurement – donner lieu à un concert lorsqu'une opportunité anniversaire ou commémorative s'est présentée – ou se présentera. Peuvent par ailleurs être montés des programmes anniversaires indépendamment de l'activité discographique, tel ce concert *Musiques au temps de Saint Louis* donné par Diabolus in Musica à la Sainte-Chapelle de Paris 800 ans jour pour jour après la naissance de Louis IX, le 25 avril 2014, dans le cadre de la programmation du Centre des Monuments Nationaux. La restriction au domaine discographique

- 1 Nous reviendrons opportunément sur l'histoire et les caractéristiques de ce genre poétique et musical au fil du second chapitre.
- 2 La comparaison des discographies des deux ensembles souffre ici d'un léger biais lié au fait que, pour des raisons historiographiques et/ou ayant à voir avec les modalités de conservation des sources, la pratique des musiques médiévales se fonde bien moins souvent sur des figures de compositeurs que celle des musiques de la Renaissance. Ce biais est néanmoins ici de faible importance au vu de la similarité apparente entre les ensembles Clément Janequin et Diabolus in Musica quant à la quasi-absence de toute démarche de type anniversaire.
- 3 Il convient néanmoins de relever que, un an après la parution du disque *1515*, l'on retrouvera l'ensemble Clément Janequin pour la première fois non dans le domaine des « commémorations » mais dans celui de l'exploitation explicite du « patrimoine » et de la « mémoire ». Le label Harmonia Mundi réédite en effet à l'automne 2016 une sélection de son catalogue de musique ancienne et classique au sein d'une série de huit double disques intitulée *[Resonances] Music & Monuments* prétendant donner à entendre « La mémoire musicale des lieux et monuments », de l'Alhambra à Saint-Marc de Venise en passant par l'abbaye de Westminster, le château de Sanssouci et les châteaux de la Loire. Pour les besoins du double disque *Châteaux de la Loire. French Renaissance court music* sont réédités des enregistrements antérieurs de l'ensemble Clément Janequin, mais c'est bien le label qui désire ici tirer opportunément profit du tourisme patrimonial, et non l'ensemble et son directeur, qui jouent probablement dans cette opération un rôle sinon nul, du moins négligeable. Cette opération d'Harmonia Mundi n'est donc pas comparable à celle menée un an plus tôt par l'ensemble Clément Janequin aux côtés de l'ensemble Diabolus in Musica.

limite donc considérablement le champ d’investigation, mais elle demeure indispensable pour instruire à frais raisonnables la comparaison des pratiques des différents ensembles. La mise en regard de ces deux histoires discographiques avec celle de Content Désir doit donc permettre de prendre acte de tendances communes et d’en approfondir les modalités, mais aussi de mettre au jour des différences notables dans l’approche du passé musical.

Content Désir enregistre son premier disque en 1994 au bout de sept ans d’existence, et l’on dénombre un total de vingt-trois enregistrements – soit, comme pour les autres ensembles, une moyenne d’un par année – lorsque les musiciens se réunissent en 2013, également à l’abbaye de Fontevraud, pour enregistrer la *Messe pour le Camp du Drap d’Or* – dont il ne sera décidé que quelques mois plus tard qu’il s’agira du premier des deux disques d’un coffret *François I^{er}, Musiques d’un règne*. Ce sont cette fois deux des vingt-trois éléments de la discographie (cf. annexe 9, surlignage vert) qui semblent *a priori* correspondre à des anniversaires : 1) *Eustache Du Caurroy (1549-1609), Requiem des rois de France*, qui paraît en 1999, 450 ans après la naissance du compositeur ; et 2) *Henri IV & Marie de Médicis, Messe de Mariage* – sous-titre : *Firenze, 5 oct. 1600 – Lyon, 17 déc. 1600* –, qui paraît en 2000, soit 400 ans après l’événement-prétexte. Afin de ne pas se contenter comme dans les cas de Diabolus in Musica et Clément Janequin de formulations hypothétiques, il suffit en fait d’ouvrir le livret du *Requiem des rois de France* pour avoir confirmation du caractère anniversaire explicite de l’opération – aussi douteuse que soit la réelle importance des 450 ans d’Eustache Du Caurroy – ; et, dans le cas de la *Messe de Mariage*, dont le caractère anniversaire est d’emblée plus évident, cela nous est confirmé par les termes dans lesquels ce programme est présenté au cours de la même année 2000 lors d’une tournée de concerts qui passe notamment par les lieux historiques dudit mariage.

Désormais, notre travail ayant vocation à se resserrer sur le livre-disque *Musiques d’un règne* – resserrement que justifie la différence d’engagement précédemment démontrée entre les ensembles Diabolus in Musica et Content Désir¹ –, il convient de pousser plus avant l’étude du cas de l’ensemble dirigé par Jean. À partir de cette discographie riche de vingt disques, trois objets connexes et trois coffrets de rééditions, dressons d’abord plusieurs constats généraux qui, nous avons pu l’établir à la faveur de nos autres recherches, vaudraient dans des termes très proches au sujet de l’histoire de Content Désir au concert – histoire impossible à appréhender et objectiver dans une même exhaustivité au vu des sources à disposition – :

1 Il s’agit là évidemment d’une justification *a posteriori*, venant s’immiscer dans notre raisonnement avec un certain opportunisme : notre décision de consacrer au moins une partie de notre thèse à la pratique de Content Désir est antérieure de quatre ans à cette démonstration.

- dès les quatre premières parutions prédomine l’aire spatio-temporelle de laquelle l’ensemble ne s’est que très rarement éloigné, celle des musiques françaises et italiennes d’un XVI^e siècle élargi ;
- en 1998 apparaît la musique liturgique avec le *Requiem des rois de France*, dix ans après la naissance de l’ensemble qui s’était jusque-là exclusivement consacré aux musiques profanes – chansons aux registres très variés, danses, diminutions, etc.
- en 2008, après un autre segment de dix années, est inaugurée une nouvelle pratique qui donnera lieu à plusieurs programmes discographiques et, surtout, concerts et spectacles : la mise en regard de l’univers musical de Content Désir avec divers répertoires “traditionnels” ; ici iranien, breton et ottoman ; là (au concert) portugais, chinois, espagnol, indien, etc. ;
- dans leur majorité (cf. surlignages en couleur dans le tableau en annexe 9), les intitulés des disques ne se cantonnent pas à nommer un compositeur ou un imprimeur, une école, une “œuvre”, un recueil ou un répertoire¹. Des villes (Naples, Venise, Ferrare, Constantinople) aux peintres et sculpteurs (Michel-Ange, Le Titien, Léonard de Vinci) en passant par les princes (Laurent le Magnifique, Henri IV & Marie de Médicis, Anne de Bretagne) et les événements (carnaval, bal princier, concert privé des Dames), jusqu’au fameux *Livre du courtisan* de Castiglione, nombreux sont les programmes musicaux plus ou moins vêtus d’un thème “extra-musical”², souvent italien au demeurant.

De ces quatre constats permettant de caractériser efficacement la démarche de Content Désir, le quatrième doit ici attirer notre attention. C’est essentiellement à partir de lui qu’il est possible de comprendre ce qui distingue fondamentalement cet ensemble de Diabolus in Musica et Clément Janequin quant à la façon de tirer parti des « commémorations » de l’année 1515, “objet” historique extra-musical s’il en est³. En effet, la référence à des villes, artistes, événements ou princes est presque entièrement absente de la discographie à vingt-sept titres de l’ensemble Clément Janequin ; seuls les deux disques mentionnant Rabelais dans leur titre font exception.

-
- 1 Cette proportion s’élève plus exactement aux deux tiers à compter du *Requiem des rois de France*. Voire aux trois-quarts si l’on exclut du comptage les disques parus en 2010 et en 2013, réalisés exceptionnellement sur une proposition musicale non du directeur de Content Désir mais d’un directeur de label discographique qui produit le plus souvent des projets centrés sur un compositeur, un recueil, un répertoire, etc.
 - 2 Ces guillemets parce que chacun de ces thèmes trouve toujours des raisons historiques de s’articuler directement ou indirectement avec une proposition musicale.
 - 3 À l’année 1515 n’est couramment associé qu’un corpus musical bien ultérieur qui a déjà valu à l’ensemble Clément Janequin ses heures de gloire : d’une part *La Guerre* (dite aussi *La Bataille*) composée par Clément Janequin en l’honneur de la victoire de François I^{er} à Marignan et qui paraît pour la première fois en 1528 ; d’autre part les nombreuses pièces qui en ont dérivé.

L'ensemble Diabolus in Musica est plus fourni en références “extra-musicales” – l'Aquitaine et Aliénor, la « chambre des Dames », Tours, la chapelle papale d'Avignon, Paris, ou encore les chapelles royales anglaises – mais de loin pas dans les mêmes proportions que chez Content Désir. En outre, là où Content Désir peut ponctuellement aller jusqu'à ne pas faire référence à quelque musique que ce soit dans les titres et sous-titres de certains de ses disques – *Lorenzo il Magnifico* (1998), *Léonard de Vinci* (2003) et *La Porte de Félicité* (2012) –, Diabolus in Musica ne mentionne jamais l'“extra-musical” sans référer également au domaine musical – par exemple dans le titre *Musique en Aquitaine au temps d'Aliénor (XII^e siècle)*. Contrairement aux deux autres ensembles, Content Désir est donc armé d'un savoir-faire conséquent lorsque se présente en 2015 l'opportunité des cinq-cents ans d'une date clef de l'historiographie et des manuels scolaires qui vaut métonymie pour un important segment de l'Histoire de France.

Pour déterminer ce à quoi tient ce savoir-faire, il convient de quitter les généralités du survol discographique et de se pencher sur quelques cas particuliers. Parmi les disques de Content Désir qui procèdent d'un ancrage extra-musical, il en est quatre (les deux surlignés en vert en annexe 9, ainsi que deux autres que nous surlignons en rose) qui ne font pas que broder autour d'un thème mais viennent mettre en musique des événements historiques précis : deux funérailles de part et d'autre d'un XVI^e siècle élargi – celles d'Anne de Bretagne en 1514 et celles d'Henri IV en 1610 –, et les noces d'Henri IV et Marie de Médicis en 1600. Ce dernier projet est analogue à celui (présenté en-dessous du tableau en annexe 9) réalisé autour des noces en 1585 du duc de Savoie avec l'une des filles du roi d'Espagne, projet auquel les musiciens de Content Désir ne participaient qu'en “mercenaires”. Si l'enregistrement en 1996 de la *Missa Domine Dominus noster* de Philippe Rogier ne coïncide pas avec l'anniversaire du mariage ibéro-savoyard de 1585, les trois autres productions déclinent un éventail de façons de se saisir de l'opportunité présentée par l'anniversaire de l'événement mis en musique :

- l'anniversaire peut être l'occasion d'enregistrer un programme déjà donné au concert. La parution en 1999 du *Requiem des rois de France* coïncide bien avec un anniversaire ; pas celui des funérailles d'Henri IV sur lesquelles est bâtie la narration du programme, mais celui de la naissance, 450 ans avant la parution du disque, du compositeur Eustache Du Caurroy. Cette coïncidence, mise en avant dans le livret du disque, tient de l'opportunisme : cette perspective vient se rajouter *a posteriori*, Content Désir n'ayant certainement pas produit ce *Requiem* au concert trois ans plus tôt avec en ligne de mire les 450 ans d'un compositeur loin d'être célèbre ;
- l'anniversaire peut être l'occasion de redonner au concert un programme qui a déjà tourné et été enregistré à d'autres occasions. Lorsque le disque *Antoine*

de Févin : *Requiem d'Anne de Bretagne* est enregistré en 2010, le plan stratégique ne va peut-être pas jusqu'à anticiper la tournée de concerts qui sera produite quatre ans plus tard « dans le cadre de la commémoration des 500 ans de la mort d'Anne de Bretagne »¹. L'histoire de ce programme remonte en réalité à un concert donné quatorze ans plus tôt en collaboration avec un autre ensemble professionnel, l'ensemble Jacques Moderne². La « commémoration » ne survient donc ici qu'après une longue histoire en plusieurs étapes. De la même manière, après avoir été enregistré à l'occasion des 450 ans d'Eustache du Caurroy, le *Requiem des rois de France* bénéficie en 2010 de l'opportunité des 400 ans de la mort d'Henri IV : il sera donné à cinq reprises, dont une à la basilique de Saint-Denis conjointement à la *Messe de Mariage* ;

- l'anniversaire peut enfin donner lieu à un disque et à des concerts *ad hoc*. En juin 2000, 400 ans après les noces en deux temps d'Henri IV et Marie de Médicis – par procuration le 5 octobre 1600 en la cathédrale Santa Maria del Fiore de Florence, puis en chair et en os le 17 décembre 1600 à la faveur d'une seconde célébration en la cathédrale Saint-Jean de Lyon –, Content Désir bâtit et enregistre une *Messe de mariage*. En décembre de la même année 2000, le programme est donné à trois reprises, dans les lieux historiques desdites noces – deux fois à Lyon et une fois à Florence³.

Du cas de la *Missa Domine Dominus noster* de Philippe Rogier, qui se passe tout à fait d'anniversaire – et qui est significativement le seul à ne pas être produit et mené par Content Désir – au dernier, bâti de part en part autour des quatre-cents ans d'un événement royal, en passant par le recyclage plus ou moins évident de programmes préexistants⁴, nombreux sont les prétextes à convoquer explicitement des événements passés de sorte que le disque – ou le concert – ne se contente pas d'une proposition

- 1 Programme de salle du concert *Musiques pour les funérailles d'Anne de Bretagne* à la Cathédrale de Nantes (5 avril 2014).
- 2 Programme de salle du concert *Lamentation sur le trépas d'Anne de Bretagne* (7 décembre 1996 à la Collégiale Saint-Aubin de Guérande, 8 et 9 décembre 1996 à la l'église Notre-Dame-du-Bon-Port de Nantes).
- 3 À Lyon les 15 et 16 décembre, et à Florence le 18 décembre ; le véritable jour anniversaire du mariage, le dimanche 17 décembre, ne donne donc paradoxalement pas lieu à une représentation. Le concert est également proposé le 19 décembre à Bologne, et l'était une toute première fois le 9 juin – le mois de l'enregistrement à Abbeville – à Sully-sur-Loire. Il le sera quatre autre fois au fil des années suivantes, et une dernière fois en 2010 à la basilique de Saint-Denis, associé au *Requiem des rois de France* pour les 400 ans de la mort d'Henri IV (source : liste quasi exhaustive de concerts récupérée auprès de l'administration de l'ensemble Content Désir).
- 4 Évoquons le cas, encore différent, du disque *Lorenzo il Magnifico. Trionfo di Bacco. Chants de carnaval*, enregistré en 1997 sur un programme qui voit le jour très tôt dans l'histoire de Content Désir – dès 1990 – et qui en 1992, au moment idoine, devenait opportunément un programme « commémorant le cinquième centenaire de la mort de Laurent le Magnifique » (cf. la biographie de l'ensemble dans le programme de salle du concert des 7, 8 et 9 décembre 1996).

uniquement musicale. Or s'il est des événements fastueux à l'occasion desquels ont sonné des musiques d'exécution particulièrement virtuose et écrites par les plus grands maîtres, ce sont bien les noces et funérailles princières ainsi que – nous aurons à y revenir – les événements diplomatiques.

Mais s'agit-il vraiment de donner à entendre à l'auditeur la musique qui aurait accompagné tel ou tel événement ou, à l'inverse, de vêtir d'un habit contextuel concret l'expérience musicale ? L'approche historico-musicienne diffère en effet selon qu'est mis en musique un événement ou qu'est habillée d'un événement une musique, la motivation première étant dans un cas l'événement, dans l'autre une pièce ou un corpus musical. L'on ne peut néanmoins pas tout à fait raisonner selon cette alternative, puisque cela supposerait l'univocité de la relation événement / musique, univocité mise à mal par le fait même que l'on ignore la plupart du temps, pour un événement historique donné, quelle musique l'a accompagné. Il incombe alors aux musiciens de s'accommoder de cette équivoque, voire de la faire fructifier. Examinons à cet égard le seul des quatre disques précédemment évoqués qui ait été conçu *ad hoc* pour l'anniversaire d'un événement.

Le vraisemblable historique et ses marges : le précédent de la *Messe de mariage*

[...] mais nous ne pouvons rien en dire, du moins si l'on tient ferme sur les scrupules de l'historien qui ne s'avance qu'à pied sec, franchissant les cours d'eau à gué en prenant appui sur des textes comme le promeneur sur les cailloux.

– Patrick Boucheron, en introduction à *Léonard et Machiavel*¹

La notice du disque *Henri IV & Marie de Médicis – Messe de mariage* introduit au programme comme suit : « Nous n'avons pas choisi de reconstituer scrupuleusement une des deux cérémonies, il nous a semblé plus judicieux d'emprunter des éléments à chacune d'entre elles pour confronter les styles français et italien » (*cf.* texte en annexe 10, § 1). Toutefois, apprend-on ailleurs dans la notice, les témoignages d'époque n'offrent rien de plus, pour ce qui concerne la musique, que « quelques remarques succinctes qui confirment à Florence l'interprétation de musique à double chœur et la présence à Lyon de la musique du Roi » (p. 8) et sont muets quant aux compositeurs à l'honneur – sans parler de l'identification de “pièces précises”, idée

1 BOUCHERON Patrick, *Léonard et Machiavel* (Paris : Verdier, 2008), p. 12.

ayant assez peu de sens dans le paradigme musical en question. Force est de constater alors que, quand bien même les musiciens de Content Désir l'auraient souhaité, ils n'auraient pas pu « reconstituer scrupuleusement une des deux cérémonies ». L'on ne peut donc s'empêcher de voir une ruse dans les mots « il nous a semblé plus judicieux d'emprunter des éléments à chacune d'entre elles », ruse permettant de s'en sortir par le haut malgré l'inconsistance des sources ; comme pour signifier que si le programme tient pour l'essentiel de la fiction, ce n'est pas par dépit, faute de sources convenables, mais bien par volonté artistique de tirer parti d'une confrontation des styles français et italien. Cette ruse est-elle purement rhétorique, venant adroitement justifier *a posteriori* le fruit d'un processus plus chaotique qui a eu à s'accommoder d'un défaut de connaissance ? Ou bien cette volonté d'« emprunter des éléments à chacune [des deux cérémonies] » a-t-elle été structurante dès l'origine du projet ? Répondre à cette question demanderait de partir en quête de traces du processus. Or il en existe très peu, et il est permis de douter de la fiabilité d'une telle quête quinze ans après les faits ; dans le cadre d'enquêtes rétrospectives analogues que nous avons menées, la confrontation de témoignages oraux à des traces d'archives très parcel-laires a permis de mettre au jour des biais rétrospectifs rédhibitoires dans les discours des musiciens, et non à éclairer le processus. *A contrario*, l'approche du processus *in vivo* telle que proposée dans les second et quatrième chapitres de la présente thèse s'en trouve d'autant justifiée.

Reste à savoir ce qu'« emprunter des éléments à chacune [des deux cérémonies] » peut vouloir dire si les sources ne mentionnent rien d'autre que la performance de musique à double chœur à Florence et la présence de la musique du roi à Lyon – l'utilité de cette seconde information n'étant d'ailleurs qu'indirecte. Jean explique dans la notice qu'il s'agit en réalité de « retrouver *ce qui aurait pu être joué* en étudiant les œuvres des compositeurs au service du roi et des grands ducs de Toscane ainsi que les institutions musicales de ces deux pays » (p. 8, nous soulignons) ; autrement dit, de proposer à l'auditeur une expérience musicale fictive mais vraisemblable sur le plan du répertoire. Malgré les apparences, ces termes posent un cadre qui est tout sauf souple, le critère de vraisemblance étant particulièrement sensible. À cet égard, le choix de la messe à double chœur de Marco da Gagliano comme pilier du volet italien de ce programme (*cf.* annexes 11 et 12) est intéressant car, contrairement à ce que laisse supposer la notice du disque, Gagliano n'est pas maître de chapelle de Santa Maria del Fiore en 1600 ; il n'a que dix-huit ans et n'occupera ces fonctions que huit ans plus tard. En fait, à en croire le cornettiste attitré de Content Désir au moment de l'enregistrement, Olivier, qui est l'un des rares musiciens de l'ensemble à s'être appliqué à des recherches musicologiques en contexte académique et dont le mémoire de maîtrise a précisément porté sur la musique sacrée de Gagliano, il est très probable que la messe à double chœur enregistrée par Content Désir n'ait pas été

écrite avant la troisième décennie du XVII^e siècle¹. En outre, au-delà de cette question d'ordre purement chronologique, il s'avère que cette messe est loin de présenter le gabarit « somptueux » (p. 7 du livret) d'une messe qui aurait pu être exécutée à l'occasion d'un mariage princier. On peut bien sûr trouver comme Jean une certaine « solennité » à cette composition du fait que Gagliano y renonce « à la complexité du *stile antico* au profit d'une écriture simple, homophonique, qui valorise la déclamation du texte » (annexe 10, § 6). Mais il est plus probable que cette simplicité s'explique non par quelque esthétique solennelle, mais au contraire par le caractère on ne peut plus ordinaire de l'ouvrage, et que les noces de Marie de Médicis avec le roi de France ont mérité bien mieux que ce que Jean qualifie d'« écriture simple ».

Pourquoi alors, plutôt que sur cette messe de Gagliano, le choix de Content Désir ne s'est-il pas porté plus logiquement sur l'une des messes de Luca Bati, maître de chapelle en fonction à Santa Maria del Fiore en 1600 – et maître de son successeur Gagliano –, qui est en outre l'un des co-auteurs d'un divertissement donné dans le cadre de ces noces quatre jours après la cérémonie florentine, *Il rapimento di Cefalo*² ? Pas par manque d'information historique, à en croire toujours Olivier, qui nous affirme avoir fait valoir son point de vue informé et avoir été prêt à fournir à l'ensemble un support exploitable en vue de performer une messe de Luca Bati³. Cette dernière est néanmoins une messe à quatre chœurs et, bien qu'un tel effectif semble mieux convenir à un événement royal qu'une messe à deux chœurs « d'une écriture simple, homophonique », les témoignages qu'évoque Jean parlent bien de deux chœurs. L'on voit donc se profiler une alternative délicate : d'un côté, cette messe de Bati qui contrevient à la seule indication d'époque précise dont Jean dispose, si du moins celle-ci est vérifiée et bien comprise ; de l'autre côté une messe conforme au maigre témoignage pour ce qui concerne l'effectif, mais anachronique d'une à trois décennies. Ainsi, pour des raisons très différentes, aucune des deux options concurrentes n'est vraisemblable. Jean tranche néanmoins en faveur de l'option anachronique, ce à quoi deux raisons nous sont soufflées par le cornettiste :

- même à raison d'un seul chanteur par voix, les quatre chœurs de la messe de Bati totalisent seize chanteurs, alors que l'ensemble n'avait jusqu'alors jamais travaillé avec plus de six chanteurs. Au-delà d'importantes conséquences économiques, convoquer seize chanteurs – dont une majorité d'inconnus – et presque autant d'instrumentistes pour les soutenir aurait

1 Entretien avec Olivier du 6 avril 2014.

2 SRAINCHAMPS Edmond & GARGIULO Piero, « Luca Bati », in ROOT Deane (dir.), *Grove music online*, *op. cit.* (consulté le 16 novembre 2016).

3 Jean est loin d'ignorer l'existence de Luca Bati et ses fonctions à Santa Maria del Fiore : non seulement il en parle explicitement dans le paragraphe antépénultième de la présentation du programme (annexe 10, § 6) – en se gardant bien de préciser la chronologie –, mais il insère une « Elevation » à quatre voix de ce compositeur entre le « Sanctus » et l'« Agnus Dei » de la messe à double chœur de Gagliano.

engagé un travail d'une toute autre nature que celui qui avait été mené jusque lors avec un effectif relativement réduit de chanteurs – la grande majorité étant des “réguliers” de Content Désir. Et même en se cantonnant *in fine* au double chœur plus modeste de la messe de Gagliano, il sera nécessaire pour Jean de recruter un nombre important de nouveaux musiciens, à tel point que la majorité des chanteurs participant au projet (cinq sur huit) enregistrent là leur premier disque avec Content Désir. Une telle arrivée de “sang neuf”, inédite dans l’histoire de cet ensemble qui a pourtant déjà dix enregistrements à son actif, porte nécessairement à conséquence sur le processus de travail ;

- en 2000, les musiques de Bati n’existent qu’à l’état de manuscrits, conservés essentiellement à Florence. L’essentiel de la musique sacrée de Gagliano est également demeuré à l’état de manuscrits mais, au moment où Content Désir s’apprête à monter un projet autour des noces d’Henri IV et Marie de Médicis, une messe à double chœur vient d’être mise en circulation par un musicologue. L’option “Gagliano” devient alors moins coûteuse que celle consistant à envoyer Olivier en mission à Florence en vue de la copie d’une messe et de quelques autres pièces de Bati.

Le programme n’est donc pas réalisé uniquement à partir de la mise en concurrence scientifique d’options historiques plus ou moins vraisemblables. Les conditions matérielles dans lesquelles Content Désir peut, en 2000, investir cet anniversaire – qu’il s’agisse de l’effectif ou de l’accessibilité du “matériel”¹ – revêtent une importance décisive dans la construction fictionnelle du programme. Enfin, les mots par lesquels le cornettiste nous a introduit à cet important « sujet de fâcherie » entre Jean et lui apportent à ces questions un éclairage crucial : « le choix du répertoire, c’est aussi une manière d’asseoir un pouvoir sur un ensemble ». En effet, l’une des options émane en l’occurrence d’un musicien s’accommodant difficilement de relations de pouvoir, l’autre de son directeur, et les deux extraits d’entretiens ci-dessous permettent de deviner une divergence de perspective entre les deux protagonistes :

Extrait de notre entretien avec Olivier du 6 avril 2014 :

« Certes, quatre-vingt dix-neuf pour cent de la population française s’en fout de savoir si c’est ou non la bonne messe. Mais ce n’est pas pour les quatre-vingt dix-neuf pour cent qu’on travaille, c’est pour le un pour cent qui s’y connaît et qui ne peut pas accepter que l’on transforme un fait pour le forcer à entrer dans un moule ».

1 Terme désignant couramment la musique notée lorsqu’elle est le support d’une pratique musicale.

Extrait de notre entretien avec Jean du 10 octobre 2013 :

« On est condamnés à vendre des concerts. On n'est pas des chercheurs. On est condamnés à vendre dans le monde tel qu'il est aujourd'hui. Je pourrais faire des choses musicologiques, historiques, sans aucune concession, avec un concert par an [rire]. Ce point d'équilibre est difficile à tenir : être extrêmement informé sur la musique que je fais, du moins le plus informé possible... mais en même temps prendre des décisions pour pouvoir jouer dans un festival aujourd'hui. Parfois je fais des choses en sachant pertinemment que c'est pas historique. Mais je le sais, c'est déjà pas mal ».

Derrière cette opposition conséquente que nous mettons en scène entre deux éthiques de la pratique musicale “historiquement informée”, il est possible de lire les bribes d'un raisonnement commun tenant pour inversement proportionnels le degré d'exigence scientifique et la viabilité du programme sur le marché de la musique. À la faveur d'un léger déplacement de focale du domaine économique vers celui de l'esthétique – qui sont tout sauf indépendants l'un de l'autre –, Jean formule trois ans plus tard, au sujet du livre-disque qui nous occupe, une idée apparentée :

Extrait de notre entretien avec Jean du 17 septembre 2016 :

« Avec les programmes, le problème est toujours le même : être soumis à une sorte d'exigence historique et musicologique, mais choisir quand même la plus belle musique [...] Sinon tu es mort, tu ne fais pas de concert, tu ne fais pas de disque. Tu fais de la recherche et tu publies. Nous on est obligés de... » [Il laisse la phrase en suspens]

Que Jean, contrairement à Olivier, mette en balance l'« exigence historique et musicologique » avec un second impératif abordé tantôt sur son versant économique, tantôt sur son versant esthétique, tient pour partie à sa fonction de directeur : bien plus que tous les autres musiciens, il est garant, sur le long terme, d'une démarche qui s'accommode durablement des intérêts très divers – esthétiques, économiques, scientifiques ou encore relationnels – des uns et des autres ; non seulement des musiciens, mais aussi des publics et des partenaires artistiques, économiques ou médiatiques.

Expliquer entièrement la perspective de Jean par ses fonctions de direction serait néanmoins réducteur. Il faut constater, en complémentarité avec ce qui précède mais sur un tout autre plan, que l'écart avec le strict cadre historique s'avère également un prix à payer pour parvenir à une fin à laquelle Jean a toujours tenu : accompagner le propos musical et poétique d'une narration – voire d'un complexe symbolique plus large incluant des lieux et une iconographie – qui, à défaut d'être scientifiquement fondée de bout en bout, se donne comme artistiquement cohérente et, surtout, stimulante pour le musicien et/ou son auditeur. L'on se met en fait en incapacité de comprendre ce qui se joue ici en tenant pour seule marge de manœuvre du projet le

degré de validité historique, et en cantonnant par là-même le vraisemblable au rôle de curseur de cette validité. Car le vraisemblable n'est pas qu'évaluatif : de par son ambivalence et sa porosité, il ouvre une formidable porte à la fiction. Ainsi, bien qu'il soit possible de revenir dans une certaine mesure sur les modalités de validité des différentes alternatives historiques qui se sont présentées aux musiciens, et bien que le choix finalement opéré puisse être mis en perspective à l'aune de ses conditions matérielles et politiques – en tant qu'ils résultent d'une distribution du pouvoir –, il importe de ne pas omettre ce que le projet musical doit à une perspective fictionnelle.

Fictions historico-musicales

La lecture du récit proposé dans la notice du disque (*cf.* annexe 10, surtout les § 2 à 7) permet aisément de prendre toute la mesure de cette perspective fictionnelle : il ne s'agit pas seulement d'emprunter des éléments à « ce qui aurait pu être joué » à Florence puis à Lyon, mais bien de créer à partir de ces éléments plus ou moins vraisemblables une seule et unique cérémonie chimérique qui, bien que n'ayant jamais existé, puisse être narrée dans des termes similaires de ceux que l'on aurait employés au sujet d'une cérémonie ayant existé. Une lecture encore plus attentive et informée de ce paragraphe permet dès lors de constater l'aisance avec laquelle Jean jongle entre les faits et les hypothèses en passant par les approximations, tout cela en vue de proposer un récit cohérent et agréable à lire susceptible d'emporter l'adhésion du lecteur-auditeur. Autrement dit, il est capital ici pour Jean de pouvoir “raconter des histoires”, peu importe que cette expression puisse être entendue en son sens péjoratif. Que la *Messe de mariage* tienne de la fiction n'est évidemment pas formulé en tant que tel, et pour cause : de l'auditeur le plus naïf à celui à qui “on ne la fait pas”, l'important est bien l'adhésion, sous la forme d'un jeu de dupes s'il le faut, au récit qui habille et justifie le projet musical ; quitte donc à ce que, pour les besoins de ce récit,

- les deux temps du programme – musique profane essentiellement française puis musique liturgique essentiellement italienne – inversent la chronologie de l'événement ;
- la messe à double chœur performée, en plus de manquer d'un caractère somptueux, ne soit pas d'un maître de chapelle fort, du haut de ses cinquante-six ans, d'une longue expérience et d'une notoriété, mais de son futur successeur qui n'a alors que dix-huit ans ;
- les pièces instrumentales (*sinfoniae*) ponctuant le programme soient également anachroniques, de la plume de Stefano Bernardi qui, au moment des noces, n'a que quinze ans.

À l'inverse, plusieurs des pièces inscrites au programme et évoquées au fil du récit de Jean – notamment l'*Épithalame* et le *Te Deum* de Lejeune ainsi que les deux pavanés – ont probablement été performées sinon lors des cérémonies, du moins à leur périphérie. Ces pièces, dont la pertinence historique est à peu près garantie, constituent de toute évidence un ciment pour la trame fictionnelle, à tel point que l'on peut supposer sans risques que c'est à partir d'elles que l'idée du programme a vu le jour ; et que dans un second temps seulement leur ont été greffées des pièces historiquement plus incertaines.

Cette grille explicative, qui ne s'arrête pas au vraisemblable historique mais passe également par les conditions matérielles de la performance, la nécessité de « choisir quand même la plus belle musique » et surtout l'habillage narratif, peut être mobilisée pour comprendre d'autres modalités d'écart à la norme scientifique dans la discographie de Content Désir. De même que pour la *Messe de mariage*, l'idée du programme du disque *Antoine de Févin : Requiem d'Anne de Bretagne* de 2011 semble ostensiblement avoir vu le jour à partir de deux courtes pièces dont la pertinence historique ne fait aucun doute – les déplorations de Pierre Moulu et Costanzo Festa sur la mort de la reine –, auxquelles sont venues se greffer, à renforts de bien plus d'incertitudes et d'inventivité, une messe ainsi que des complaintes bretonnes performées par un chanteur invité bien connu dans le champ des « musiques du monde ». Pour ce qui concerne le choix de la messe, cinq hypothèses sont évoquées dans le programme du concert correspondant à ce disque, hypothèses réduites à deux après éliminations successives ; et le compositeur finalement retenu l'est pour deux raisons exposées par Jean dans un ordre qui est tout sauf anodin :

Notre choix pour évoquer les funérailles d'Anne de Bretagne s'est porté pour des raisons musicales sur la *Missa pro defunctis* de Févin plutôt que sur celle de Prioris qui aurait été tout aussi légitime. En effet, à partir du *Sanctus*, l'œuvre de Févin est écrite à cinq voix avec deux basses. L'effet de profondeur est alors extraordinaire, alors que le *Requiem* de Prioris n'ex-cède pas les quatre voix. Une autre raison tient à la relation particulière qu'entretenait Louis XII [l'époux d'Anne de Bretagne] avec ce compositeur, qualifié par le théoricien Glarean de *symphoneta aurelianensis*, « le compositeur d'Orléans », c'est-à-dire de la cour de France. En 1507, Louis XII demandait par lettre, depuis l'Italie, qu'on lui envoie une chanson de Févin avec un portrait par Jean Perréal, pour montrer aux dames de ce pays que rien ne peut en égaler l'art, démarche qui marque sa proximité et son admiration pour ce compositeur¹.

1 Programme de salle du concert *Musiques pour les funérailles d'Anne de Bretagne* à la Cathédrale de Nantes (5 avril 2014).

Quelles que furent dans les faits les modalités précises du choix¹, ce paragraphe de justification autorise à croire que le premier argument a revêtu une plus grande importance que le second ; comme si l'explication historique venait seulement *a posteriori* conforter un choix d'abord esthétique dirigé par l'« effet de profondeur extraordinaire » conféré par une cinquième voix. Ici, la seconde explication, historique, tombe d'autant mieux qu'elle fournit une histoire supplémentaire à raconter pour consolider la cohérence de la trame narrative du *Requiem d'Anne de Bretagne* – dont le titre sans ambivalence se chargera quant à lui de faire oublier l'échafaudage des hypothèses et incertitudes, et par là-même de faire adhérer l'auditeur et les musiciens à l'idée selon laquelle il s'agit bien là des musiques qui, en 1514, ont accompagné la reine vers l'au-delà².

Le cas de la *Missa pro defunctis* d'Eustache du Caurroy est différent puisque l'on pense savoir, grâce à Sébastien de Brossard – qui s'exprime en 1725 – qu'elle a accompagné les funérailles de plusieurs figures monarchiques bien après le décès en 1609 du compositeur : Louis XIII (1643), Anne d'Autriche (1666), Marie-Thérèse d'Autriche (1683) et Louis XIV (1715)³. Que Content Désir l'enregistre en 1998 sous le nom *Du Caurroy : Requiem des rois de France* témoigne donc ici avec la plus grande adresse de la démarche consistant à vêtir autant que faire se peut ses productions musicales d'une couche de signification historique : aucun autre titre que celui-ci n'aurait mieux pu vendre ce programme tout en respectant l'état des connaissances. Bien qu'il s'agisse là de la première incursion de Content Désir dans le

1 L'historique des choix est d'autant plus difficile à retracer que, bien que le concert soit présenté comme une commande de 2009 du Printemps des arts, il se fonde en très grande partie sur un programme donné treize ans plus tôt, *Lamentation sur le trépas d'Anne de Bretagne*, dont les « recherches et la direction artistique du projet » avaient été le fait d'Olivier, le cornettiste-musicologue déjà mentionné. Source : programme de salle du concert des 7, 8 et 9 décembre 1996 à Guérande et Nantes.

2 L'efficacité d'un intitulé scientifiquement zélé – imaginons par exemple « *Requiem de Févin & déplorations sur la mort d'Anne de Bretagne* » – est incomparable à celle d'un intitulé de la brève clarté de *Requiem d'Anne de Bretagne*. Au-delà de la puissance évocatrice, un tel intitulé aurait également ôté à ce projet une partie de son potentiel de vente en 2014 pour les 500 ans de la mort d'Anne de Bretagne – trois concerts à la clef. C'est très probablement ce raisonnement qui a conduit opportunément un autre ensemble, Organum, à tenter de rebaptiser « *Requiem d'Anne de Bretagne* » – ou plus précisément à rebaptiser ainsi la page de son site web consacrée à – un disque qui avait paru deux ans plus tôt, *Anthonus Divitis / Antoine de Févin : Lux Perpetua, Requiem* (<organumcirma.com/produit/requiem-danne-de-bretagne>, consulté le 10 avril 2017). L'opération de manipulation *a posteriori* liée aux opportunités commémoratives est d'autant plus évidente ici que l'éventualité que ce *Requiem* ait été chanté aux funérailles d'Anne de Bretagne n'est pas du tout évoquée dans le livret de ce disque d'Organum. Anecdotiquement, ce disque et celui de Content Désir, qui proposent au mélomane le même *Requiem* – à la paternité ambiguë, d'où le titre zélé du disque de l'ensemble Organum – paraissent à un an d'intervalle dans la même maison de disque, au sein de deux labels différents qui ne se sont pas concertés.

3 Cf. l'introduction de Marie-Alexis Colin à son édition critique de la *Missa pro defunctis* de Du Caurroy (Turnhout : Brepols, 2003), p. xxviii.

domaine liturgique, le disque *Du Caurroy : Requiem des rois de France* est l'un des plus vendus et récompensés de la carrière de l'ensemble, et l'un de ceux qui ont marqué le plus les esprits de plusieurs de nos interlocuteurs externes à l'ensemble ; le concert correspondant est donné au moins vingt-cinq fois entre 2000 et 2010¹. Il n'est pas sûr qu'il en aurait été de même si le programme, sans habillage historique, s'était appelé *Eustache Du Caurroy, Missa pro defunctis*².

Si l'intitulé du disque est adroit et scientifiquement "raisonnable", plus risquée est sa dramaturgie entièrement fondée sur l'hypothèse selon laquelle cette messe aurait également été chantée aux funérailles d'Henri IV en 1610 – c'est-à-dire bien avant la mort de Louis XIII trente-trois ans plus tard. C'est que les témoignages des funérailles d'Henri IV, extrêmement riches en détails au sujet des cortèges et cérémonies – hormis pour ce qui concerne la musique –, permettent à Jean de livrer un récit consistant et informé qui accompagne efficacement l'expérience de l'auditeur. Au lieu d'évoquer de façon générique et quelque peu indistincte les funérailles des rois du "Grand Siècle" dans leur diachronie, il est possible grâce à Henri IV de raconter l'une de ces funérailles dans sa synchronie, et donc d'immerger le lecteur du livret dans ledit événement – textes historiques à l'appui. Et la figure de ce roi n'est pas convoquée qu'aux seules fins narratives : le contenu du disque lui-même est également concerné, la messe étant ponctuée en son milieu par la déclamation de la sévère oraison funèbre qui avait été prononcée en 1610 et, en sa fin, par la lecture d'un témoignage historique relatif à la clôture de ces cérémonies. Enfin, si l'histoire prestigieuse de la messe de Du Caurroy comme musique funéraire des rois et reines ne commençait qu'avec la mort de Louis XIII au milieu du XVII^e siècle, l'on pourrait trouver une forme d'opportunisme téléologique à ce qu'un ensemble spécialisé dans les musiques du siècle précédent s'en empare sous l'intitulé de *Requiem des rois de France*, qui plus est en la performant d'une manière assez éloignée de ce qu'aurait livré un ensemble spécialisé dans les musiques du XVII^e siècle³ ; d'où l'intérêt qui

1 Source : liste quasi exhaustive de concerts récupérée auprès de l'administration de l'ensemble Content Désir.

2 *Eustache Du Caurroy, Missa pro defunctis (1636)* est précisément le titre que prendra en 2013 une production de cette messe par le Centre de Musique Baroque de Versailles. L'indication ici entre parenthèses de la date d'édition posthume de ce *Requiem* révèle une approche musicologique aux antipodes de celle de Content Désir. Pour historiquement vraie, cette date ne renvoie pour autant à aucune performance, événement ou même contexte historique, et ne permet pas à l'auditeur non-averti de deviner qu'à cette date, le compositeur est mort depuis bien longtemps, et la messe composée depuis au moins trente ans. L'abstraction relative dont procède ce titre est on ne peut plus éloignée du pouvoir évocateur du surnom de *Requiem des rois de France*.

3 La mise en regard, c'est-à-dire en écoute comparée, de la performance de Content Désir et de celle du CMBV évoquée dans la note précédente – dont des extraits sont disponibles à l'écoute sur internet ([youtube.com/watch?v=9syf8tF3Xwo](https://www.youtube.com/watch?v=9syf8tF3Xwo), consulté le 10 avril 2017) –, illustre parfaitement cela sur différents plans : celui de l'effectif vocal (six chanteurs dans le cas de Content Désir, trente-deux dans celui du CMBV) et de l'instrumentarium (vents uniquement vs mixture de vents, cordes pincées et frottées), et celui du tempo et du caractère (un peu plus rapide et surtout moins

peut être trouvé à rapatrier cette messe dans le secteur de la Renaissance¹ en y faisant démarrer son histoire prestigieuse, ce que permet bien l'hypothèse sur les funérailles d'Henri IV².

Ce serait néanmoins sans compter que, traitée par une musicologie attentive aux sources, cette hypothèse prend un peu de plomb dans l'aile :

Certes Du Caurroy avait servi Henri IV jusqu'à sa mort en 1609 et son remplaçant dans la charge de sous-maître et compositeur de la chapelle royale, Nicolas Formé, n'est pas connu pour avoir écrit une messe de *Requiem* : si tel est le cas, il semblerait assez logique que l'œuvre de Du Caurroy fût choisie, mais jusqu'à présent aucun document n'a permis d'en apporter la preuve³.

En réalité, en-deçà des « preuves » dont la musicologue Marie-Alexis Colin constate l'absence à l'appui d'un développement, ce sont même des débuts d'indices qui manquent : aucune source historique n'invite à supposer que cette messe aurait été chantée aux funérailles d'Henri IV. La trame narrative du projet de Content Désir

recueilli et sobre, plus enlevé, plus ostentatoire et contrasté du côté du CMBV). Il convient de noter que le directeur artistique de cette production, Olivier Schneebeli, donne dans ce clip vidéo son avis au sujet de l'idée selon laquelle cette messe aurait été « composée pour les funérailles d'Henri IV et jouée à celles de plusieurs rois et membres de familles royales » : « C'est un peu... une légende ». Ce verdict peut être largement nuancé à l'aune de ce que rapporte Sébastien de Brossard comme nous l'avons précisé, mais aussi du fait que la question demeure entièrement ouverte au sujet d'Henri IV, sans que rien ne permette donc de conclure à une légende – bien au contraire, cf. la suite de notre développement.

- 1 Nous référons ici à la Renaissance non comme catégorie scientifique mais telle qu'entendue au sein du champ de la pratique des musiques anciennes par ses acteurs, qui la font courir, concernant la France, jusqu'à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles avec l'essor de l'air de cour et de genres représentatifs tels que ballets et intermèdes. Dans un registre humoristique ne portant pas à conséquences, nous avons à ce sujet pu entendre la luthiste de Content Désir exprimer au gré d'un échange détendu avec d'autres musiciens que la mort d'Henri IV représentait pour-elle « la frontière avant le *no man's land* ».
- 2 Un autre ensemble installé dans la même ville – Tours – et spécialisé dans les musiques vocales des XVI^e et XVII^e siècle, l'ensemble Jacques Moderne, exploite cette même hypothèse en enregistrant moins d'un an plus tard son *Requiem pour les funérailles d'Henri IV et Musiques du règne du roi de France et de Navarre* (Calliope, 1999). Des différences entre cette production et celle de Content Désir, ne relevons ici que celle qui alimente notre propos : au-delà de cet intitulé, ni la dramaturgie du disque ni la notice qui l'accompagne ne suivent ici quelque logique narrative.
- 3 COLIN, *op. cit.*, p. xxiv-xxv. Quatre ans plus tôt, la même musicologue – alors doctorante –, se voyait confier la notice du disque *Requiem pour les funérailles d'Henri IV* de l'ensemble Jacques Moderne (cf. note précédente), et s'y exprimait d'une manière moins nuancée : « Peut-être composée vers 1590, c'est cette *Missa pro defunctis* qui fut chantée, d'abord lors des funérailles d'Henri IV (assassiné en mai 1610), puis à l'occasion de celles de tous les rois de France jusqu'à la Révolution » – ce qui, en plus d'être hasardeux du côté de la borne inférieure, est faux à la borne supérieure puisque l'on sait que le *Requiem* de Jean Gilles a accompagné les funérailles de Louis XV.

s'en trouve donc véritablement fictionnelle, sans bien sûr que cette dimension ne soit explicitement assumée¹. Pour autant, aucune source ne vient non plus instiguer le moindre doute à l'égard de cette hypothèse, que la musicologue qualifie donc d'« assez logique ». La fiction historico-musicale de Content Désir demeure parfaitement vraisemblable. En revanche, que ce *Requiem* soit « composé pour les funérailles d'Henri IV par Eustache Du Caurroy », comme le voulait le titre complet de l'une des premières représentations de ce programme², est absolument incompatible avec le fait que le compositeur décède un an avant l'assassinat d'Henri IV³. Aussi anecdotique que soit cette erreur de sous-titre, elle permet de prendre la mesure du risque qu'il peut y avoir à s'aventurer sur un terrain scientifiquement engageant là l'on peut finalement se contenter d'un titre court et vendeur, qui n'a pas besoin d'en dire trop puisque la dramaturgie et la notice s'en chargeront⁴.

Qu'il vaille mieux ne pas trop en dire, tout du moins dans le titre et l'éventuel sous-titre, se vérifie à l'appui d'un dernier exemple de fiction historico-musicale – qui est le premier par ordre chronologique : la *Missa Domine Dominus noster* de Philippe Rogier, enregistrée en 1997. Cette messe n'est pas tirée de la discographie de Content Désir à proprement parler, la section vents de l'ensemble ne venant que renforcer les rangs de l'ensemble La Fenice ; le projet n'est donc pas celui de Jean et de ses musiciens, pas plus que la notice du disque. Il gagne néanmoins à être évoqué ici puisque le degré de précision de son sous-titre, *Un office de mariage à la cour d'Espagne (Saragosse, 11 mars 1585)*, résonne particulièrement avec les cas précédemment étudiés, mais la situation est encore différente. Car contrairement au mariage de Marie de Médicis et Henri IV, contrairement aux funérailles de ce dernier, et contrairement à celles d'Anne de Bretagne, on sait ce qui a été chanté le 11 mars 1585 : la messe à six voix « *Ave martyr gloriosa* » de Rogier, composée pour cet événement. Mais cette dernière a disparu ; est donc choisie en guise de pis-aller une autre messe du compositeur, la *Missa Domine Dominus noster*, qui s'avère anachronique d'une dizaine d'années et d'un effectif très différent – douze voix réparties en trois chœurs. Cette distorsion peut surprendre puisque le livret parle explicitement de « reconstitu-

1 Jean explique bien en introduction de la notice du disque que « La tradition veut qu'elle ait été jouée lors des obsèques d'Henri IV en 1610, bien qu'aucun document d'archive ne le prouve » – termes reproduits à l'identique quinze ans plus tard dans une brochure à destination des programmeurs éventuels –, mais ne s'amarre pas moins sans autre forme de procès à cette « tradition » pour dérouler immédiatement le long récit de ces obsèques.

2 Programme de salle du concert du 21 novembre 1997 au Festival du Vieux Lyon.

3 Le compositeur eût-il vécu un an de plus que ce sous-titre serait demeuré douteux : pour certains auteurs – dont Marie-Alexis Colin (*op. cit.*, p. xxii) relève également l'absence de sources –, la *Missa pro defunctis* aurait été écrite dès les années 1590, c'est-à-dire alors qu'Henri IV accédait tout juste au trône.

4 Quitte à faire ressurgir Henri IV dans le titre du programme lorsque cela s'avérera vraiment opportun ; en l'occurrence pour un concert à la Basilique de Saint-Denis en 2010 à la faveur du quatre-centième anniversaire de la mort d'Henri IV.

tion » et ne lésine pas sur les arguments musicologiques en faveur de cette idée ; en outre, la messe polyphonique finalement choisie est minutieusement entrecoupée de psaumes, de motets et même d'extraits bibliques lus au mariage dix ans auparavant.

Il est évident ici que c'est le mariage ibéro-savoyard qui a été pris comme point de départ d'un projet musical, et non l'inverse. Le projet n'est donc pas de vêtir une musique de son contexte mais, à l'inverse, de mettre en musique un événement historique. Le fait de savoir quelle messe précise a été chantée lors de l'événement condamne paradoxalement, faute de sources conservées, soit à n'engager aucun projet, soit à une solution de repli historiquement fautive. À l'inverse, c'est l'absence d'information historique précise qui permet à Content Désir, dans le cas du *Requiem d'Anne de Bretagne* de faire sereinement son marché parmi plusieurs hypothèses vraisemblables – jusqu'au luxe de pouvoir trancher entre Prioris et Févin sur une base esthétique – ; et, dans le cas de *Eustache Du Caurroy, Requiem des rois de France*, d'accorder à l'hypothèse Henri IV le bénéfice du doute.

« Nous ne pouvons rien en dire, du moins si l'on tient ferme sur les scrupules de l'historien qui ne s'avance qu'à pied sec, franchissant les cours d'eau à gué en prenant appui sur des textes comme le promeneur sur les cailloux », dit Patrick Boucheron dans l'extrait de *Léonard et Machiavel* que nous citons en exergue. Il continue avec des questions qui rejoignent à plusieurs titres la démarche de Content Désir : « Faut-il se lancer à l'eau dans le grand bain rafraîchissant de la fiction ? Doit-on laisser la parole au romancier ou au dramaturge qui saura reconstituer, en dialogues vifs et imagés, le vraisemblable des paroles échangées ? »¹. Au romancier et au dramaturge, nous ajoutons donc volontiers le musicien ; et au « vraisemblable », les développements qui s'achèvent invitent à ajouter divers degrés de « faux ». Une étude détaillée de la *Messe pour le Camp du Drap d'Or* permet d'aller un peu plus loin dans la critique scientifique et, surtout, de mettre au jour certaines articulations essentielles à la proposition de Content Désir.

1.2 – Ce que disent le produit fini et son écrin discursif. Le cas de la *Messe pour le Camp du Drap d'Or*

Deux disques et un livre au premier coup d'œil

François I^{er} – Musiques d'un règne de Content Désir se présente sous la forme d'un livre élégant – format A5, couverture cartonnée, 132 pages en papier glacé – accom-

1 BOUCHERON, *op. cit.*, p. 12.

pagnant les deux disques audio glissés contre les deuxième et troisième page de couverture, *Messe pour le Camp du Drap d'Or* (CD1), et *La Chambre du Roy* (CD2). Le propos du livre n'excède en fait pas la trentaine de pages, l'équivalent étant consacré à une traduction en anglais, un autre quart à des illustrations, un huitième aux textes de la messe et des chansons, et un dernier huitième à diverses informations sur le disque – liste des pistes, distribution, instruments, biographie de l'ensemble, et divers crédits. Les trente pages de texte se rapportent de près ou de loin aux deux disques : même les textes qui en sont les plus éloignés donnent à lire des éléments de contexte éclairant explicitement les contenus musicaux. Il ne s'agit donc pas là d'un livre présentant un intérêt en propre et entretenant une relation de complémentarité avec les deux disques avec lesquels il est vendu ; il leur est clairement subordonné et joue en ce sens le rôle de notice¹. La quatrième couverture du disque introduit au propos des deux disques :

François I^{er}, prince mécène, avait compris combien la musique pouvait servir sa politique de prestige :

- musique officielle pour les grands événements diplomatiques comme l'incredible *match* musical entre la Chapelle du roi de France et celle d'Henri VIII d'Angleterre, lors de la messe du Camp du Drap d'Or restituée dans cet enregistrement ;
- mais aussi musique de l'intime avec le répertoire le plus subtil, raffiné et savant entendu dans les châteaux du souverain – Chambord, Fontainebleau... – interprété par les meilleurs chanteurs et instrumentistes du royaume réunis au sein de la Chambre du Roy.

Un festin de musiques inédites pour un [*sic*] roi François I^{er}, symbole d'une Renaissance heureuse.

Probablement rédigé à la toute fin du processus de fabrication du livre-disque, ce texte mérite que l'on s'y arrête brièvement en ce qu'il mêle sans les formaliser – par souci d'efficacité et nécessité de concision – certaines idées-forces et autres mots-clés par lesquels cet objet est pensé par ses producteurs et/ou proposé à ses consommateurs. Il condense en somme une partie de ce qui est censé donner son sens à cet objet pour ceux qui en font l'expérience. Trois grands vecteurs de sens peuvent être identifiés et, en creux de chacun d'entre eux, une "omission" :

- l'imaginaire d'une « Renaissance heureuse » que sont censés incarner le « prince mécène » François I^{er} et ses châteaux. Sont omis les 500 ans de

1 Ainsi, bien que le format soit matériellement celui d'un livre et non celui d'un boîtier de disque standard accompagné de son petit livret carré, et bien qu'il soit relativement rare de rencontrer des livrets d'un volume textuel équivalent, nous parlerons par la suite de la "notice" pour référer au contenu textuel et iconographique.

l'avènement du roi – peut-être à dessein, pour ne pas enfermer ce livre-disque dans l'année « commémorative » ;

- l'indexation d'emblée du fait musical à une « politique de prestige », ce qui revient à mettre à l'écart l'éventualité-même d'une écoute sous le régime de la « musique pure » qui se contenterait de noms de compositeurs et de genres musicaux. En ce sens peut-être, aucun compositeur n'est mentionné quand bien même plusieurs sont véritablement à l'honneur – Pierre Certon dans *La Chambre du Roy*, Nicholas Ludford dans la *Messe pour le Camp du Drap d'Or*, Claudin de Sermisy dans l'un comme dans l'autre ;
- l'opposition entre les deux disques, explicitée ici en termes institutionnels – Chapelle vs Chambre – et de « publicité » : d'une part la musique la plus publique qui soit, endossant de façon ostentatoire le rôle de vitrine internationale ; d'autre part la musique « de l'intime », réservée à l'entourage privilégié du roi et à un goût « subtil, raffiné et savant ». N'est en revanche pas explicitement mise en avant l'opposition conventionnelle « sacré / profane ».

Dans ce texte sont enfin glissées trois mentions isolées qui, chacune à sa manière, appuient une dimension importante du projet. La première mention, celle du caractère inédit de l'enregistrement des pièces – en réalité, de la plupart d'entre elles –, concerne les deux disques. Les deux autres mentions concernent plus spécifiquement la *Messe pour le Camp du Drap d'Or*, puisqu'il s'agit d'une part de la métaphore sportive de « l'incroyable *match* musical », d'autre part du terme « restituée » venant qualifier le travail de Content Désir. Ces deux idées peuvent trouver un écho au sein-même de la notice au moment où est introduit le projet autour de la messe chantée lors de la rencontre du Drap d'Or ; la première idée dans les termes « véritable compétition », la seconde dans le verbe « reconstituer » – qui, selon toute vraisemblance, prend ici un sens absolument équivalent de « restituer »¹.

Les différents récits de l'époque, tant français qu'anglais, concordent dans la description de la cérémonie. La présence des deux chapelles est attestée (« *les chantres du roi de France et d'Angleterre y estoient, et [la messe] fut fortement et sumptusement chanté[e]* ») ; elles vont se partager la messe. Les chantres d'Angleterre commencent à dire Tierce (c'est-à-dire l'office avant la messe), puis le premier *Introït* est chanté par les Anglais, le second par les Français, le *Kyrie* par les Français, le *Gloria* par les Anglais, et ainsi de suite. Pour couronner le tout, la cérémonie se termine par des motets, véritable compétition où chaque Chapelle choisit dans son répertoire ce qu'elle a de plus somptueux.

1 On peut également lire dans le dossier distribué lors de la conférence de presse du 25 février 2015 (p. 13) que Content Désir propose la « recreation » de cette messe.

Content Désir entreprend de reconstituer dans cet enregistrement la rencontre des deux chapelles française et anglaise, lors de la messe célébrée le 23 juin 1520¹.

« Mon livre-disque », entre auctorialité et autorité

Bibliothèque Abbé-Grégoire de Blois, vendredi 3 avril 2015, soit quelques jours après la parution du livre-disque. Jean n'a pas encore fini de répondre aux questions du public venu l'écouter que Chloé, l'administratrice de l'ensemble Content Désir, a déjà déposé sur Facebook un instantané photographique accompagné des mots « Jean donne une "causerie" à la Médiathèque de Blois sur son nouveau livre-disque [...] et son prochain spectacle [...] » (nous soulignons). Quelques jours plus tard, on entendra Jean employer lui-même, dans des circonstances publiques analogues, l'expression « *mon* livre-disque » (nous soulignons). Ces usages du possessif singulier dérogent quelque peu avec la pratique de Jean et de son équipe administrative en contexte formel, où c'est bien en première instance à l'ensemble Content Désir que sont attribuées les différentes productions – le nom du directeur étant rarement bien loin, conformément aux pratiques en vigueur dans le monde de la musique à l'ancienne. Ainsi d'un communiqué de présentation de ladite causerie, pour lequel c'est bien Content Désir qui a « sorti » un livre-disque et qui prépare un spectacle, ou de la quatrième de couverture citée plus haut, selon laquelle c'est Content Désir qui « entreprend de reconstituer dans cet enregistrement la rencontre des deux chapelles française et anglaise [...] ». Évidemment, personne ne doute que le double disque *François I^{er} – Musiques d'un règne* et le spectacle *Magnificences à la Cour de François I^{er}* sont le fruit d'un travail collectif de musiciens soutenus par une administration ainsi que, dans le premier cas, d'un ingénieur du son/directeur artistique de label discographique et de son chargé de production et diffusion, de deux graphistes et de deux traducteurs ; dans le second, de danseurs, d'un metteur en scène, d'un chorégraphe et de costumiers². Pour ce qui concerne les disques, ce tra-

1 Livret d'accompagnement des *Musiques d'un règne*, p. 35-36. La *Messe pour le Camp du Drap d'Or* ayant déjà été donnée au concert à plusieurs reprises, et ces concerts ayant été accompagnés de notes de programme et autres documents promotionnels, on ne s'étonnera pas de trouver recyclées ici des bribes déjà lues ailleurs. Cf. notamment la brochure de l'édition 2012 de Contrepoints 62 (Festival des Orgues du Pas-de-Calais) où est programmé Content Désir le 30 septembre 2012 : « Les différents récits de l'époque concordent dans la description de la cérémonie. La présence des deux chapelles est attestée : « les chantres du roi de France et d'Angleterre y estoient, et fut fortement et sumptueusement chanté », elles vont se partager la messe. La cérémonie devient alors une véritable compétition où chaque Chapelle choisit dans son répertoire ce qu'elle a de plus somptueux... ».

2 Une approche sociologique beckérienne inviterait à étendre au moins théoriquement cette liste en y incluant par capillarité tous les « personnels de renfort », de l'éclairagiste au comptable de la maison de disque en passant par les cuisiniers. Cf. BECKER Howard S., *op. cit.*). Cependant, le problème d'autorité se pose dans notre cas dès le franchissement du premier palier hiérarchique

vail collectif est d'ailleurs honoré sous huit rubriques en toute première page du livre-disque (cf. annexe 13), en vis-à-vis de la page de titre mais en très petits caractères, et le personnel ici mentionné ne le sera plus jamais sous aucune autre forme.

Que le personnel administratif s'efface derrière ceux qui l'emploient est on ne peut plus courant, et l'on conçoit en outre aisément que son absence d'intervention directe sur l'œuvre – à de très rares exceptions près¹ – le justifie. S'agissant de l'ingénieur du son en revanche, le statut de "co-auteur" pourrait s'imposer notamment eu égard au fait que l'intégralité du matériau sonore a fait l'objet d'un travail conséquent de sa part – travail sur lequel il est en outre seul à avoir la main, du fait d'un monopole de compétences². Un tel raisonnement hors-sol ne peut néanmoins être tout à fait opérant, l'auctorialité³ étant un attribut et non un état de fait. Il convient donc de s'intéresser aux modalités de cette non-attribution du statut de co-auteur. Contrairement aux administratrices, ce n'est pas parce que son intervention sur l'œuvre serait indirecte que l'ingénieur du son demeure ici dans l'ombre. L'on voit plutôt à l'œuvre des conventions – souvent implicites, parfois explicites – qui participent de toute évidence à un paradigme de l'action musicale tenant les musiciens pour les seuls véritables acteurs : il est "convenu" que ce statut de co-auteur de Patrick n'a guère vocation à être mentionné ailleurs que sur l'une des pages du livret les moins lues et en petits caractères. En outre, lorsque l'ingénieur du son est comme ici le directeur de son propre label discographique, la mention de son label revient en fait à le désigner personnellement sans le nommer⁴.

Posée au sujet du livre-disque, la question de l'auctorialité mérite que l'on s'y attarde d'une manière bien différente de ce que l'on peut faire au sujet du spectacle *Magnificences à la Cour de François I^{er}*. Le syntagme « son spectacle » relève de toute

– entre le directeur et ses musiciens – et permet donc largement de clore notre liste à la mention des costumiers.

- 1 Nous avons par exemple vu très ponctuellement les administratrices – en particulier la chargée de production – être sollicitées plus ou moins directement par Jean ou les musiciens pour avis ou conseil portant variablement à conséquence sur le produit artistique.
- 2 Monopole que vient écorner symboliquement la rubrique « Prise de son, direction artistique [du disque] & montage » qui mentionne Patrick mais aussi Jean, sûrement en considération du fait que le second était aux côtés du premier – sans néanmoins les compétences techniques spécifiques – lors de certaines phases du travail de post-production mais également lors d'une bonne partie de l'enregistrement, lorsqu'il ne jouait pas lui-même.
- 3 Par le concept d'"auctorialité", nous esquivons ici temporairement celui d'"autorité" afin de ne pas amalgamer d'emblée le statut d'auteur à la position politique d'autorité. Mais il ne s'agit pas de nous inscrire dans le sillage de théories littéraires qui postulent une certaine « mort de l'auteur », en faisant de la « fonction auteur » le lieu de passage et d'actualisation de structures qui dépassent très largement son individualité. Cf. notamment les textes réunis par Alain Brunin dans *L'auteur* (Paris : Flammarion, 2001), dont la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969) de Michel Foucault, p. 76-82.
- 4 Lorsque l'ingénieur du son n'est pas le directeur du label, et *a fortiori* s'il s'agit d'un prestataire extérieur, il faudra en revanche se plonger dans le livret du disque pour obtenir l'information.

évidence d'un raccourci si l'on considère l'importance du metteur en scène et du chorégraphe dans la conception générale de la performance. Jean s'applique à coordonner toutes les dimensions du spectacle et se trouve à l'origine d'une très grande partie – peut-être même la majorité – des idées à son fondement. Néanmoins, le metteur en scène et le chorégraphe y collaborent très largement, jusque dans le choix de certaines des pièces musicales qui doivent répondre à des impératifs relevant de leurs domaines de compétence respectifs. Enfin, les musiciens eux-mêmes jouent un rôle important dans la sélection de certaines pièces au détriment des autres, ce surtout lors des premières séances de lecture du répertoire musical à disposition. En somme, il aurait été improbable que ce spectacle soit officiellement crédité de la mention « Conception : Jean *** » à l'exclusion des noms de ses deux collaborateurs. Réservez donc plutôt notre capital d'étonnement candide à l'effacement le plus important : celui, derrière le possessif « mon livre-disque », des artistes et artisans que le nom collectif « Content Désir » sert usuellement à désigner : les musiciens¹. La façon la plus opérante d'explorer cette question consiste à prolonger ce que nous avons déjà commencé à faire en qualifiant de co-auteur l'ingénieur du son : appliquer au disque-en-tant-qu'œuvre le concept d'"auteur".

Depuis une quinzaine d'années, c'est-à-dire depuis la consolidation de son autorité sur Content Désir², Jean est de très loin le musicien le plus impliqué dans la conception des disques de l'ensemble. C'est également vrai pour ce qui concerne les premiers enregistrements entre 1994 et le tournant des années 2000, mais de façon moins flagrante : d'abord parce que ces années ont connu une plus grande collégialité entre les musiciens, plusieurs d'entre eux ayant été d'une véritable "force de proposition" aux différentes étapes des enregistrements³ ; surtout, parce que l'ensemble était accompagné jusqu'à son neuvième enregistrement en 1998 d'une "directrice artistique des disques" attitrée, distincte de l'ingénieur du son, participant intensément à la confection de l'œuvre-disque, du projet au produit. Notons enfin qu'il faut attendre la parution en 1998 du quatrième enregistrement de Content Désir pour que soit mentionné pour la première fois le nom de Jean en couverture du disque aux côtés de celui de l'ensemble – « Direction artistique : Jean *** » –, et que c'est seulement à partir du septième enregistrement – le *Requiem des rois de France*, en 1999 – que cette mention, pourtant apposée sur les programmes de concerts depuis bien longtemps, devient systématique. Et la question de l'auctorialité d'être en partie rattrapée par celle de l'autorité.

1 Ainsi que, s'agissant du spectacle : le chorégraphe, le metteur en scène et les danseurs

2 L'histoire de l'ensemble ne présente pas de grande rupture mais une série de départs au tournant des années 2000, départs suffisamment espacés les uns des autres pour y voir une évolution progressive dans les rapports de pouvoir et de direction artistique – au sens le plus giratoire que peut prendre le mot "direction".

3 Nos nombreux entretiens concordent à cet égard.

On peut affirmer sans trop de risque que les musiciens de Content Désir, à partir des années 2000, participent rarement à l'élaboration des disques en dehors des séances de répétition et d'enregistrement. Ainsi, mis à part les rares cas où le projet discographique émane au moins autant du directeur de label que du directeur de l'ensemble – en l'occurrence *Que je chatouille ta fossette* et *Obras de musica* auprès du label Ricercar –, ou lorsque le disque est issu d'une "rencontre" avec des musiciens d'autres contrées qui ont sûrement leur mot à dire – *Laudes* et *La Porte de Félicité* –, il ne semble pas se trouver de personne tierce participant à l'élaboration des programmes des disques, c'est-à-dire au choix des pièces, de leur ordonnancement prévisionnel, de la distribution instrumentale et vocale – voire des diapasons –, et évidemment du "projet", de l'imaginaire, du récit et de la dramaturgie dans lesquels tout cela s'inscrit. Ainsi, dès lors que l'on n'élargit pas le concept d'"auteur" à tous les participants au projet et qu'on le réserve à celui ou ceux qui le conçoivent et en ont une vue d'ensemble à toutes les étapes de la réalisation, Jean est incontestablement l'auteur de la plupart des œuvres que sont les disques récents de Content Désir, et les autres musiciens de Content Désir ne le sont pas. À cela s'ajoute que Jean est presque systématiquement l'auteur des notices de « ses » disques. Cela se vérifie à l'ouverture du livre-disque *Musiques d'un règne*, vingt-sept des trente et une pages du texte étant effectivement de sa plume¹. Sont également de son fait les « recherches iconographiques » grâce auxquelles le livre-disque est illustré de dix-sept fac-similés et tableaux² – dont un se rapporte au disque *La Chambre du Roy*, et tous les autres à la *Messe pour le Camp du Drap d'Or*.

Le possessif « *mon* livre-disque » n'est donc pas qu'un raccourci : il ne s'agit pas que d'un moyen commode pour Jean de ne pas s'embarrasser de nuances en contexte informel – et le contexte de la "causerie" est assurément propice à l'emploi de la première personne. Bien que les *Musiques d'un règne* soient le fruit d'un travail collectif, le travail qu'il a fourni personnellement tout au long de cette double production ne semble pas comparable à celui qu'ont fourni individuellement chacun de ses musiciens. Les second et quatrième chapitres de la présente thèse, ancrés dans le processus créateur, nous donneront le loisir d'explorer dans le détail les modalités de ce travail concernant le volet profane, *La Chambre du Roy*. Mais tentons d'abord de comprendre ce travail à partir du seul "produit fini" et des discours qui l'enrobent, ce

1 Des quatre pages restantes, trois traitent du logis du roi et de sa reconstitution et sont signées du directeur du Patrimoine et des publics du Domaine National de Chambord. La dernière est de l'un des chanteurs de Content Désir, Yves, qui avait effectué quelques années plus tôt le travail de restauration de certaines des partitions utilisées. Nous aurons le loisir de revenir sur la nature de cette participation lors du prochain chapitre.

2 Ces dix-sept illustrations sont regroupées sur treize pages parmi les trente-trois pages illustrées ; les vingt autres regroupent des photographies de la semaine d'enregistrement de Content Désir ainsi que de photographies actuelles du château de Chambord et de l'abbaye de Fontevraud. Relevons pour l'anecdote que toutes ces photographies sont en noir et blanc, tandis que les documents du XVI^e siècle sont en couleur.

à partir du volet sacré, *Messe pour le Camp du Drap d'Or*. Et remarquons d'emblée que, dans la section de la notice relative à cette messe (cf. annexe 15), sur laquelle nous reviendrons amplement, Jean exprime à neuf reprises des choix à la première personne : d'abord quatre fois à celle du singulier, puis cinq fois à celle du pluriel. Non que le locuteur changerait brusquement une fois passé le cinquième paragraphe, et que Jean céderait la parole à Content Désir ; cette juxtaposition sans crier gare du "je" et du "nous" révèle simplement une interchangeabilité au fil de la plume et au gré de la pudeur. Prenons dès lors au mot le syntagme « mon livre-disque », et faisons de Jean le sujet des options prises par Content Désir.

Une « reconstitution » qui ne prend pas les sources au mot

La bribe de notice que nous citions avant d'engager une parenthèse sur l'auctorialité se concluait par les mots « Content Désir entreprend de reconstituer dans cet enregistrement la rencontre des deux chapelles française et anglaise, lors de la messe célébrée le 23 juin 1520 ». Mais comment l'ensemble Jean « reconstitue »-t-il le versant musical de cette messe ? La liste des pistes du disque (cf. annexe 16) permet en premier lieu de constater l'alternance de trois compositeurs – Sermisy, Ludford et Divitis – pour l'ordinaire de la messe (bleu foncé), ordinaire d'une part précédé d'un introït en plain-chant, d'autre part entrecoupé en son Sanctus/Benedictus par l'hymne *O salutaris hostia* (tous deux en bleu clair). Par ailleurs, la messe fait place, en ses extrémités ainsi qu'en son sein, à des pièces qui ne participent pas de la liturgie : trois motets de Jean Mouton (en orange), et deux pièces instrumentales (en vert). Enfin en trois occurrences, dont l'une au cœur de la messe, sont récités de courts textes :

Texte 1, après les pavaues d'ouverture et avant le début de la messe

Après que les trompettes, clairons, hautbois, fifres et tous autres instruments eurent joué tellement divinement qu'il semblait que ce fut un paradis, les deux Rois entrèrent dans la chapelle, se mirent à genoux l'un près de l'autre. Environ l'heure de midi, fut par le Légat d'Angleterre commencée la grande messe *in Pontificalibus*. Le premier Introït, *Da pacem domine*, et le Kyrie furent dits par les chantres du Roy de France, le Gloria par les chantres d'Angleterre.

Texte 2, après l'intermède instrumental et avant le Credo

En ce vingt-troisième jour du mois de juin 1520, sous les dais d'or richement parés et triomphants, la messe se poursuit. Le Credo par les chantres de France, là où sont les cors de sacqueboutes et fifres du Roy de France avec les Chantres. Et les fait si bon ouïr, qu'il est impossible de goûter plus grande mélodie.

Texte 3, après la messe et avant le motet *Verbum bonum et suave*

Après la messe, le cardinal donna à recevoir Dieu aux deux Roys et là fut la paix reconfirmée et criée par les Héraults. Puis les chantres de France et d'Angleterre invoquèrent la très Sainte Vierge Marie de les avoir en sa bonne grâce et bénévolence.

« C'est vraiment inhabituel. Personne ne fait de disques avec un tel souci historique ! », nous explique Jean le soir de l'enregistrement de ces textes ; Jean qui, dans la foulée, nous laisse entendre que l'une des raisons d'être de ces récitations tient précisément au fait qu'il serait dommage de ne pas mettre ce « souci historique » en valeur... ne serait-ce que, précise-t-il, pour maximiser les chances d'être gratifié d'un Diapason d'Or¹. Nos notes de terrain ne nous permettent pas de déterminer si ces mots sont fondés sur une véritable croyance en la possibilité que de tels textes récités – conjugués évidemment à d'autres modes de valorisation du « souci historique » – favorisent l'obtention d'un Diapason d'Or ou s'il convient ici, pour comprendre Jean, de prendre ses distances avec le premier degré. Quoi qu'il en soit, le livre-disque *François I^{er} – Musiques d'un règne* n'obtiendra finalement pas cette récompense dont avaient auparavant été gratifiés huit des vingt-trois enregistrements de Content Désir, parmi lesquels figurent les trois dont nous avons précédemment traité parce qu'ils s'adossaient à des événements – la *Messe de mariage*, le *Requiem d'Anne de Bretagne* et le *Requiem des rois de France* – et dont nous avons mis en évidence la « perspective narrative et fictionnelle » et ce qu'elle impliquait ; ou, pour jouer avec les mots-mêmes de Jean, le degré d'« insouciance historique ».

Dans un paragraphe que nous avons déjà cité, Jean, qui dit s'appuyer sur des récits concordants, écrivait ceci :

Les chantres d'Angleterre commencent à dire Tierce (c'est-à-dire l'office avant la messe), puis le premier *Introït* est chanté par les Anglais, le second par les Français, le *Kyrie* par les Français, le *Gloria* par les Anglais, et ainsi de suite. Pour couronner le tout, la cérémonie se termine par des motets, véritable compétition où chaque Chapelle choisit dans son répertoire ce qu'elle a de plus somptueux.

Or le texte 1, récité juste avant le début de la messe, ne parle plus que du « premier introït », affecté aux seuls chantres français ; et ce texte concorde en cela avec le programme du disque, qui ne présente qu'une seule occurrence de l'introït. Aussi légère qu'elle soit, cette dissonance instigue un léger doute quant au degré de « souci historique ». Plus épais est le doute qui surgit à la lecture des mots « la cérémonie se termine par des motets, véritable compétition où chaque Chapelle choisit dans son répertoire ce qu'elle a de plus somptueux » ; d'une part parce que la référence à ce

1 Décernée par le mensuel *Diapason*, cette récompense s'avère l'une des plus légitimes dans le champ français de la musique savante.

concours de motets disparaît du texte 3, où il est au contraire question d'une collaboration des chantres français et anglais dans une invocation à la Vierge à l'issue de la messe ; d'autre part parce que les trois motets présentés dans le disque, plutôt que d'être rassemblés en fin de messe, viennent ponctuer le programme, et sont tous d'un compositeur français, Jean Mouton. Aucune trace de ce que la chapelle "rivale" d'Angleterre aurait de plus somptueux dans le domaine du motet... Si le projet est celui d'une reconstitution « d'après les témoignages d'époque » – ce qu'écrit Jean un peu plus loin dans la notice –, comment s'expliquent alors ces dissonances entre d'une part le paragraphe introductif de Jean, d'autre part ces trois textes, qui ont tout l'air de témoignages, et surtout la constitution du programme lui-même ?

Les sources historiques peuvent faire office de porte d'entrée dans ce nœud problématique, à condition de s'intéresser à celles d'entre elles dont il est probable – voire certain – qu'elles ont participé à l'élaboration de cette *Messe pour le Camp du Drap d'Or* de Content Désir. La consultation des « témoignages d'époque » sur la rencontre du Camp du Drap d'Or¹ permet bien d'en identifier deux qui ont assurément pris leur part au processus puisque l'on en retrouve des bribes dans les trois textes entendus au disque². Il s'agit d'une part du long récit de cinquante-six pages imprimé par Jehan Lescaille peu de temps après les événements³ – dont l'auteur est inconnu – ; d'autre part de celui que Robert de la Mark rédige en captivité quelques années plus tard⁴, un tel délai invitant à une prudence accrue. Les tableaux en annexes 17 et 18 mettent en regard les passages de ces deux témoignages dont Jean a

1 La liste la plus détaillée qu'il nous a été donné de consulter est celle, augmentée d'un commentaire utile sur ce qui relève du témoignage de première main et ce qui n'en relève pas, que publient Jean Dupèbe et Stephen Bamforth dans le propos liminaire de leur édition du témoignage de Iacobus Sylvius, *Francisci Francorum regis et Henrici Anglorum Colloquium*, *Renaissance Studies*, 5/1-2 (mars/juin 1991), p. 1-3.

2 La dernière page du livre-disque (p. 131) renvoie à trois ouvrages dont sont extraits les textes cités, et vient conforter les fruits de la recherche "à l'aveugle" à laquelle nous nous étions déjà livrés. À un détail près : vérification faite, l'une des trois références mentionnées, *Francisci Francorum regis et Henrici Anglorum Colloquium* de Iacobus Sylvius – réf. en note précédente – ne contient aucun propos qui ait été repris par Content Désir, du moins dans la version discographique de ce programme.

3 *Lordonnançe et ordre du tournoy, ioustes, & combat, a pied, & a cheval [...] et autres singulieres* ([Paris] : Jehan Lescaille, avec privilège à compter du 31 juillet 1520). Cet imprimé s'avère de loin le plus fourni au sujet de cet événement, et par conséquent le plus utilisé par les historiens – la plupart du temps dans sa restitution par Bernard de Montfaucon dans le quatrième volume des *Monumens de la monarchie française* (Paris : Gaudouin & Giffart, 1732), p. 164-193. Il n'y a pas lieu de chercher à vérifier que Jean a travaillé à partir de cette réédition plutôt qu'à partir du document original – bien plus rare – puisque, orthographe mise à part, les passages qui nous intéressent n'y sont en rien modifiés. Nous y puisons donc à notre tour les extraits qui nous intéressent ici.

4 DE LA MARK, Robert, « Comment le Roy de France & le Roy d'Angleterre se virent ensemble entre Ardres & Guines », in *Histoire des choses mémorables advenues du reign de Louis XII et François I^{er} [...] jusques en l'an 1521* (écrit entre 1525 et 1535) (réédité en 1732 in DE MONTFAUCON, *op. cit.*, p. 194-200).

extrait des bribes avec les textes entendus au disque. Constatons que le propos original est parfois maintenu tel quel (surlignage gras), parfois modifié (+ soulignage). Il s'avère également qu'une partie du propos original, bien que portant sur le versant musical de l'événement, n'a pas été retenue ; et, en miroir, il se trouve que la moitié du texte récité tient selon toute vraisemblance de l'invention – sauf bien sûr à ignorer l'existence d'autres témoignages auxquels Jean aurait eu accès, ce qui est néanmoins très improbable au vu des sources¹.

Les textes enregistrés par le récitant, Henri, intègrent une production artistique, et s'inscrivent par là-même dans une dramaturgie. Les choix opérés – rétention/élimination, modification, invention – le sont bien en vertu d'expériences artistiques en cours et/ou à venir, tant du côté des auditeurs que des musiciens et, en l'occurrence, d'Henri. De toute évidence, il s'agit ici pour Jean non pas de faire œuvre d'historien en présentant des extraits de témoignages dans leur intégrité, mais d'exploiter des sources dans le cadre d'une production artistique – en les manipulant s'il le faut. Il convient donc de comparer plus attentivement les deux colonnes du tableau pour comprendre ce qui se joue ici, en passant rapidement sur certaines modifications, minoritaires, qui ne servent qu'à faciliter la compréhension du texte ; ainsi de « Patrem » remplacé par « Le Credo », et de « ceux de France » remplacé par « les chantres de France ». Dans un registre plus intéressant quoique purement cosmétique, on constate que le verbe « goûter » vient se substituer à celui d'« ouir », en vue d'éviter une répétition puisque ce dernier était employé à deux reprises très rapprochées dans le témoignage imprimé par Jehan Lescaille. Cependant, l'essentiel des nombreux constats que l'on peut établir – ci-dessous organisés en trois séries – vont très au-delà des couches cosmétiques et d'intelligibilité.

Une première série de constats concerne les indications relatives à la liturgie et leurs conséquences musicales : la précision « qui fut *de Trinitate* » est retirée du témoignage alors que tous les mots alentours sont conservés. Est-ce simplement pour épargner ce détail à l'auditeur, à qui les mots « *in Pontificalibus* » qui précèdent – et qui renvoient au rituel – sont déjà exotiques ? Ou parce que cette précision vient briser le flux de parole du récitant ? Toujours est-il que l'indication selon laquelle cette grand-messe fut *de Trinitate* pourrait s'avérer capitale dans la perspective d'une « reconstitution ». Elle porte en effet à croire que, outre les cinq pièces de l'ordinaire – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei –, des pièces du propre de la messe votive *de Sanctissima Trinitate*² ont été chantées. Une reconstitution musicale de la

1 Cette hypothèse sur l'invention est confortée par le fait que les passages que nous présumons inventés sont précisément ceux qui ne souffrent d'aucun écart avec les usages syntaxiques du début du XXI^e siècle.

2 Le 23 juin 1520 ne correspondant pas à la fête de la Trinité, la précision donnée par Jehan Lescaille laisse supposer qu'il s'agit non pas de la messe *de Trinitate* mais plutôt de la messe *de Sanctissima Trinitate* qui est votive – ce qui signifie qu'elle n'est pas affectée à un moment particulier du calendrier liturgique.

messe du 23 juin 1520 prenant au sérieux la mention « qui fut *de Trinitate* » aurait alors notamment opté pour l'introït correspondant, « *Benedicta sit sancta Trinitas* », plutôt que pour le « *Da pacem Domine* » qui tient du clin d'œil de Jean aux ambitions diplomatiques de la rencontre du Drap d'Or. Et les mises en musique polyphonique du propre étant rares¹, celui-ci a probablement été chanté en plain-chant, ou à la rigueur en polyphonie improvisée² – contrairement à l'ordinaire qui a pour sa part toutes les chances d'avoir été chanté dans une mise en musique polyphonique convenant aux fastes de l'événement.

Par conséquent, si Jean avait souhaité reconstituer musicalement cette messe dans sa totalité – ordinaire et propre –, non seulement un seul disque audio n'aurait pas suffi, mais le résultat aurait été soit majoritairement monodique – option évidemment risquée sur le plan commercial tant au disque qu'au concert –, soit très expérimental en cas de polyphonie improvisée. Ce n'est en fait que parce que Jehan Lescaille évoque l'introït que Jean inclut *in fine* un introït dans son programme ; réciproquement, puisque Lescaille n'évoque aucune autre pièce du propre, Content Désir n'en chantera aucune autre³. Rappelons néanmoins que Lescaille parle bien de deux occurrences de l'introït – le “second” étant certainement la répétition usuelle après verset –, ce qui ne trouve là encore aucune traduction dans le programme de Jean ; peut-être parce que la mise en scène de l'opposition entre les chapelles serait ici malaisée, peut-être aussi pour écourter cet épisode de plain-chant. L'on a par là-même confirmation de ce que le témoignage d'époque a bien fait l'objet, en vue du texte 2, d'un petit aménagement permettant de coïncider avec cette éviction du « second introït ». Dernier aménagement, et non des moindres : les premiers mots de l'introït choisi par Jean, « *Da pacem domine* », finissent par se frayer une place dans le corps-même du témoignage.

La deuxième série de constats concerne l'instrumentarium. À en croire le témoignage imprimé, l'orgue est l'instrument principal qui a accompagné les Chapelles anglaise et française le 23 juin 1520 – bien qu'il demeure un doute quant au fait de savoir si l'organiste alterne avec les chanteurs ou les “accompagne” réellement. Or aucun orgue ne prend part à l'enregistrement, ce qui conduit logiquement à la disparition de toute mention de cet instrument dans les textes lus par Henri. Jean a en fait préféré à l'orgue une poignée d'instruments à vent – cornets, sacqueboutes, hautbois, bassons et flûtes – qui n'étaient pourtant rapportés par Lescaille qu'en accompagnement du Credo (« *Patrem* »), suggérant alors une mise en valeur particulière de ce moment de

1 Cf. BROBECK John T., « Musical patronage in the Royal Chapel of France under Francis I (r. 1515-1547) », *Journal of the American Musicological Society*, 48/2 (1995), p. 223.

2 Au sujet de ces techniques d'improvisation polyphonique – dites de “chant sur le livre” ou “fauxbourdon” –, cf. CANGUILHEM Philippe (dir.), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano* (Turnhout : Brepols, 2013).

3 Entre les deux pièces de la paire Sanctus/Benedictus, pour l'Élévation, est en revanche inséré un « *O salutaris hostia* » sur lequel nous reviendrons.

la messe. Or, outre le Credo, les instrumentistes de Content Désir accompagnent également le Kyrie et l’Agnus Dei ; autrement dit, toute pièce de la messe qui est censée avoir été chantée par la Chapelle de France. À l’inverse, les instruments se taisent tous lors des pièces chantées par les Chantres d’Angleterre qui, plutôt que d’être adjoints d’un orgue comme indiqué “par” Jehan Lescaille, se retrouvent donc *a cappella*. En somme, l’une des seules indications musicales dont on dispose au sujet de la messe du Camp du Drap d’Or – indication d’autant plus précieuse qu’elle est inhabituellement précise pour l’époque –, nécessairement consultée pour construire les textes lus par Henri, n’est pas suivie par Jean dans son entreprise de « reconstitution ».

La troisième et dernière série de constats concerne les quelques pièces incluses dans le programme qui ne participent pas de la liturgie. La mention par Henri, dans son texte 1, d’une ouverture instrumentale aux « trompettes, clairons, hautbois, fifres et tous autres instruments », qui fait écho à la suite de pavares qui vient d’être entendue en ouverture du disque, ne renvoie en fait à aucun élément du témoignage imprimé par Jehan Lescaille. Peut-être des pièces instrumentales ont-elles effectivement été jouées entre l’office de Tierce et la messe, alors que les célébrants se vêtaient et que l’audience terminait de s’installer ; l’hypothèse n’est pas à exclure. Mais la présence de pavares dans le programme de Jean trouve probablement son explication première dans un choix artistique situé au début du XXI^e siècle : ouvrir un concert ou un disque par l’éclatante solennité d’une suite instrumentale produit un effet saisissant – renvoyant à une certaine représentation des fastes cérémoniels sous l’Ancien Régime – aux antipodes de l’effet de sobriété liturgique qu’aurait produit une entrée par l’introït en plain-chant.

Pas de trace non plus chez Jehan Lescaille de quelque pièce instrumentale de l’ordre de celle jouée par Content Désir après le Gloria, « Bonus et miserator ». Quant aux « plusieurs motets, qu’il faisait bon ouïr », Jehan Lescaille ne laisse rien entendre à leur sujet qui s’apparente à la « compétition » franco-anglaise dont parle Jean dans son propos introductif, idée dont nous avons de toute façon déjà souligné la contradiction avec la constitution du programme – les motets choisis par Jean étant tous trois d’un compositeur français et chantés selon la distribution adoptée pour caractériser la Chapelle française, c’est-à-dire à renforts d’instruments à vent. Enfin, en lieu et place de l’évocation par Robert de la Mark du mariage du dauphin de France et de la princesse d’Angleterre à l’issue de la messe¹, se lisent dans le texte 3 d’Henri les mots suivants : « Puis les chantres de France et d’Angleterre invoquèrent la très Sainte Vierge Marie de les avoir en sa bonne grâce et bénévolence ». Ces mots sont vraisemblablement inventés pour référer au texte du motet *Verbum bonum et suave* de Jean Mouton – qui est une prière à la Vierge – choisi par Jean pour clore son pro-

1 L’absence de mention des motets ne doit pas nous étonner ici, Robert de la Mark n’entrant pas dans les détails de la messe dans ce récit qu’il écrit quelques années plus tard.

gramme. Et quoi qu'il en soit, plutôt que de maintenir sa sélection de trois motets de Jean Mouton à l'issue de la messe, Jean l'éclate en trois endroits de son programme – dont deux insertions dans le fil de la messe¹.

L'on peut élargir le spectre des sources, par exemple en faisant intervenir l'ambassadeur de Mantoue qui, deux jours après le 23 juin 1520, livre un nom de compositeur pour cette messe, Perino² ; information qui, pour être inexploitable *a priori* – l'on n'a connaissance d'aucun Perino en activité au début du XVI^e siècle voire au siècle précédent –, a néanmoins le grand mérite de rappeler que l'alternance des chapelles française et anglaise n'implique pas nécessairement l'alternance de compositeurs français et anglais que propose Jean : une unique messe d'un unique compositeur peut faire l'affaire³. Mais un tel élargissement des sources n'est opportun que dans les limites de ce à quoi Jean a eu accès, puisqu'il ne s'agit pas de nous livrer à une critique historique en règles de sa proposition, mais d'observer finement les sources sur lesquelles il est avéré qu'il a travaillé, et de comprendre en quel sens elles ont été travaillées⁴. En l'occurrence, cette quasi-information sur « Perino » est bien relayée en 2002 par l'historienne Christelle Cazaux dans *La musique à la cour de François I^{er}*⁵, ouvrage dont Jean précise qu'il « a été une source précieuse tout au long de

- 1 John Brobeck précise bien que « *during the first half of the sixteenth century the singers of the Chapelle du roi also occasionally introduced liturgical or quasi-liturgical polyphony elsewhere in the service* » (*op. cit.*, p. 223). Ce n'est néanmoins pas aux motets qu'il fait référence, mais à des pièces telles que le « O salutaris hostia » que Content Désir inclut entre le Sanctus et le Benedictus.
- 2 Cette lettre au marquis de Mantoue signée le 25 juin 1520 par Soardino, ambassadeur de Mantoue à la Cour de France, est très succincte quant aux autres aspects musicaux de la messe : « *The choristers of the two chapels of France and England sang this mass ; the music by Perino, accompanied by an organ, with trombones and cornets* ». Version anglaise in BROWN Rawdon (dir.), *State papers and manuscripts relating to English affairs, existing in the archives and collections of Venice, and in other libraries of Northern Italy. Vol. III (1520-1526)* (London : Longmans, Green & Co., 1869).
- 3 Unique compositeur qui ne serait pas anglais, sauf à vouloir proposer un Kyrie en plain-chant : à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, les compositeurs anglais ne mettent pas cette partie de la messe en polyphonie (BROBECK, *op. cit.*, p. 222-223).
- 4 On objectera qu'en offrant une lecture des sources concurrente de celle de Jean, notre travail sur la mention « qui fut *de Trinitate* » a des airs de critique historique ; sauf que, plutôt qu'une fin, cette lecture concurrente représente surtout un moyen de mettre au jour les choix effectués et de montrer qu'ils sont loin d'aller de soi. Et en vérité, bien que l'on se permette de jouer ici le jeu herméneutique de la « lecture concurrente », il est surtout question d'une éviction délibérée de passages clés des sources, ce qu'ont montré sans ambiguïté les questions d'instrumentarium et de motets, plus transparentes que celle de la messe « *de Trinitate* ».
- 5 CAZAUX Christelle, *La musique à la cour de François I^{er}* (Paris : École Nationale des Chartes / CESR, 2002), p. 206. L'auteure n'a néanmoins eu écho de cette mention de Perino que d'une seconde main qui n'en précise pas la source, RUSSELL Joycelyne G., *The Field of Cloth of Gold. Men and manners in 1520* (Londres : Routledge & Kegan Paul, 1969), p. 172. Cazaux laisse d'ailleurs entendre à tort que Russell parlerait de Perino comme d'un « chantre de la chapelle de François I^{er} ». Quoi qu'il en soit, la lettre de Soardino n'indique rien qui aille en ce sens.

la réalisation du projet et pour l'écriture des textes » (p. 129) – et qui est en fait le seul ouvrage auquel il réfère explicitement, sources exceptées. L'on peut donc toujours traiter cette information, et le peu de choses qu'elle dit en creux – l'éventualité d'un unique compositeur, et donc l'absence de toute compétition de répertoires – comme une porte d'entrée qui n'a pas été prise. Soit parce qu'elle n'a pas été vue, soit parce qu'elle entrait en contradiction avec la dramaturgie de la compétition.

« Jay redige en brief epithome ce que iay peu entendre des plus veridiques tesmoings qui y ont este presens »¹, précise « Le Serviteur » qui signe la préface du témoignage imprimé par Lescaille. Il ne s'agit donc pas d'un témoignage de première main, avec tout ce que cela implique en termes de fiabilité². Rappelons également que, si le témoignage de Robert de la Mark est bien de première main, il attendra quant à lui quelques années – et la tranquillité de la captivité – pour le mettre par écrit. Mais même s'il n'avait pas attendu pour ce faire, et même si le témoignage du « Serviteur » avait été de première main, il n'y aurait aucune raison dans un cas comme dans l'autre de ne pas se méfier d'éventuels biais – politiques, esthétiques, ou plus simplement cognitifs. Nos propos précédents étant écrits sur la foi de ces « témoignages », il n'est pas inutile de s'armer du bon sens historien et de rappeler que ces sources ne sont porteuses d'aucune vérité factuelle quant à ce qu'il s'est vraiment passé le 23 juin 1520. Serait-ce là la raison pour laquelle Jean ne les prend pas au mot et construit sa messe de la manière détaillée plus haut ? Nous ne le croyons pas, notamment parce que les nombreux textes produits par Jean, qui selon ses dires n'est « ni musicologue ni historien »³, laissent rarement apercevoir les traces d'une approche critique des sources⁴. Les constats précédemment établis invitent plus naturellement à formuler les hypothèses suivantes en vue d'expliquer les écarts aux sources :

1 *Lordonnance et ordre du tournoy*, *op. cit.*, f° bii.

2 La croyance selon laquelle le témoignage publié par Jehan Lescaille serait de première main est néanmoins prégnante y compris dans la littérature académique sur le Camp du Drap d'Or. Cf. notamment l'une des publications musicologiques les plus sérieuses traitant de cet événement, l'article déjà cité de John Brobeck dans le *Journal of the American Musicological Society* : « *Eye-witness accounts of the festive Eucharist celebrated at the Field of Cloth of Gold in 1520 (the most informative of which was written by Jehan La Caille) provide considerable information about the chapel's performance of solemn High Mass* » (p. 220).

3 La section « Les sources musicales » de la notice du livre-disque commence précisément par les mots « N'étant ni musicologue ni historien [...] » (p. 19).

4 À titre d'exemple : « Les Français décident de dresser quatre cent tentes dans une prairie. Couvertes de velours et de draps d'or, parées d'écussons et d'étendards, plus somptueuses, d'après un témoin oculaire, que les pyramides égyptiennes et les amphithéâtres romains, elles donnèrent leur nom à la rencontre qui s'appellera désormais le Camp du Drap d'Or » (p. 35). On comprend quelques lignes plus loin que ledit témoin est en fait Jacques Dubois, c'est-à-dire Iacobus Sylvius, l'auteur de *Francisci Francorum regis et Henrici Anglorum Colloquium* (*op. cit.*). Or, aussi détaillée que soit cette publication de Dubois sur les événements qu'elle relate, elle appartient sans ambiguïté au genre du poème élégiaque – 780 vers en l'occurrence –, et use par conséquent à l'envi et avec une certaine inventivité d'hyperboles, d'analogies et autres figures de style. Cf. DUPÈBE Jean & BAMFORTH Stephen, *op. cit.*

- Un ensemble qui a fait de sa section d’“instruments hauts” sa marque de fabrique a tout intérêt à la préférer à un banal orgue dans le cadre d’un programme illustrant le prestige des institutions musicales royales – l’Écurie en étant une. Il serait en outre dommage – tant symboliquement qu’économiquement – que cette demi-douzaine de musiciens fasse le déplacement pour les seules dix petites minutes que dure le Credo ; autant les mettre à profit également lors du Kyrie et du Sanctus, ainsi qu’à la faveur de pavaues instrumentales introductives et d’une pièce instrumentale au cœur de la messe. Et de transformer les témoignages d’époque en conséquence.
- Sur le marché du disque et du concert du début du XXI^e siècle, la diversité proposée par Content Désir dans la dramaturgie de son programme – alternance de bouts de messe avec des motets, des pièces instrumentales et des textes lus – a plus de chances d’intéresser un large public qu’une messe en un seul bloc suivie d’une série de motets – et *a fortiori* qu’une messe *de Trinitate* incluant les pièces monodiques du propre. Dans ce paradigme de la diversité s’intègre très aisément l’option consistant à alterner compositeurs anglais et français, et surtout celle consistant à outrer l’opposition entre les deux chapelles : les Anglais *a cappella*, les Français accompagnés d’instruments hauts – quand bien même il s’agissait apparemment en 1520 d’orgue de bout en bout, Credo excepté.
- Enfin, Jean ne pouvait pas ne pas marquer avec insistance l’opposition musicale franco-anglaise. Cela aurait été passer à côté de l’opportunité narrative formidable consistant à exploiter le *topos* de la rivalité entre les frères-ennemis de part et d’autre de la Manche. D’où cette mise en scène en quatrième de couverture d’un prétendu « incroyable *match* musical » qu’aucune source historique ne vient appuyer, qui extrapole en fait jusque dans la messe de clôture une idée largement admise dans l’historiographie : au-delà du phénomène diplomatique, la rencontre du Camp du Drap d’Or a effectivement permis à la France et à l’Angleterre de confronter pendant deux semaines leurs fastes et leurs talents, en joutes et tournois au premier chef¹... et c’est précisément sur le lieu des joutes et tournois, réaménagé, qu’est célébrée la messe. La métaphore footballistique, que l’on trouvait déjà exploitée dans la brochure présentant la saison 2012 de Content Désir (*cf.* annexe 14, tant dans le montage décoratif que dans le texte), revient presque systématiquement lorsque Jean prend la parole en causerie ou à la radio au sujet de ce

1 *Cf.* notamment un mémoire de maîtrise en histoire de l’art soutenu à Tours dans les mêmes années que celles de la naissance de la *Messe pour le Camp du Drap d’Or* de Content Désir, et dont le premier chapitre prend justement pour intitulé « Une entrevue pour la paix qui se transforme en compétition artistique et duel de Magnificence entre deux royaumes » : LE BRUSQUE Georges, *Le Camp du Drap d’Or : questions artistiques autour de l’entrevue de Henri VIII et François I^{er}* (mémoire de maîtrise présenté en 2000? à l’Université de Tours).

programme. Quant aux gants de boxe qui figurent dans la brochure présentant la saison 2014, ils renvoient directement à une autre anecdote “compétitive” selon laquelle Henri VIII et François I^{er} se seraient livrés à une amicale lutte à mains nues, remportée par le roi de France.

Aussi détaillés que soient les constats qui ont conduit à ces trois hypothèses, dont on peut espérer la solidité, sur les écarts aux sources, il reste à les conforter preuves à l’appui – ou au moins à s’y essayer.

En quête d’explications (1) : la notice

Jean s’explique au sujet de la constitution du programme de la *Messe pour le Camp du Drap d’Or* à la faveur d’une longue section de la notice (annexe 15) dont nous avons déjà relevé les usages des premières personnes du singulier et du pluriel. Derrière les mots « Les musiciens de l’Écurie étant présents à cette rencontre, nous leur avons confié deux pièces » (§ 11), formulés dans un registre proche de celui des “reconstitueurs” et de leurs jeux de rôles¹, on confortera volontiers notre hypothèse en imaginant plutôt ces mots-là : « Deux sacqueboutistes, deux flûtistes-hautboïstes et une cornettiste participant à cette production, il eût été dommage de les faire intervenir sur le seul Credo. Nous leur avons donc également confié le Kyrie et le Sanctus ainsi que deux pièces instrumentales ». Notre deuxième hypothèse, celle d’une nécessaire diversification de la dramaturgie tendant à renouveler l’attention de l’auditeur, ne trouve en revanche pas d’échos dans la notice. Sauf peut-être lorsque Jean précise que ses musiciens et lui ont, du côté français, « joué de toutes les possibilités d’instrumentations » (§10).

L’hypothèse qui en sort réellement renforcée est la dernière, celle concernant l’opportunité narrative que représente la compétition franco-anglaise présumée, dont les traits se voient quelque peu forcés en conséquence. Il faut certes attendre les tout derniers mots de la notice pour retrouver formulée aussi explicitement cette idée de « match musical » dont nous avons évoqué l’importance sur le versant de la communication. Mais l’opposition musicale franco-anglaise est amplement caractérisée, au fil des paragraphes précédents (§8-§10), à renforts de « particularismes », d’« insularité », de « continent », d’« intégrité stylistique non altérée »... jusqu’à cette avant-dernière phrase du texte dont les deux assertions doivent attirer notre attention : « Reste le souvenir de cette grande messe où les styles anglais et français s’étaient

1 De même, Jean aura quelques mois plus tard ces mots au sujet du spectacle des *Magnificences à la cour de François I^{er}* : « Peu à peu, on s’est sentis devenir, je dois dire, les courtisans de la cour de François I^{er}. C’est-à-dire qu’il y a une sorte d’aisance sur scène où, en fait, on est des gens qui n’avons guère de soucis, on n’a pas de problèmes d’argent, nous sommes à la cour de François I^{er} et on fait la fête ! » (émission *Tout sur un plateau*, TV Tours, 2 novembre 2015, prod. Émilie Tardif.).

mesurés et [où il fit] “si bon oyr qu’il est impossible de oyr plus grande mélodie” ». Les deux volets de ce « souvenir » appartiennent en réalité à deux régimes historiques bien différents : régime de la preuve d’une part, à l’appui du marqueur historique le plus légitime, celui de la source citée entre guillemets ; régime de l’interprétation de l’autre, avec cet autre « souvenir » en réalité inventé de toutes pièces selon lequel « les styles anglais et français » se seraient « mesurés » – rappelons que les plus précises des sources ne parlent que d’une alternance entre les chapelles.

On trouve également une explication à la mise en scène de cette compétition grâce à l’opposition “*a cappella* vs instruments” : c’est tout simplement « l’usage » qui y incite¹. L’usage présumé peut donc primer sur le témoignage, et l’on comprend alors mieux la distance relative prise à l’égard de la mention par Lescaille d’une mise en valeur du Credo par l’adjonction ponctuelle d’instruments de l’Écurie : l’essentiel est de mettre en valeur ce moment de la messe d’une manière ou d’une autre en respect d’un usage d’époque. Or, le choix ayant été fait de faire intervenir les flûtistes, hautboïstes et sacqueboutistes dès la fanfare introductive et le Kyrie, l’on ne peut plus compter sur ces instruments pour susciter un effet de surprise lors du Credo, ou au moins renouveler l’intérêt de l’auditeur. L’arrivée d’une sixième voix – en l’occurrence, un deuxième dessus – s’en chargera, d’où la substitution du Credo de Claudin de Sermisy par un Credo isolé mis en musique par Antoine Divitis.

En parlant de compositeurs : une fois supposé que l’alternance entre les chapelles ne se fait pas autour d’une seule messe d’un seul compositeur, pourquoi Claudin de Sermisy pour le Kyrie et l’Agnus Dei, et Nicholas Ludford pour le Gloria et le couple Sanctus/Benedictus ? Pourquoi pas les deux compositeurs phares de musique sacrée de part et d’autre de la Manche en 1520, Jean Mouton et Robert Fayrfax ? Le directeur de Content Désir expose son choix dans les termes d’une nette préférence générationnelle (cf. nos surlignages gras du §2 au §8), même si Jean Mouton se voit *in fine* confier les trois motets. L’argument générationnel est plutôt adroit puisque Sermisy et Ludford sont de cinq ans les aînés respectifs de François I^{er} (25 ans), et Henri VIII (30 ans), tandis que Mouton et Fayrfax sont âgés respectivement de 60 et 55 ans. Mais hormis le clin d’œil générationnel, que valent ces considérations s’il est d’abord question, au Camp du Drap d’Or, de mettre en avant le *nec plus ultra* des répertoires français et anglais ? La « nouvelle génération » importe-t-elle tant à François I^{er} et Henri VIII pour que doive s’éclipser à son profit quelqu’un comme Jean Mouton, qui jouit pourtant « d’une immense réputation comme le prouvent ses œuvres recopiées dans de nombreux manuscrits » – les mots sont de Jean lui-même

1 La notice n’indique pas, en revanche, s’il en va de même pour ce qui concerne la différenciation par le diapason, ou s’il s’agit là d’un artifice moderne. Il est à noter que cette différenciation est justement permise par le choix de l’alternance entre chant accompagné d’instruments et chant *a cappella* ; l’accompagnement par un orgue, au diapason fixe, l’aurait exclu.

(p. 39) ? Que Mouton et Fayrfax aient déjà fait carrière respectivement auprès d'Anne de Bretagne et d'Henri VII rend-il leur art impropre à leurs successeurs ?

Jean ne va pas jusqu'à exposer ce qui le motive à mettre en avant la « nouvelle génération », et les raisons pour lesquelles la musique de Sermisy serait « plus adaptée [que la musique complexe de Jean Mouton], de par son écriture, plus simple, plus verticale, au nouveau règne du jeune roi ». Si l'on s'en tient aux termes du second paragraphe, force est de constater leurs atours téléologiques : Sermisy est choisi à l'aune d'une importance qu'il aura surtout plus tard, et Mouton est relégué à l'« ancien règne » notamment du fait qu'il mourra deux ans plus tard. Certes Claudin de Sermisy dirigera la Chapelle du Roi dans les années 1530 et 1540¹, et y est chantre depuis au moins 1514 ; il y a d'ailleurs toutes les raisons de croire qu'il participe à l'événement du 23 juin 1520. Mais il a alors trente ans, et sa renommée est incomparable à celle dont bénéficie Jean Mouton, qui a trente ans de plus, une carrière en conséquence dans les chapelles successives – sans parler du très grand nombre de messes qu'il a composées –, et qui bien que n'ayant pas été lui-même maître de la Chapelle du roi² est sans conteste le compositeur le plus important à la Cour de France au début du règne de François I^{er}³. En outre, la musique de Mouton a cinq ans plus tôt été « grandement appréciée par le pape qui le récompensa et le nomma notaire apostolique » à l'issue de sa rencontre avec François I^{er} à Bologne – pour reprendre ici encore les mots de Jean (p. 39) au sujet de cet événement bien connu des historiens de la musique⁴.

Le raisonnement prend encore une autre tournure pour ce qui concerne la Chapelle anglaise, puisque l'on a la chance de disposer d'une liste précise des *gentlemen* de

1 Jean parle d'une prise de fonctions en 1525 (p. 39), tout comme Paul Kast (« Remarques sur la musique et les musiciens de la Chapelle de François I^{er} au Camp du Drap d'Or », in JACQUOT Jean (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint* (Paris : CNRS, 1960), p. 135-146). Nous préférons ici nous fier à plusieurs historiens s'accordant sur une prise de fonctions vers 1532, dont CAZEAUX Isabelle & BROBECK John T., « Sermisy, Claudin de », in ROOT Deane (dir.), *Grove music online*, *op. cit.* (consulté le 10 avril 2017).

2 Ce qui rend plus qu'étonnant le sous-titre du disque des ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin : 1515 – *Œuvres sacrées de Jean Mouton, maître de chapelle de François I^{er}*. Cette erreur, que les critiques se sont gardés de mentionner, n'est pas reprise dans la notice du disque signée du musicologue Fabrice Fitch, où Jean Mouton est simplement présenté comme l'un des chantres les plus importants de ladite institution. À ce sous-titre sera d'ailleurs substitué celui de *Chantre de François I^{er}* sur la page web dédiée à ce disque ainsi que dans l'intitulé du programme de concert correspondant.

3 BROWN Howard M. *et al.*, « Mouton, Jean », in ROOT Deane (dir.), *Grove music online*, *op. cit.* (consulté le 10 avril 2017).

4 Claudin de Sermisy a également été du voyage bolognais, et a été gratifié un mois plus tard d'une récompense papale – comme l'ont été quatre autres chantres –, mais d'un prestige moins grand que celle étant revenue à Jean Mouton ainsi qu'au sous-maître de la Chapelle, Antoine Longueval (CAZEAUX Isabelle & BROBECK John T., *op. cit.*).

cette institution présents à la rencontre du Camp du Drap d'Or¹, l'aîné d'entre eux étant justement le célèbre Robert Fayrfax. Nulle trace de Nicholas Ludford dans cette liste, ce qui n'étonnera pas : il n'a jamais été au service de la Chapelle royale, ayant exercé l'essentiel de sa vie dans une autre chapelle importante mais un peu moins prestigieuse, celle de l'abbaye de Westminster. Constatant cela, Jean écrit : « Le statut de Ludford était certes moins important que celui de Fayrfax et Cornyshe [autre compositeur qui figure dans la liste des *gentlemen*], mais il semble toutefois qu'il ait été très apprécié et favorisé par le Roi, comme le révèle d'ailleurs la présence de ses œuvres dans de magnifiques manuscrits aux armes du Roi » (p. 43). Cette phrase est issue des sections précédentes de la notice, chargées d'introduire à la rencontre du Camp du Drap d'Or ainsi qu'aux chapelles anglaise et française², et qui ne seront pas d'une aide convaincante pour élucider précisément les raisons du choix du binôme Sermisy/Ludford en lieu et place de la quasi-évidence Mouton/Fayrfax. La présentation qui y est faite de « La Chapelle française et ses compositeurs en 1520 » est en fait orientée – on ne peut plus logiquement – vers le propos du disque, les trois chantres pris pour exemple étant précisément Sermisy, Divitis et Mouton, à l'exclusion de tous les autres, en anticipation de la présentation du programme du disque.

En quête d'explications (2) : vers le processus

L'historienne Christelle Cazaux consacre à l'entrevue du Camp du Drap d'Or quatre pages de son ouvrage *La musique à la cour de François I^{er}*³ dont nous avons déjà mentionné l'importance puisqu'il s'agit du seul élément de littérature – hors sources – auquel réfère Jean. Deux de ces quatre pages traitent de la messe de clôture, sur la base du témoignage imprimé par Lescaille et de celui de La Mark – mais pas de celui de Dubois –, ainsi que d'éléments de littérature scientifique que nous avons déjà cités⁴. L'auteure lit bien dans les témoignages une alternance des deux Chapelles « accompagnées par leurs organistes respectifs et, dans le *Credo*, par les saqueboutes et joueurs d'instruments de François I^{er} ». Et, concernant les compositeurs hypothétiques : « sans doute, étant donné la faveur dont il était l'objet, Jean Mouton était-il du nombre ». Enfin, nous l'avons déjà précisé, elle relaye de seconde main l'information selon laquelle une source évoque un certain Perino. *A contrario*, Christelle Cazaux n'évoque aucunement l'éventualité d'une compétition musicale entre les deux chapelles et *a fortiori* entre leurs répertoires ; tout au mieux « Fran-

1 Cf. BAILLIE Hugh, « Les musiciens de la Chapelle royale d'Henri VIII au Camp du Drap d'Or », in JACQUOT Jean (dir.), *op. cit.*, p. 147-149.

2 Successivement « Le contexte historique », « La Chapelle de Musique de François I^{er} », « Le statut des chantres », « La Chapelle française et ses compositeurs en 1520 », et « La Chapelle anglaise » – l'ensemble représentant un volume textuel équivalent de celui de la section suivante que nous avons reproduite en annexe 15.

3 CAZAUX, *op. cit.*, p. 204-207.

4 KAST, *op. cit.* ; BAILLIE, *op. cit.* ; RUSSELL, *op. cit.*

çois I^{er} avait[-il] fait impression auprès de la cour anglaise, souligne-t-elle sans référer à quelque source, et les chantres de sa Chapelle, tout comme ses instrumentistes, n'étaient pas pour rien dans la réputation de prince libéral qui fut plus que jamais la sienne à partir de ce moment »¹.

L'entrée la plus intéressante dans le processus qui nous est proposée dans le livre-disque, via le canal de l'ouvrage de Christelle Cazaux, se révèle ainsi presque infructueuse. L'on réalise en tout cas que l'intérêt – voire la déférence – de Jean pour un ouvrage académique ne l'amène pas mécaniquement à prendre acte de son contenu à tous points de vue, loin s'en faut : ledit ouvrage est une source d'inspiration parmi d'autres. Pour en savoir un peu plus sur le processus, il faut donc se contenter des tout premiers mots de l'avant-propos de Jean (p. 11) :

L'entrevue du Camp du Drap d'Or en 1520 fut le point de départ de ce projet autour de François I^{er}. En effet, je m'intéressais depuis longtemps aux grands événements diplomatiques accompagnés de musique qui donnaient l'occasion aux chapelles des souverains de se mesurer. Durant le règne de François I^{er}, les plus fameuses ont été la rencontre de Bologne en décembre 1515 entre le pape Léon X et François I^{er}, la rencontre d'Aigues-Mortes en 1538 avec Charles Quint et bien sûr, celle du Camp du Drap d'Or. Celle-ci me semblait musicalement la plus intéressante en raison des différences de style entre les Français et les Anglais, différences beaucoup moins sensibles avec la Chapelle de Léon X qui accueillait toutes les nationalités (sauf les Anglais !) et celle de Charles Quint dont les maîtres de chapelle, Anthonys van Berghen ou Crequillon proposaient un style franco-flamand, certes magnifique, mais sans singularité comparé à celui des compositeurs de la cour de François I^{er}.

Tel qu'il est formulé, ce paragraphe laisse entrevoir que l'événement du Camp du Drap d'Or a été retenu parce qu'il permettait aux « différences de style entre les Français et les Anglais » d'être présentées, et par conséquent à des « singularités » nationales d'être mises en musique. Est donc exprimé le fait qu'il s'agit là en quelque sorte de l'idée à la source du projet *quoiqu'en diront les sources par la suite*, y compris si les sources ne parlent en fait pas vraiment d'« occasion [pour les] chapelles des souverains de se mesurer ». Et Jean de poursuivre en se mettant en scène face aux sources, puis en évoquant le moment où il s'est avéré que le disque de cette messe n'allait pas être publié seul mais aux côtés du disque *La Chambre du Roy* :

Il m'a fallu rassembler le maximum d'informations, lire les témoignages de l'époque pour avoir une idée de ce qui s'était réellement² passé pendant la messe qui clôturait le Camp du Drap d'Or. Le programme de concert autour de cet événement historique s'est avéré très convaincant et c'est une fois

1 CAZAUX, *op. cit.*, p. 207.

2 Ce « réellement » fait écho à notre discussion précédente sur la foi que Jean accorde aux sources.

l'enregistrement réalisé à Fontevraud, dans l'abbatiale, qui est aussi la nécropole de la dynastie anglaise des Plantagenêts, que nous est venue l'idée de le coupler avec l'enregistrement que nous prévoyions de faire sur la Chambre du Roi pour l'anniversaire de l'avènement de François I^{er} en 1515.

Ayant été présent début novembre 2013 à Fontevraud lors de cet enregistrement, il nous est possible de confirmer les dires de Jean : alors qu'il était encore question en début de semaine d'une parution isolée s'est peu à peu profilée l'idée de coupler ce disque avec celui qui allait être enregistré cinq mois plus tard – et dont la substance était alors strictement inconnue y compris de Jean lui-même. Mais être aux côtés de l'ensemble toute cette semaine a d'autres vertus que de confirmer ou infirmer les dires de Jean. La première de ces vertus, de très loin, est de donner à voir combien ce que l'on a tendance, au vu du produit fini, à tenir pour le fruit de choix conscients voire mûrement raisonnés, en phase avec un projet artistique et une idéologie, et donc à critiquer comme tel – au sens noble de l'idée de "critique" –, doit à des phénomènes on ne peut plus contingents. Ainsi des trois textes qui, bien que récités au concert, n'étaient initialement pas au menu de l'enregistrement. C'est simplement le bref séjour d'Henri à Fontevraud – venu initialement passer du temps de loisir avec son compagnon, Jean, ainsi qu'avec les musiciens qu'il connaît bien – qui offre l'opportunité de lui faire déclamer sous les micros les textes en question. L'on constate alors que le programme du disque ne vient pas simplement décalquer celui du concert ; peut-être d'ailleurs les trois récitations enregistrées de façon impromptue ne sont-elles qu'un échantillon d'un corpus plus vaste déclamé au concert.

Toutes les hypothèses deviennent alors possibles concernant la programmation musicale, de la messe franco-anglaise aux motets en passant par les pièces instrumentales – ne serait-ce que dans leur ordonnancement. Cela est d'autant plus évident que le programme *Messe pour le Camp du Drap d'Or* a connu tout ce qu'il faut d'occasions d'être remanié en surface ou en profondeur entre 2002 et 2013. Notre développement précédent sur le choix de Ludford plutôt que Fairfax prend par exemple une nouvelle saveur à l'aune de la brochure du festival qui accueille en 2012 cette *Messe* en concert à Calais, pour l'une des rares représentations avant enregistrement : « Œuvres de Sermisy, Fairfax, Cornysh, Gombert... »¹. Notons par ailleurs qu'aux remerciements à Christelle Cazaux en fin de livre se joignent deux autres remerciements : l'un au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, et l'autre à « Andrew Carwood et son ensemble The Cardinall's Musick ». Car ce programme n'est pas né, en 2002, dans le seul giron de Content Désir, mais en coproduction avec un ensemble anglais, avec trois concerts à la clef en trois ans – dont deux en Angleterre. C'est seulement en 2012 que Content Désir reprendra ce programme à son compte. Les questions d'auctorialité en sont renouvelées – Andrew Carwood est-il

1 Brochure de l'édition 2012 de Contrepoints 62 (Festival des Orgues du Pas-de-Calais).

co-auteur avec Jean de la première mouture de cette *Messe* ? –, et l'on en vient par là-même à se demander lesquels des choix présentés par Jean comme les siens et/ou ceux de Content Désir – de celui des compositeurs à celui de l'instrumentation en passant par l'idée de compétition – émaneraient en fait d'une coproduction avec l'autre rive de la Manche.

Il existe certainement de part et d'autre de ce bras de mer des archives permettant de remonter le fil de l'histoire de cette « reconstitution » franco-anglaise – puis exclusivement française – de la messe du 23 juin 1520. Des archives inertes d'une part, mais aussi des témoins vivants qui, bien qu'armés de biais rétrospectifs et de mémoires incertaines, pourraient nous aider à comprendre comment s'est peu à peu constitué le programme enregistré à Fontevraud en novembre 2013. Il n'est plus temps ici d'ouvrir ce nouveau tiroir. L'objet est surtout de souligner, à la faveur de cet exemple, combien l'observation détaillée du « produit fini » ne cesse d'inviter à interroger le processus de fabrication plutôt que de s'en tenir à une herméneutique en vase clos faite d'hypothèses plus ou moins probables. Entre autres hypothèses que nous n'avons pas pris le temps de formuler si l'on s'en tient aux choix de compositeurs : celle selon laquelle Jean Mouton n'a pas été retenu par Content Désir pour la messe parce que *Diabolus in Musica* investit déjà amplement cette figure dans son disque 1515¹ ; celle selon laquelle il n'a pas été retenu par volonté anti-conformiste de faire un pas de côté par rapport à ce qui serait spontanément attendu² ; ou, tout simplement, celle selon laquelle les messes de Sermisy et Ludford que Jean avait sous la main étaient plus à sa convenance – tant sur le plan esthétique que sur celui des possibilités de réalisation – que celles de Mouton et Fayrfax.

L'hypothèse de la simple appétence esthétique serait bien sûr à envisager également pour ce qui concerne le choix de l'instrumentarium, le plaisir à opposer les styles français et anglais, le goût pour une diversité dans l'alternance entre pièces instrumentales, messe et motets, ou encore l'insertion entre le Sanctus et le Benedictus d'une polyphonie anonyme sur l'hymne « O salutaris hostia ». Les appétences esthétiques sont fondées historiquement et sociologiquement – y compris auprès d'un unique individu comme Jean –, mais nous voulons ici surtout rappeler qu'elles jouent un rôle évident dans les options prises, au-delà des considérations historiques afférentes à la « reconstitution ». Pour aller un cran plus loin, l'on se doit en fait de préciser que le fait-même de laisser les appétences esthétiques jouer leur rôle dans une démarche de « reconstitution » ne s'avère pas évident, du moins pas de la même

1 Hypothèse des plus improbables puisque l'histoire de la *Messe pour le Camp du Drap d'Or* remonte à 2002 et que Jean n'avait de toute façon pas encore écho en 2013 – voire en 2014 – du projet de *Diabolus in Musica*.

2 Nous verrons que c'est en partie cette attitude qui conduit, pour le volet profane, à ne pas enregistrer de musique du compositeur Clément Janequin.

manière, pour tous les musiciens impliqués dans les musiques “à l’ancienne”, et connaît donc également sa distribution sociologique et historique.

Nous n’avons commencé à approcher le processus menant au disque *Messe pour le Camp du Drap d’Or* qu’en 2013 – c’est-à-dire presque en bout de chaîne –, à une phase préparatoire de notre chantier de surcroît, et armé du seul crayon à papier. Bien qu’il soit possible d’en tirer quelque chose – ne serait-ce qu’en revenant en historien sur l’histoire de cette production –, cessons ici de nous interroger sur un processus qui nous a largement échappé. Jean concluait son paragraphe de la notice consacré au choix des diapasons par ces mots : « Tout cela résulte à la fois de réflexions sur les pratiques de l’époque, mais aussi bien sûr de l’expérimentation, l’un n’allant pas sans l’autre ». Prenons-le comme une invitation à quitter le vase clos du produit fini et de son écrin discursif, et à construire par conséquent un dispositif ethnographique à même de saisir le processus de fabrication d’un disque de musiques de la Renaissance. C’est l’objet des prochains chapitres de cette thèse mais, puisqu’il va s’agir du second volet du livre-disque, *La Chambre du Roy*, il est opportun de l’examiner sous quelques coutures le temps d’un excursus.

Excursus B – Aperçu sur *La Chambre du Roy*

Le tableau en annexe 19 [copie volante] offre une vue d'ensemble sur les trente-et-une pistes du disque *La Chambre du Roy*, dont trois sont dédoublées puisque s'y succèdent deux pièces différentes (piste 11) ou deux distributions instrumentales et vocales différentes d'une même pièce (pistes 2 et 17). Si l'on se contentait strictement des informations contenues dans le disque, il ne serait en fait pas possible d'aller au-delà de la colonne « Compositeur » : remplir la colonne « Finale » demande de consulter les partitions et, pour savoir ce qui tient simplement du diapason (colonne « La ») et ce qui tient de la transposition (colonne « Transpo ») dans l'intervalle entre la finale notée et la finale entendue (colonne « Sonne »), il faut être renseigné sur le processus. Même l'information du nombre de voix composées (colonne « Voix ») demande un coup d'œil aux partitions, puisque toutes ne sont pas nécessairement prises en charge dans la performance (cf. « Susanne un jour », piste 4, dont seules trois des quatre voix sont jouées). Enfin, le fait de savoir qui de Jean, Isabelle, Zoé et Rafael souffle dans les flûtes et bassons¹ pour telle ou telle chanson – *idem* dans le cas des deux luths et, dans une moindre mesure, pour ce qui concerne l'identité des chanteurs – est impossible en vase clos, à la simple écoute du disque accompagné du livre.

Assumons néanmoins ce “délit d'initié” en vue de commenter la composition générale de *La Chambre du Roy*, et ne faisons pour le moment abstraction que des informations consignées dans la colonne « Ordre enr. » et des quatre dernières lignes, qui n'auront d'utilité qu'à partir du chapitre à venir. Les couleurs avec lesquelles nous surlignons les pistes et demi-pistes portant le même titre permettent d'appréhender une construction générale en blocs articulés autour de quatorze chansons, le tout précédé d'une pavane introductive. Tous les blocs sont contigus à l'exception de celui des « Reviens vers moy », “divisé” entre les pistes 19 et 27. Faut-il y voir une volonté de briser la routine ? Il est plus probable que cela tienne à une difficulté d'enchaînement, puisque contrairement à chaque autre bloc qui est unifié par une finale commune – soit parce que les musiques sont écrites dans le même ton, soit parce qu'une opération de transposition y pallie² –, les deux « Reviens vers moy » ne peuvent se succéder que maladroitement³. De la même manière, il est possible de se

- 1 Les musiciens emploient de temps à autre le terme ancien de “doulçaine” pour référer aux bassons. Pour des besoins de clarté, nous préférons employer par défaut la terminologie moderne, ne serait-ce que pour éviter le néologisme “doulçainiste”.
- 2 C'est le cas du bloc « Content désir », dont la chanson est abaissée d'un ton pour coïncider avec la basse danse correspondante.
- 3 Ce n'est en fait pas la différence d'une tierce mineure entre les deux chansons qui empêcherait leur enchaînement, mais le fait que celle de Certon s'achève sur un “accord” de *La* à tierce majeure – du fait d'une tierce “picarde” – quand la seconde commence avec un *Sol* à tierce majeure ; ou, si

demander si la présence d'une seule pièce isolée outre la pavane introductive – l'arrangement pour deux luths de la chanson « Ô combien est » (piste 22) – ne serait pas le fruit d'une décision délibérée de rompre avec le systématisme des blocs. Mais il peut tout aussi bien s'agir du résidu d'un bloc qui aurait finalement été abandonné lors du travail de répétition, d'enregistrement ou de montage. La troisième hypothèse est d'autant plus probable que le disque atteint une durée totale de soixante-treize minutes, soit à une minute près la capacité maximale d'un disque audio.

Le chapitre à venir fournira des explications moins hypothétiques à ces deux exceptions à la construction par blocs. Contentons-nous en l'état de chercher une logique prévalant à leur succession. La colonne « La » voit se succéder deux diapasons : celui à 392 Hz pour les douze premières pistes, puis celui à 464 Hz (un ton et demi au-dessus) pour les dix-neuf suivantes – à l'exception d'un bref retour à 392 sur les pistes 17 et 18 (« Las je m'y plains »). Il est évident que cette succession est le fruit d'une décision délibérée, mais la différence d'un ton et demi est relativement anodine en comparaison des écarts bien plus importants entre les finales de chacune des chansons. En outre, les contrastes bien plus flagrants entre les autres paramètres – genre, caractère, instrumentation, écriture, registre poétique, modalité – réduisent à néant la possibilité que l'auditeur perçoive consciemment le passage d'une zone à 392 Hz à une zone à 464 Hz. C'est en fait surtout parce que la différence de diapason suppose la plupart du temps de petits changements d'instrumentarium ou de confort dans la voix chantée que l'expérience des auditeurs peut éventuellement s'en trouver affectée... mais à un niveau inconscient. Quant au fait de savoir ce qui justifie que telle chanson ou danse soit affectée à la première zone, et telle autre à la seconde, nous le verrons également au fil du chapitre à venir.

À une échelle intermédiaire, la colonne « Sonne » laisse voir plusieurs regroupements de blocs par finale entendue – c'est-à-dire après application des diapasons et d'éventuelles transpositions – : les trois blocs en *fa* se succèdent, et l'on croit distinguer à partir du passage au diapason 464 une zone centrale de six blocs et deux chansons isolées en forme de chiasme en quarts et quintes : *lab-mib-sib-mib-lab*. Sans qu'une trajectoire générale claire ne se dessine de la première à la dernière piste, on voit donc une logique de construction intermédiaire opérer à mi-chemin entre celle, locale, des blocs et celle, globale, des diapasons. Remarquons également que la série de cinq blocs allant de « La volonté » (piste 6) à « Content Désir » (piste 16) est aussi économe sur le plan de l'effectif vocal – six pièces sans chanteur, cinq à un seul chanteur – qu'elle sollicite les instruments à vent – six pièces avec les quatre flûtistes-bassonnistes¹ – ; corollairement, la majorité des pièces à trois chanteurs ou plus se trouvent en amont et en aval de cette séquence. Néanmoins, cette observation

¹ On envisageait l'enchaînement inverse, le fait que la seconde se termine sur un *Do* à tierce majeure alors que la première commence sur une montée mélodique *ré-la* à tierce mineure. La transposition de l'une ou l'autre des deux chansons n'y remédierait pas.

à part, le damier formé par les dernières colonnes du tableau laisse surtout voir la grande variété de distributions vocales et instrumentales, et surtout que cette variété est ventilée tout au long du disque. De fait, c'est surtout cette variété qui peut caractériser l'expérience d'écoute de *La Chambre du Roy*, bien plus en tout cas que la trajectoire globale en termes de diapasons ou que les regroupements par finales.

S'il ne fallait retenir qu'un principe structurant et caractéristique, ce serait en fait celui des blocs. « Cet enregistrement [...] emmène dans un univers raffiné où l'on peut suivre la métamorphose d'une simple chanson, transformée en danse puis retravaillée et amplifiée par Certon », écrit Jean (p. 69 du livret) après avoir mis en avant le recueil des *Meslanges*¹ dans lequel ce compositeur « reprend [et “revisite”] tous les succès du XVI^{ème} », et avant de mentionner quelques exemples qui peuvent être entendus dans ce disque : « La volonté » de Sandrin transformée en basse danse, et « Contre raison » de Sermisy, à quatre voix, adaptée à trois voix par Sermisy lui-même puis transformée en gaillarde. Jean aurait également pu mentionner plusieurs cas de chansons du disque « retravaillées et amplifiées par Certon », telles que « Suzanne un jour » et « Au joly bois ». Mais *quid* d'une « simple chanson, transformée en danse puis retravaillée et amplifiée par Certon » ? Le disque n'en contient en fait aucune, et s'il est quelque chose qu'il ne permet pas, c'est bien de « suivre la métamorphose » entre les trois phases énoncées. Pourquoi alors une telle formulation ? Hypothèse la plus probable : ce modèle idéal tripartite a été si structurant pour Jean tout au long du processus qu'il en vient à oublier que l'on ne le trouve finalement pas en tant que tel dans le produit.

Le modèle exposé par Jean tient de l'archétype, si l'on considère que c'est de cet idéal – au sens où il est en réalité introuvable en tant que tel – qu'émanent néanmoins des blocs aussi différents que :

- « Suzanne un jour » : deux chansons, dont une issue des *Meslanges* de Certon (sept autres cas similaires) ;
- « Celle qui m'a le nom d'amy donné » : une chanson et une danse (quatre autres cas similaires) ;
- « Vecy le may » : deux chansons, dont aucune des *Meslanges* (pas d'autre cas) ;

Sans le recours à cet archétype, peut-on énoncer précisément ce dont il s'agit dans ce disque ? Pour atteindre un modèle qui caractérise le plus précisément possible le principe au fondement de *La Chambre du Roy* et sa singularité, nous avons déployé

1 En réalité flûtistes-bassonnistes-hautboïstes (entre autres), mais nous préférons nous en tenir ici aux deux instruments utilisés dans *La Chambre du Roy*.

1 *Les meslanges de maistre Pierre Certon [...] à cinq, à six, à sept, & à huit parties* (Paris : Du Chemin, 1570).

le contenu du disque sur l'arborescence en annexe 21, sous une forme schématique qui permet de saisir un principe prédominant tout en laissant à tout prix dans notre champ de vision les exceptions successives à ce principe. On peut alors expliciter que l'on a affaire dans ce disque surtout à des chansons ou des danses inspirées de chansons, mais sans écraser la singularité de la pavane introductive (premier embranchement) ; mettre en avant le principe de regroupement, mais sans mettre sous le tapis la pièce aux luths isolée (deuxième embranchement) ; *idem* pour les treize binômes vs l'unique trinôme (deuxième page, premier embranchement), et les treize blocs solidaires vs le bloc "éclaté" (deuxième embranchement). Et en nous concentrant sur l'embranchement précis « Comment procèdent les groupes ? », on peut ainsi esquisser le binôme-type, qui procède donc de la succession d'une chanson et, au choix, d'une seconde version de cette chanson issue des *Meslanges* de Certon ou d'une danse inspirée de cette chanson. Mais sans occulter le fait que, dans deux cas, la version des *Meslanges* précède la version simple de la chanson, et que dans un dernier cas, il n'y a ni *Meslanges*, ni danse.

Le plus grand intérêt d'une telle arborescence réside précisément dans le fait que le disque n'y est pas résumé à son portrait-robot, puisqu'il est possible à tout moment d'emprunter des chemins de traverse, autant d'embranchements permettant de maintenir de l'objet considéré toute sa complexité. Là où la première partie du portrait-type ci-dessus – avant le « Mais [...] » – correspond peu ou prou à ce qui aurait pu être établi plutôt rapidement et intuitivement à la vue et à l'écoute du disque, l'arborescence restitue ce qui confère au disque sa singularité : d'une part un principe fort régissant l'organisation des pistes et conférant sa cohérence au projet ; d'autre part de multiples détails qui brouillent tout systématisme abusif susceptible de lasser l'auditeur.

Pour pouvoir traiter plus précisément de la variété d'instrumentations, il est possible de trier notre tableau par ordre croissant d'effectif (cf. annexe 20), où l'on constate qu'il est très rare d'avoir affaire plus de deux fois à une même instrumentation. Ce n'est le cas que pour celle à deux voix et luth (trois occurrences) ; quatre flûtes (trois occurrences) ; quatre flûtes, percussion et luth (quatre occurrences). La mise en arborescence de ce paramètre, proposée en annexe 22, informe plus précisément du même phénomène en détaillant de nombreux cas de figure possibles. À chacune des quinze extrémités de la partie droite du schéma correspond l'une des quinze instrumentations utilisées. Enfin, si l'on va jusqu'à distinguer encore plus finement entre les différents chanteurs et si l'on quantifie précisément le nombre de voix, on obtient le tableau en annexe 23 : sur trente-quatre pièces¹ se dénombrent vingt-cinq distributions différentes. Seules distributions que le disque donne à entendre à deux reprises : Marianne, Antoine et les deux luths ; Erik, Gauthier et un luth ; les deux luths seuls ; et les quatre flûtes seules. Et seule la distribution à quatre flûtes, un luth et percussion

1 Trente-et-une pistes dont trois juxtaposent deux pièces.

se retrouve plus fréquemment, en l'occurrence à quatre reprises. Pour cause : c'est là la configuration principale employée pour les danses qui parsèment le disque¹. Par là-même, il convient de souligner que ce quatuor d'instruments à vents formé par Jean, Isabelle, Zoé et Rafael est présent dans onze des pièces – la plupart du temps aux côtés d'autres musiciens, mais seuls dans trois cas –, ce qui en fait l'association musicale et humaine la plus souvent employée dans ce disque.

Alors que la partie droite de l'arborescence en annexe 22 donne le détail des différents effectifs, sa partie gauche s'intéresse aux compositeurs. Sans surprise, Pierre Certon est à l'honneur (dix pièces), suivi par Claudin de Sermisy (six pièces) et Pierre Sandrin (deux pièces) ; les cinq autres auteurs identifiés n'apparaissent qu'une fois. Certon, Sermisy et Sandrin sont actifs au plus près de François I^{er}, dans ses institutions musicales, de même que le luthiste Albert de Rippe. En revanche, même si certaines de leurs œuvres profanes et sacrées ont pu se diffuser jusqu'à la cour de France, Hilaire Penet, Johannes Lupi et Didier Lupi exercent loin d'elle, et le dernier n'est d'ailleurs actif qu'après le décès de François I^{er} – à l'inverse d'Antoine de Févin, qui meurt pour sa part trois ans avant l'avènement du jeune roi. Le panel de compositeurs retenus pour le disque *La Chambre du Roy* gravite donc autour de François I^{er} sans s'y cantonner ni géographiquement ni chronologiquement. C'est qu'ils n'ont pas été choisis en tant que tels mais parce que Pierre Certon a « amplifié » certaines de leurs chansons en 1570 dans ses *Meslanges*. Il convient dès lors d'insister sur l'adresse avec laquelle, pour un disque destiné à « commémorer » les cinq-cents ans du couronnement de François I^{er}, est pris pour fil rouge un recueil qui, bien que publié vingt-trois ans après la mort du roi et soixante-cinq ans après son couronnement, fait pleinement écho aux musiques de ce règne. Ce que propose Content Désir est donc en quelque sorte une commémoration au carré, bien loin en tout cas de la date de 1515 qui n'est qu'un prétexte pour enregistrer un disque sur François I^{er} ; bien loin, donc, de ce que Diabolus in Musica et l'ensemble Clément Janequin font de cette même date en consacrant leur disque *1515* aux œuvres d'un compositeur qui, décédant en 1522, n'a effectivement connu de François I^{er} que l'avènement.

Pour ne rien vous cacher, ce projet sur la Chambre du Roi m'a rendu tout d'abord perplexe. Il existe en effet déjà des disques de chansons françaises de cette époque réalisés par nous-même ou par d'autres ensembles excellents comme l'ensemble Clément Janequin. J'ai toujours eu à cœur de ne pas encombrer la discographie avec la reprise de répertoire déjà fait alors qu'il existe tant de musique encore inédite au disque ! En outre, la chanson du XVI^{ème}, à la différence de celle du XV^{ème} est extrêmement concise, d'une durée d'une à deux minutes maximum ; une succession de courtes chansons qui, au disque, me semble très artificielle.

1 Les deux autres danses sont performées sans percussions, dont l'une aux bassons plutôt qu'aux flûtes.

Ma réflexion sur ce projet, pour réaliser un enregistrement à la fois beau, utile et historiquement sérieux a abouti à une décision importante : d’abord écarter le fameux Clément Janequin, qui n’a pas fait sa carrière à la cour de France mais à Bordeaux et Angers auprès de mécènes et qui est déjà très présent dans une discographie de qualité¹.

Clément Janequin a-t-il été écarté pour garantir le « sérieux historique » ou parce qu’un nouveau disque dédié à ce compositeur serait inopportun sur le marché discographique ? Ou est-ce par goût et/ou devoir de sortir des sentiers battus, voire de surprendre avec des choix inattendus ? On sera confronté plus loin à une phrase de la même teneur que celle qui termine cette citation, où la coprésence de deux arguments en vient à instiller un doute sur le poids réel de l’un comme de l’autre. Ici, Jean met en scène sa « décision importante » comme un parti-pris – voire le sacrifice d’un incontournable – imposé par un état de fait historique. Mais la présence sur ce disque de trois compositeurs qui n’ont pas non plus fait carrière à la cour de France – Penet et les deux Lupi – laisse deviner que ce n’est pas là le critère absolument décisif, d’autant plus que Certon revisite également des chansons de Janequin dans ses *Meslanges*. De fait, lorsque Clément Janequin est mentionné dans nos échanges réguliers avec Jean en amont de l’enregistrement, ce n’est pas de sa carrière bordelaise et angevine qu’il est question, mais bien de sa vie discographique actuelle. En plus d’en attester, l’extrait ci-dessous d’un entretien mené un mois avant l’enregistrement permet de situer cet enjeu aux côtés de plusieurs autres qui lui sont corrélés dans l’esprit de Jean, relatifs à l’histoire de son ensemble, et à un sentiment d’illégitimité à l’égard de l’un des répertoires considérés.

C'est un projet un peu malin. Ça permet de garder un projet François I^{er} en faisant autre chose que ce que tout le monde attend de nous, c'est-à-dire... les inévitables Sermisy, Jacotin et Coste. Sans compter qu'on a fait déjà un disque Attaignant il y a quasiment vingt ans [1995], qu'on a refait récemment un autre disque Attaignant [2010], ça en fait deux, qu'on vient de faire les *Chansonnettes* [2014, pour les vingt-cinq ans de l'ensemble], ça fait trois... Plus les *Fricassées lyonnaises*... C'est qu'on a souvent mis les pieds dans ce répertoire. Alors on n'a pas mis les pieds dans le répertoire virtuose à voix seules, mais il a été très exploité par l'ensemble Clément Janequin, et très bien. Je... je vais pas faire mieux que l'ensemble Clément Janequin. Enfin je ne vois pas l'intérêt de refaire une énième fois *La Chasse* [de Janequin] et compagnie, que de toute façon on ferait moins bien qu'eux parce qu'on ne les a pas dans notre répertoire... Par contre je pense qu'il y a un truc vraiment intéressant, c'est de faire des allers-retours entre des versions simples de Sermisy, Jacotin et compagnie, et les versions compliquées de Certon².

1 Livre accompagnant les *Musiques d'un règne*, p. 67.

2 Entretien avec Jean du 20 février 2014.

L'option qui sert ici de repoussoir à Jean est en fait la première qu'il avait envisagée l'été qui précédait, sans grand enthousiasme, avant que ne lui vienne cette idée des « allers-retours [avec] les versions compliquées de Certon ». Cette alternative tombe à pic pour pallier le manque d'envie à l'égard des « inévitables » et l'illégitimité vis-à-vis du répertoire de l'ensemble Clément Janequin, mais également pour deux autres raisons – très différentes l'une de l'autre – dont Jean nous informait en octobre alors que le projet n'en est qu'à ses balbutiements :

Il y aura du Certon, parce que j'ai trouvé le moyen de mettre en valeur le travail de Yves, qui a écrit les parties manquantes des *Meslanges*¹. Et surtout ça m'emmerde profondément de faire un disque de musique française de l'époque de François I^{er}, de chansons de Sermisy, Jacotin et compagnie. D'abord ça a été fait et plutôt bien par les Janequin. Et puis c'est de la musique qui dure une minute trente. Et puis il y en a quand même qui sont jolies, mais une grande partie qui sont... pff... pas de quoi casser trois pattes à un canard. Alors que les Certon, la musique est sublime².

Ces mêmes enjeux prennent encore une autre épaisseur dès lors que les énoncés sont tenus en situation de travail et non plus dans le contexte d'une notice – laissant libre court à l'exégèse *a posteriori* des choix artistiques – ou dans celui d'entretiens semi-directifs avec un chercheur – où la parole est certes plus spontanée, mais extraite de l'action. Avant de nous engager dans *La Chambre du Roy* par autant de portes que possible tout en privilégiant celle qui donne sur les situations de travail, concluons cet excursus par un long extrait d'un échange *in situ* – dans les bureaux de Content Désir – entre Jean et Lucie, sa chargée de production habituelle qui endosse ici pour quelques mois le rôle d'administratrice le temps du congé de maternité de l'administratrice en titre. À l'issue d'une séance de travail qui nous occupera plus loin, quelques jours après le premier entretien cité ci-avant, le directeur porte à la connaissance de sa collaboratrice le contenu prévisionnel du disque sur lequel il a travaillé les semaines précédentes. Quelques-unes des informations lues précédemment, bien que formulées dans les mêmes termes, s'insèrent ici dans une trame qui leur donne un nouveau sens. S'agissant de Janequin, ce n'est d'ailleurs plus de *La Chasse* qu'il est question mais de *La Guerre*, c'est-à-dire de la pièce écrite en hommage à la victoire de François I^{er} à Marignan que ce disque est initialement censé « célébrer » ; d'où l'insistance de Lucie et son évocation des attendus du label discographique. Parmi d'autres intérêts que l'on peut trouver à restituer un échange tenu en situation de travail, contentons-nous ici de mentionner la juxtaposition, sans transition, de sujets très divers – du caractère général du disque à la question technique des diapacons –, ou encore certaines digressions bien moins susceptibles de survenir dans

1 Nous y reviendrons dans le chapitre à venir.

2 Entretien avec Jean du 16 octobre 2013.

d'autres situations – notamment celle faisant la corrélation entre le « très musicologique » et le « un peu raté ».

Extrait de la séance de travail du 25 février 2014.

Jean – Ce qui est sûr c'est qu'on est partis sur un disque où il y a... on utilise beaucoup les instruments aussi, mélangés aux voix. [...] Et c'est un disque qui va... Faut quand même comprendre qu'on a fait trois disques de la même mu... de ça. Le premier disque de Content Désir, *Chansons et danceries*. Ensuite on a fait le second disque Attaignant... Plus le disque qu'on vient de faire. On a déjà fait trois disques de répertoire français.

Moi – ... et les *Fricassées lyonnaises* ?

J – Oui, c'est juste, mais il est vraiment orienté éditions lyonnaises... Il est orienté de façon très musicologique d'ailleurs, et c'est pour ça que c'est un disque qui est un peu raté je trouve¹. Il est très... Enfin, il y a de jolies pièces mais... il est très orienté lyonnais. C'est que du Jacques Moderne². C'est que Jacques Moderne. Je me suis... [souponne, avec une mine renfrognée]. Bon. [silence] Ce qui fait que le disque [François I^{er}] il est d'orientation... un peu noble. Parce que sinon...

Lucie – Oui oui, ça m'a l'air quand même très différent de ce que vous avez déjà fait !

J – Oui, ça va être très différent, sinon on va s'orienter vers les mêmes choses qu'on a faites avant. Et alors ce qu'il n'y a pas, et ça faut que j'en discute avec le label discographique, c'est qu'il n'y a pas *La Guerre* [de Janequin].

L – Ah oui du coup tu l'as pas mis ?...

J – Ben je l'ai pas mis parce que je... Je sais absolument pas comment on va pouvoir travailler ça... Et ça, je peux leur dire. C'est-à-dire que je vois absolument pas l'intérêt d'enregistrer *La Guerre* moins bien que l'ont fait les autres ensembles. Il y a plein d'enregistrements de *La Guerre*.

L – Ouais...

D – Et on apportera rien... Et *La Guerre*, je veux bien l'enregistrer si on l'a faite six fois en concert avant, parce que bon, c'est une pièce tellement connue... Et tu vois, les Janequin l'ont fait très très bien. On fera pas mieux. Ça c'est certain qu'on fera pas mieux. En peu de temps, en plus...

[5 secondes de silence]

1 Jean développe cette idée au gré de notre entretien du 22 avril 2014 : « J'ai le plus grand respect pour les musicologues, mais si tu veux, nous on fait des concerts ; les musicologues ils rêveraient toujours de faire des programmes qui soient des programmes musicologiques, c'est-à-dire qui feraient chier tout le monde et qui se vendraient pas. Ça m'est arrivé quelques fois dans ma vie, j'ai toujours regretté. On a même une fois fait un programme fait par un musicologue, c'était une horreur. Il dirigeait une saison, il a imposé le programme. J'ai des amis musicologues que je sollicite pour discuter avec eux. Mais j'estime que je suis tout à fait capable de faire des recherches ».

2 Principal imprimeur lyonnais de la première moitié du XVI^e siècle.

L – Mais tu crois qu’eux [le label discographique] c’est un truc sur lequel ils comptaient beaucoup ou pas ?

J – Nan nan, pas du tout.

L – Après, si tu le fais quand même, ça permet aussi de l’avoir en version concert quand on fera les trucs 2015 tu vois... Je sais pas.

J – Non mais ça m’angoisse vraiment de me dire qu’il faut qu’on enregistre *La Guerre* alors qu’elle est pas du tout au programme de Content Désir. C’est un truc... En plus c’est un truc qui est tellement enregistré... Là ce qui est intéressant c’est qu’il y a quand même un pourcentage élevé d’inconnus. Il y a tous les Certon qui ont jamais été faits...

L – Ouais, c’est bien ouais. Non mais c’est vraiment différent des autres choses, ça a vraiment rien à voir avec le dernier disque.

J – Ça a rien à voir du tout. Et surtout ça s’appuie complètement sur le travail de Yves et du CESR. Il y a quand même neuf à dix Certon. Je pourrais ne faire que ça... Alors après j’essaie de trouver un truc un peu plus léger pour que le disque soit pas trop lugubre. Et alors ce qui va peut-être se rajouter... Je vais voir si je peux mettre de-ci de-là... parce qu’après il faut que je m’occupe de l’ordre, ce qui est une autre affaire, avec les [diapasons] 464 et 392. Parce que je peux pas juxtaposer les 464 et les 392, parce que c’est une tierce mineure de différence, et ça c’est infernal. Tu vois, passer de *sol* à *mi*. De *fa* à... Remarque, de *fa* à *ré* ça marche.

L (voyant le tableau préparatoire) – Il y a quantité de pièces dis-donc... et elles sont tellement courtes.

J – Oui mais elles marchent ensemble.

L – Et je pense qu’il préfère ça Patrick, c’est plus agréable à l’écoute...

J – Oui bien sûr. Mon idée c’est vraiment qu’on fasse des blocs. Sinon j’aurais fait un disque de chansons françaises, j’aurais fait une chanson par minute, et ça aurait fait soixante chansons. Au bout de la troisième, tu prends du Prozac. En fait y’a pas une seule chanson isolée. Les chansons courtes je les ai mises avec les basses-danses. C’est pour ça que j’ai passé beaucoup de temps, à chercher des chansons qui allaient avec les basses-danses. Donc y’a vraiment rien d’isolé quoi.

L – Hm. Oui c’est bien.

J – Non mais je m’y suis bien pris je crois.

L – Par contre le problème c’est que ça va être que des pièces que vous avez jamais faites. Du coup pour répéter... Pour Marianne, Gauthier et Antoine notamment ça fait un gros machin pour les premiers jours.

– 2 –

Dans l'antichambre

Récit ethnographique de l'évolution
d'un programme

C'est un programme que j'ai fait complètement dans le vide. J'ai fait super attention, mais tout d'un coup on va peut-être s'apercevoir que ça marche pas, que...

– Jean, sur la route du château de Chambord le 24 mars 2014

Entrebâillement. Le processus tel qu'il se laisse apercevoir



Ill. 3 : L'une des photographies illustrant le livre-disque (p. 32)

Sous les micros, posé sur un pupitre, le fac-similé de la partie de *bassus* de « Voz huis sont ils tous fermez », dans la mouture à six voix de cette chanson qu'en donne Certon en 1570 dans ses *Meslanges*. Suspendu au pupitre, un stylo quatre-couleurs, fourni par le doctorant que l'on distingue à l'arrière-plan, stylo dont l'usage permettra plusieurs mois plus tard à ce dernier de reconstituer approximativement la chronologie des annotations. De l'autre côté de l'appareil photo, le compagnon de l'une des flûtistes, photographe, en vacances à Chambord tout au long de la semaine mais dont les nombreuses prises de vue ne manqueront pas d'intéresser les concepteurs du livre-disque : les clichés issus de cette semaine d'enregistrement de *La Chambre du Roy* qui y sont insérés sont de lui, traités en noir et blanc avec une touche de sépia. Filtre purement esthétisant, ou mise en scène – consciente ou non – des prétentions du XXI^e siècle à prendre part au passé ? C'est que, à l'inverse, les illustrations du livre-disque empruntées à ce passé – traités, tableaux et autres portraits de rois relatifs au Camp du Drap d'Or, ainsi que deux pages de la messe de Ludford – sont riches de toutes leurs couleurs. Quoi qu'il en soit, les microphones, le

lampadaire, les pupitres et le stylo quatre-couleurs ancrent délibérément l'instant photographié dans le XXI^e siècle, contrastant ainsi avec l'ancienneté du support noté – quand bien même il est imprimé sur une feuille A4. C'est probablement cette juxtaposition qui a retenu l'œil du photographe et, quelques mois plus tard, des concepteurs du livre. Dissimuler le dispositif technologique et les échafaudages serait vain, alors autant les valoriser ; la passerelle est évidente avec cette proposition du sociologue Antoine Hennion concernant le versant musical des pratiques à l'ancienne : « Il faut ruser, comme ces restaurateurs de monuments qui aujourd'hui (après tant de bêtises faites, trop ignares ou trop savantes) savent les présenter en rendant visibles leurs ajouts modernes au lieu de les dissimuler ou de céder aux charmes nostalgiques des ruines »¹.

Cette photographie, qui simule le point de vue d'un chanteur, invite le lecteur du livre-disque à imaginer les musiciens de *Content Désir* réalisant leur enregistrement à partir des mêmes supports que ceux qui ont donné lieu à des performances il y a quelques siècles. Or il n'en est rien, ou presque : seul Yves, le chanteur basse, dont c'est là le pupitre, se fait un point d'honneur de chanter à partir de fac-similés, qu'il se procure par ses propres moyens. Le cliché suivant du photographe (*cf.* annexe 24), qui n'est pas retenu pour illustrer le livre-disque, montre d'ailleurs ce chanteur en train de confronter son fac-similé à la partition moderne, éditée en un système à six portées, qui sert de support à tous ses collègues. Sur la photographie ci-dessus, dans un coin du pupitre voisin de celui de Yves, le cadrage laissait en fait déjà apercevoir une autre partition qui n'a rien d'un fac-similé : trois clés de sol et une clé de fa, en totale conformité avec les standards modernes. Au fil des photographies illustrant le livre, on peut en fait rencontrer deux autres partitions modernes, mais plus ou moins tronquées, de biais, et floues ; contrairement au fac-similé, ces partitions semblent ne présenter d'intérêt ni pour le photographe, ni pour les concepteurs du livre, ni pour le lecteur. De fait, elles ne produiraient pas comme ci-dessus un effet intéressant et séduisant de juxtaposition entre l'ancien et le moderne. Elles sont totalement dénuées de cette aura d'authenticité qu'a le fac-similé de Yves, et qu'ont également dans le livre les reproductions – d'excellente qualité et en couleur – de deux pages du manuscrit enluminé de la messe « *Benedicta et venerabilis* » de Nicholas Ludford.

Mais au-delà d'une aura, et du fétichisme que celle-ci peut induire auprès des musiciens – voire de leurs publics lorsque cette aura les atteint, comme c'est le cas ici –, que change réellement le fait de chanter sur fac-similé plutôt que sur une transcription moderne, dans l'hypothèse où cette transcription ne s'accompagne d'aucune modification du texte ? Principalement une chose : Yves n'a que sa partie de *bassus* sous les yeux lorsqu'il chante « *Voz huis sont ils tous fermez* », quand ses collègues disposent de la partition complète et peuvent donc se repérer visuellement dans leur

1 HENNION Antoine, « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », *Temporalités*, <temporalites.revues.org>, 14 (2011), § 22.

interaction avec les autres voix – ce qui, corollairement, n’encourage pas à s’y repérer d’oreille – ; subsidiairement, le fac-similé de Yves tient sur deux pages, quand la partition de ses collègues s’étale sur cinq pages, avec ce que cela engage de “tournees” à des moments plus ou moins inadéquats. Leur édition moderne de « Voz huis » présente en outre des barres de mesure – absentes des éditions anciennes –, stabilise la place du texte – là où l’édition ancienne laisse des incertitudes –, et use de clés modernes sans nécessairement informer des clés anciennes. Mais si tant est que le processus de performance se trouve affecté par ces différences entre fac-similé et transcription moderne – et de la coexistence des deux supports sous les mêmes micros –, le produit sonore ne l’est pas nécessairement. Nous entrerons plus concrètement dans ces considérations au sujet de « Suzanne un jour » au moment de l’excursus C.

Il nous a fallu agrandir la photographie pour savoir que ce fac-similé correspond à la chanson « Voz huis sont ils tous fermez ». La lettrine « V » aurait plutôt conduit sur la piste de « Vecy le may », la seule chanson au programme dont le poème commence par cette lettre. Car « Voz huis sont ils fermez » de Certon ne figure pas sur le disque *La Chambre du Roy*, ni sur aucun autre disque – et à aucun concert – de Content Désir. Pourquoi alors ce fac-similé sur ce pupitre ? La réponse se trouve dans les dernières lignes non-encore examinées du tableau en annexe 19 [copie volante], où se côtoient bien deux versions de « Voz huis » : celle de Godart à quatre voix et celle de Certon à six voix, ainsi qu’une autre chanson, « Allégez-moi ». Ces trois chansons n’ont pas été conservées au disque, contrairement aux trente-quatre autres pièces (celles surlignées en couleur). Quant à la toute dernière ligne du tableau, elle informe d’une première tentative avortée d’enregistrer la chanson « Je suis déshéritée » de Certon. Elle est donc redondante, dans une certaine mesure, avec la cinquième ligne du tableau, qui correspond à une autre tentative réussie deux jours plus tard. Si nous prenons le soin de consigner cet unique avorton, c’est parce que sa présence est tout à fait nécessaire dès lors que l’on trie le tableau en suivant non plus l’ordre des pistes du disque mais celui de leur enregistrement (*cf.* annexe 25). Là où le premier tableau proposait une vue synthétique sur le produit fini, dont les logiques d’enchaînement sont le fruit d’une mise en cohérence *a posteriori* qui génère ses déchets, celui-ci offre donc une vue synthétique sur un processus dont les logiques d’enchaînement, qu’elles soient planifiées ou non, ne permettent aucunement de parler de “déchets” : ce qui advient au fil de l’action a “toutes les raisons” d’advenir.

C’est parce que nous avons assisté au processus que nous pouvons dresser ce second tableau, et que nous savons que trois des chansons enregistrées n’ont pas été maintenues. Certes, le produit fini est, de bout en bout, tributaire du processus qui y a mené, et il en porte nécessairement des traces. Pour autant, ces traces n’indiquent aucun chemin de causalité, et ne donnent donc en aucun cas accès au processus : pour que l’auditeur de *La Chambre du Roy* sache ce qu’il s’est passé entre l’émergence du pro-

jet et la mise en vente du disque, il faut que des bribes lui en soient livrées. Il peut arriver que les séances d'enregistrement d'un disque fassent l'objet d'une captation vidéo à fins promotionnelles ; c'est le cas du projet *1515* des ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin, qui donne lieu à un court clip vidéo alternant entre de brefs épisodes d'entretiens filmés sur place et des extraits de performances... dont la bande-son, désynchronisée, est en fait issue du produit fini. Mais dans le cas de *La Chambre du Roy*, les vingt photographies¹ constituent la seule voie d'accès visuelle au processus. Quatre d'entre elles capturent des moments de jeu musical, la plupart des autres montrant les musiciens entre deux performances – dans une atmosphère souvent décontractée voire joviale, parfois plus sérieuse –, et toutes laissent apercevoir sous différents angles une grande salle aux hauts murs de pierre (cf. la seconde photo en annexe 24). Si les clichés retenus sont à l'avantage de leurs sujets, personne n'est sur son trente-et-un, et personne ne prend la pose ; ce sont bien des instantanés sur le processus, sans aucune mise en scène². L'esthétique est entièrement du ressort du photographe, qui tire profit ici d'une grande variété d'éclairages naturels et artificiels, diurnes et nocturnes, et joue parfois du clair-obscur ou d'ombres chinoises. Enfin, quelques autres photographies fournies par le Domaine de Chambord permettent de se figurer l'allure du château. À ce panorama assez complet, il ne manque que la petite salle adjacente – dite "cabine" – dans laquelle l'ingénieur a installé sa régie. Mais ces vingt photographies prises par le compagnon de Zoé ont avant tout une fonction illustrative et évocatrice : leur charge informative demeure réduite, à plus forte raison si l'on en vient à extrapoler comme nous l'avons fait à partir de la présence d'un fac-similé sur un pupitre.

Bien avant la parution du disque, quelques autres photographies circulent par un canal très différent (cf. annexe 26) : Brigitte partage via Facebook trois clichés pris chacun des trois premiers jours de l'enregistrement ; de même pour Gauthier le dernier soir ; enfin, le travail de montage huit mois plus tard donne aux administratrices de Content Désir l'occasion d'illustrer un message annonçant la future parution du livre-disque. En aval enfin, deux semaines après cette parution, le photographe met lui-même à disposition, sur le même réseau social, une soixantaine de clichés qu'il a pris à Chambord, auxquels il applique pour la plupart un filtre sépia. Mais toutes ces photographies partagées via Facebook sont relativement anecdotiques : elles ne participent à l'expérience que de la petite poignée des lecteurs-auditeurs du livre-disque qui y ont accès.

1 Vingt sur trente-trois qui illustrent le livre, dont une seule – de bien moins bonne qualité – prise hâtivement lors de l'enregistrement quelques mois plus tôt de la *Messe pour le Camp du Drap d'Or*. Dix autres photographies sont fournies par les institutions de Chambord et Fontevraud, et les deux dernières accompagnent la note biographique sur Content Désir.

2 Bien loin, donc, des séances dédiées au tournage de clips promotionnels de concerts ou spectacles – ce que Content Désir pratique régulièrement –, où une attention préalable est portée aux moindres détails, en premier lieu vestimentaires et cosmétiques.

Une précision s'impose avant de continuer à examiner le rapport des auditeurs au processus dans le cas précis de *La Chambre du Roy*. Il convient en effet de ne pas s'arrêter à la figure typique, probable quoique imaginée – nous n'avons pas mené d'enquête à ce sujet – du mélomane amené à écouter tout ou partie du disque sur support physique ou numérique, qu'il soit seul, en famille ou avec des amis. Au sein de cette catégorie indéterminée qui connaît de multiples déclinaisons, trois catégories plus précises – et minoritaires – d'auditeurs gagnent en effet à être mentionnées ici : les critiques discographiques, qui écoutent le disque à plusieurs reprises en un laps de temps relativement bref ; les musiciens ayant participé à l'enregistrement, dont beaucoup écoutent le fruit de leur travail une unique fois juste après parution ; et ceux qui ont l'occasion d'écouter des extraits du disque au gré d'émissions radiophoniques ou de conférences. Les critiques de disques ont peu ou prou accès au même objet que la majorité des auditeurs – même s'ils approchent le disque avec des intentions propres à leur profession – contrairement aux musiciens qui ont participé au processus, qui feront difficilement abstraction de leur expérience vécue et, à un autre titre, des qualités de leur propre jeu personnel. Enfin, l'auditeur d'émission radiophonique ou de conférence se trouve dans une situation encore différente : à moins qu'il ne dispose par ailleurs du disque ou qu'il ne se le procure, son expérience se limite aux quelques extraits qui lui sont proposés et n'est pas accompagnée par le livre. Elle se voit en revanche augmentée des commentaires du présentateur ou du conférencier. Celui-ci par exemple, tenu à Blois par Jean lors de la "causerie" déjà évoquée :

Il n'y avait pas de chapelle à Chambord à l'époque de François I^{er}, donc on a enregistré la *Messe pour le Camp du Drap d'Or* à Fontevraud, parce que l'enregistrer à Chambord n'aurait peut-être pas été une très bonne idée, l'acoustique n'aurait pas été parfaite pour ce disque-là. Par contre c'était fantastique de faire la musique de *La Chambre du Roy* à Chambord, dans l'acoustique du château. Ça a très très bien marché, et c'était évidemment pour nous extrêmement inspirant¹.

Cet unique moment de la conférence où il est question du processus tient probablement de la reconstruction *a posteriori*, et rappelle la décision d'« écarter » Clément Janequin : si la *Messe* n'a pas été enregistrée à Chambord, est-ce vraiment par souci historique – début de phrase –, parce que la chapelle n'en est achevée qu'à la fin du XVII^e siècle ? Ou est-ce là l'alibi historique d'un choix d'ordre acoustique – fin de phrase – en faveur de l'abbatiale de Fontevraud ? Il s'avère particulièrement difficile ici de joindre l'argument historique et l'argument acoustique, pour trois raisons : entièrement nu, l'espace investi ne sonne pas comme à une époque où il était meublé, peint, tapissé, et occupé par une assemblée ; placés par l'ingénieur du son au milieu de la nef, dos à l'un des murs latéraux et jouant pour le mur qui leur fait face, les musiciens de Content Désir sont loin de conditions historiques de performance sur le

1 Causerie de Jean le 3 avril 2015 à la Bibliothèque Abbé-Grégoire de Blois.

plan acoustique ; enfin, rappelons-le, la messe donnée au Camp du Drap d'Or l'a historiquement été dans une chapelle en bois érigée pour l'occasion. Il semblerait en fait que les justifications historique et acoustique soient toutes deux les alibis – sûrement inconscients – d'un motif institutionnel : le partenariat avec l'abbaye en vue de l'enregistrement de la messe est décidé en 2013 alors que le disque *Musiques d'un règne* – et son tropisme vers le château de Chambord, où François I^{er} n'a probablement pas entendu beaucoup de musique¹ – n'est pas encore à l'état de projet. L'alternative Fontevraud/Chambord n'a donc probablement jamais été explorée pour ce qui concerne le Camp du Drap d'Or. Quoi qu'il en soit, Jean a bien plus intérêt, *a posteriori*, à évoquer la quête d'une acoustique « parfaite » en lien avec des considérations historiques, plutôt que le montage de partenariats.

La partie de son propos qui concerne l'enregistrement de *La Chambre du Roy* fournit moins de causalités à interroger, mais peut néanmoins être nuancée : le cadre a effectivement été inspirant, et l'acoustique de la salle d'enregistrement appréciée des musiciens... mais pas de l'ingénieur du son.

Jeudi (2^e jour d'enregistrement), 17h45. Il y a une heure, les derniers visiteurs ont quitté le château, qui a retrouvé son silence. Les quatre flûtistes, la luthiste et le percussionniste inaugurent la soirée d'enregistrements avec la gaillarde « Contre raison ». Suite à la prise d'essai, les musiciens rejoignent en cabine Patrick, l'ingénieur du son, pour échanger autour de l'équilibre de la prise de son. Sur le plateau, Jean reprochait déjà à Thierry, le percussionniste, de jouer trop fort. Cela semble se confirmer à l'écoute de la prise d'essai ; ou du moins, la percussion est « beaucoup trop présente ». Thierry l'entend bien, mais Patrick y voit plutôt la conséquence d'un dispositif acoustique perfectible, et les rejoint sur le plateau.

Patrick : « Non mais la réverb' naturelle est pourrie. C'est une réverb' de boîte à chaussures. Il faut bien que vous compreniez que quand on a enregistré le disque anniversaire [effectif analogue, au réfectoire de l'abbaye de Fontevraud], vous étiez dans une salle c'était cinq ou huit fois ça. Là c'est un studio de variétés ». Il explique qu'il sera amené au montage à "couper" la réverbération naturelle et à en ajouter une artificielle. Et, en se tournant vers Jean : « C'est ce que je t'ai dit hier, ça va être un enregistrement Pink Floyd ». Et aux musiciens qui sont quelque peu interloqués, puisque cet environnement acoustique et symbolique leur est très confortable : « C'est normal que vous aimiez et que vous n'ayez pas de problème avec ça, vous êtes musiciens ».

Quelques textiles – housses d'instruments, pulls, etc. – sont disposés à proximité du percussionniste. Thierry troque en outre son instrument pour un autre de plus petit format, et joue bien plus doucement. Patrick trouve le résultat satisfaisant, et conclut la séquence sur ces mots : « Vous vous êtes

1 D'après Monique Chatenet, il n'y a passé que soixante-douze nuits. Cf. CHATENET Monique, *Chambord* (Paris : Éditions du patrimoine, 2001), p. 28.

approprié le lieu, et c'est très bien. Mais maintenant il faut enregistrer [...].
On fait un disque, et on s'en fout d'être dans un beau lieu ».

« C'était fantastique de faire la musique de *La Chambre du Roy* à Chambord, dans l'acoustique du château. Ça a très très bien marché, et c'était évidemment pour nous extrêmement inspirant ». Nonobstant quelques tensions telles que celle restituée ci-dessus, le propos de Jean demeure fidèle à l'expérience vécue du point de vue des musiciens. Que la section Hi-Fi du magazine spécialisé *Classica* érige ce livre-disque au statut de « prise de son du mois »¹ vient en outre confirmer que cela a « très très bien marché » pour certains auditeurs. La confrontation au terrain permet néanmoins de dévoiler les limites du propos de Jean et invite, dès lors que les tensions inhérentes au processus nous importent, à démultiplier les points de vue. Il est de toute façon assez rare que Jean s'exprime en public sur le processus d'enregistrement à proprement parler comme il le fait ici ; il lui arrive bien sûr de conjuguer au passé pour énoncer et justifier certains choix, mais sans que cela renvoie pour autant au processus². Il convient donc de mentionner ici le seul moment, au sein des nombreuses interventions radiophoniques de Jean promouvant les *Musiques d'un règne*, où le directeur de Content Désir s'exprime sur l'un des aspects concrets de sa méthode de travail. Voici sa réponse à un producteur de France Musique qui, après écoute de la pavane introductive de *La Chambre du Roy*, et soulignant l'étonnante complexité rythmique et chromatique de ce qui vient d'être entendu, lui demande de parler des options prises en termes d'ornementation pour ce disque :

Il y a pas une note qui est de moi, je pourrais presque mettre « ça, ça vient de la page deux cent trois »... Tout vient du traité de Ganassi, je n'ai rien inventé. Et vraiment, je fais presque un travail d'historien, comme Didier Le Fur [historien invité sur le même plateau]. À ma gauche j'ai le traité, j'écris en partant du traité. Je n'invente vraiment rien. C'est une obligation que je me donne d'écrire comme ils l'ont fait. Et ça donne ce résultat-là qui est complètement chamelant³.

- 1 « En s'installant à l'abbaye de Fontevraud et au château de Chambord, Jean ***, ses musiciens et l'équipe technique ont pu profiter de lieux historiquement emblématiques et acoustiquement favorables. [...]. La prise de son de Patrick *** installe les voix, les flûtes, les hautbois, les bassons, les luths et les tambourins dans deux espaces généreux, le premier étant logiquement plus réverbéré. Des sonorités profondes et chaudes s'organisent clairement sur les trois dimensions et profitent d'une belle palette de nuances », *Classica*, 174 (juillet-août 2015), p. 15.
- 2 Nous avons pu le constater au sujet de la *Messe pour le Camp du Drap d'Or*, dans des phrases telles que celle-ci : « Nous avons souligné cette différence de style, en réservant, comme il était d'usage, une interprétation *a capella* pour le répertoire anglais, aucun instrument ne venant doubler les voix » (cf. annexe 16)
- 3 « François I^{er} tout simplement » (émission *Classic club*, France Musique, 10 novembre 2015, prod. Lionel Esparza), 15'00''.

Au sein de l’antagonisme formulé entre l’inventeur et l’historien – où l’on retient du second la fidélité aux sources, et non ce que son travail doit à l’imagination –, il est intéressant de voir Jean trouver un avantage à se mettre ici en scène en historien, alors qu’il n’hésite pas en d’autres occasions à revendiquer une posture de créateur qui s’émancipe des référentiels de la discipline historique. Il ne s’agit évidemment pas que de copier les sources, mais de s’en nourrir en vue d’écrire « comme ils l’ont fait », sans aller au-delà. Jean fournit par mégarde le nom de l’Italien Silvestro Ganassi¹, auteur d’un traité sur lequel il est en fait en train de travailler en vue d’un prochain disque au moment où il s’exprime – huit mois après la parution des *Musiques d’un règne*. Car c’est un autre traité, celui du Germano-flamand Adrian Coclico², qui a servi de support à l’ornementation des pièces de *La Chambre du Roy* un an et demi plus tôt. Simple lapsus, ou réelle interférence dans la pensée de Jean entre le processus en cours et un processus passé ? Peu importe, tant que le travail peut être raconté “comme si l’on y était” : tout comme l’histoire des musiques performées, le processus est le support de récits.

Pour la grande majorité des auditeurs, le livre accompagnant le disque représente la seule source d’informations sur le processus de création. Outre les photographies, nous avons déjà mentionné la page de crédits (cf. annexe 13) où sont conventionnellement mentionnés les lieux et dates de l’enregistrement. Reste évidemment le contenu du livre, dont nous avons déjà restitué dans notre chapitre précédent (p. 98) une phrase de l’introduction, où Jean livre un élément précis de chronologie : « c’est une fois l’enregistrement réalisé à Fontevraud [...] que nous est venue l’idée de le coupler avec l’enregistrement que nous prévoyions de faire sur la Chambre du Roi » (p. 11). Voici un extrait de la fin de ce texte introductif, dans lequel Jean se livre à une évocation générale de l’expérience d’enregistrement au château de Chambord :

Puis venaient les séances d’enregistrement au cœur de la nuit où, à deux heures du matin, la moindre note prend une dimension et une résonance exceptionnelle. Travailler à Chambord nous a permis aussi de prendre vraiment conscience que les espaces privés n’étaient pas vastes, la musique de chambre se pratiquait dans des lieux finalement assez intimes et l’on comprend mieux pourquoi tous les témoignages de l’époque insistent sur la douceur de la voix et sa suavité ; dans de tels espaces, tout éclat de voix, toute grandiloquence ne fonctionnent pas, ne serait-ce que pour des raisons acoustiques. Nous devons sans cesse nous intéresser aux conditions historiques d’exécution des musiques que nous pratiquons, nous demander où, comment, par qui étaient interprétées ces musiques pour tenter d’en restituer toute la saveur.

1 GANASSI Silvestro, *La Fontegara* (Venise, 1535).

2 COCLICO Adrian Petit, *Compendium mvsices descriptum* (Nürnberg : Ioannis Montani & Virici Neuberi, 1552).

Silence, intimité, douceur et suavité : le cadre esthétique est posé d'emblée. Mais l'idée centrale selon laquelle « les espaces privés n'étaient pas vastes » peut largement être relativisée – ainsi que la conclusion idéologique qui en est tirée en dernière phrase – si l'on considère que les musiciens ont enregistré leur disque dans une pièce quasi-vide de 128 m² et haute de plus de cinq mètres (cf. le plan en annexe 27 ainsi que la seconde photographie en annexe 24), quand bien même nous avons vu l'ingénieur du son mettre cet espace en balance d'un autre espace bien plus grand. Il faudra de toute façon opérer un déplacement vers l'expérience vécue subjectivement pour comprendre ce que Jean entend par « silence extrêmement dense »¹ ou lorsqu'il relève que « la moindre note prend une dimension et une résonance exceptionnelle » au cœur de la nuit –, et à plus forte raison lorsqu'il termine avec son « ressenti [de] la puissance évocatrice de ce monument ».

Hormis cette section introductive, l'on ne trouve dans la trentaine de pages du livre qu'un autre énoncé informant sur le processus de création : la mention (p. 67-68) du travail réalisé les années précédentes par Yves pour redonner une voix de *quintus* au recueil des *Meslanges* de Pierre Certon, travail déjà évoqué dans notre excursus et dont nous traiterons plus loin. Le lecteur du livre n'a donc accès qu'à très peu d'informations sur le processus de création, concentrées pour la plupart dans les évocations introductives de Jean et dans la vingtaine de photographies prises lors de l'enregistrement. En outre, les propos tenus par Jean dans des émissions de radio ou en conférences, qui ne portent qu'auprès d'une minorité des auditeurs du disque, reprennent pour l'essentiel ce qui figure déjà dans le livre. Pour s'imaginer ce qu'a pu être l'enregistrement du disque *La Chambre du Roy*, le lecteur-auditeur peut partir de ces quelques éléments à sa disposition, mais il sera très vite amené à combler les vides avec un bagage personnel d'images, représentations et récits provenant de divers horizons, notamment d'autres productions de Content Désir et d'autres ensembles de musique ancienne – voire d'enregistrements réalisés dans d'autres mondes de la musique.

Pour ce qui nous concerne, il n'est pas question d'étudier les processus d'enregistrement dans le domaine des musiques à l'ancienne en général, mais celui relatif à *La Chambre du Roy* en particulier. Ce que nous savons, croyons savoir ou imaginons des pratiques en vigueur dans les musiques anciennes – voire des pratiques courantes au sein de Content Désir – ne peut donc pas suffire. Les photographies et discours, malgré tout leur intérêt, ne peuvent pas nous satisfaire, non seulement parce qu'ils sont peu nombreux et agencés dans un dispositif de communication particulier, mais aussi parce qu'ils nous mettraient sur de nombreuses fausses pistes : celle de la performance à partir de fac-similés, celle du traité de Ganassi pour ce qui concerne les

1 « Le silence est extrêmement dense, et c'est très inspirant pour faire de la musique », dit-il également au sujet de ce séjour à Chambord aux micros de France Musique (émission *Le magazine*, France Musique, 27 avril 2015, prod. Lionel Esparza).

ornements – à la faveur d’un travail qui s’apparenterait à celui d’un historien –, celle de conditions acoustiques proches de celles qui ont vu naître les pièces, ou encore celle d’un jeu tout en douceur dans un espace restreint. Cette méfiance que nous déployons ici est le fruit d’un suivi ethnographique de cette production, suivi qui permet plus positivement de mieux articuler à l’expérience vécue par les musiciens les divers énoncés de Jean ainsi que les photographies. L’ethnographie apporte par exemple un certain relief au texte introductif de Jean¹, où l’on peut distinguer le témoignage du raisonnement, ce qui appartient au registre de la justification de ce qui participe d’une narration, où l’on peut cerner la portée idéologique de certains des propos ; bref, où l’on peut mettre au jour différentes strates de sens.

Outre ces productions délibérées de textes, de photographies voire de clips vidéo de *making-of*, les processus de création musicale laissent de nombreuses traces qui ouvrent la possibilité d’enquêter à leur sujet sans y avoir assisté, d’abord dans la mémoire des individus, mais également dans des documents administratifs, des éléments de correspondance, des archives personnelles, *etc.* S’agissant particulièrement des processus d’enregistrement, il faut ajouter à cela, pour chacune des chansons, un corpus considérable : d’une part les fichiers audio correspondant aux prises successives de l’ingénieur du son, démultipliées par le nombre de microphones ; d’autre part les versions successives du travail de post-production. Néanmoins, aucune de ces sources n’aurait donné accès à la matière principale exploitée dans la suite de ce chapitre et de cette thèse, issue de nos propres enregistrements, notes de terrain et interactions avec les protagonistes.

Octobre (M-6) - 20 février (J-32), entretiens. Instantanés sur une gestation solitaire

Début novembre 2013, l’abbaye de Fontevraud², en Anjou, accueille en ses murs l’ensemble Content Désir pour huit jours d’enregistrement : six jours dédiés à la *Messe pour le Camp du Drap d’Or*, dans l’église abbatiale, et deux jours en comité réduit, dans le réfectoire, pour enregistrer un disque “léger” à tendance grivoise, *Chansonnettes frisquettes, joliettes & gaudinettes*. Parallèlement à ces deux productions, Jean et son administration – l’administratrice et la chargée de production déjà mentionnées, ainsi qu’une chargée de diffusion et une stagiaire – sont affairés à deux autres projets principalement : un spectacle qui sera donné trois mois plus tard, et l’enregistrement cinq mois et demi plus tard, au château de Chambord, du disque qui

1 Texte que nous reproduisons de façon plus étendue en annexe 28, pour y retrouver dans des termes analogues les enjeux historiques et acoustiques abordés lors de la causerie.

2 C’est-à-dire, sur le plan institutionnel, le Centre culturel de l’Ouest, qui est l’association reconnue d’utilité publique créée en 1976 pour « la défense, le développement, l’animation et la promotion de l’abbaye de Fontevraud ».

devra paraître au début de l'année « commémorative » 2015. Réservation est déjà prise auprès de la maison de disques ainsi qu'auprès du Domaine National de Chambord, institutions qui prennent acte de l'orientation générale du projet – des musiques ayant à voir avec François I^{er} –, et font confiance à Jean et Content Désir pour le reste. L'ingénieur du son devra simplement être informé en temps voulu de l'effectif mobilisé afin d'ajuster son équipement en conséquence, et profitera d'une visite des lieux avec Jean¹ en vue de déterminer la salle idoine sur le plan acoustique et pratique... salle qui leur sera finalement refusée sur place, d'où les tensions précédemment restituées. Quant au deuxième partenaire, le Domaine de Chambord, il découvrira le disque une fois celui-ci achevé.

Un mois plus tôt, en octobre, alors que commence notre travail de thèse à proprement parler après une année de travail de terrain préparatoire, nous prenons connaissance par l'administration de Content Désir de l'existence de ce « disque François I^{er} », et débutons avec Jean et son équipe une série d'entretiens à ce sujet. Le directeur a arrêté en septembre l'idée d'un disque gravitant autour des *Meslanges* de Certon et de pièces vocales et instrumentales associées, et requérant donc cinq chanteurs en sus des quatre flûtistes-bassonnistes, du percussionniste et de la luthiste habituels, ainsi que d'un second luthiste. Tous les musiciens ont confirmé leur présence fin mars à Chambord, et un budget prévisionnel a été calculé. Mais une fois la *Messe* enregistrée début novembre, Content Désir est entièrement affairé à préparer le spectacle des 11 et 12 février 2014 (Grand Théâtre de Tours puis salle Gaveau à Paris) qui a vocation à fêter les vingt-cinq ans de l'ensemble². Près de quarante-cinq musiciens seront mobilisés à cette occasion, ce qui implique des mesures logistiques d'exception ainsi qu'un travail artistique conséquent. Pour Jean plus particulièrement, il s'agit à la fois de concevoir ce projet dans sa globalité et d'en déléguer ses composantes à certains musiciens, danseurs et metteurs en scène. Ainsi, bien qu'entamant le travail sur le projet discographique dès septembre, il en vient « assez rapidement à mettre tout ça de côté à cause d'autres impératifs »³, pour n'y revenir que mi-février.

Pour préparer le programme du disque *La Chambre du Roy*, le directeur artistique de Content Désir ne dispose pas de cinq mois et demi mais, une fois ces spectacles-anniversaires derrière lui, de cinq semaines et demie – à temps partiel, aux côtés de ses fonctions d'enseignant au Conservatoire. En outre, les musiciens doivent disposer des partitions suffisamment à l'avance pour pouvoir se préparer à la session de répé-

1 Ainsi que le directeur de la maison-mère discographique et le conservateur général du château de Chambord, pour une rencontre avant tout dédiée aux modalités de la coproduction.

2 Ou plutôt les vingt-cinq ans présumés, l'ensemble ayant en fait donné ses premiers concerts en 1987, deux ans avant l'année de naissance "officielle" (1989) qui n'a été arrêtée que tardivement dans l'histoire de l'ensemble. Cf. HAUG Benoît, *Raconter l'histoire des ensembles de musique à l'ancienne. Le cas de Content Désir* (mémoire d'histoire de la musique présenté en 2014 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris).

3 Entretien avec Jean du 20 février 2014.

tition et d'enregistrement. Le "matériel" leur est finalement envoyé le 27 février, date à laquelle Jean part une semaine en congés pour disposer ensuite de deux semaines et demie pour ajuster le programme si nécessaire, anticiper un ordre prévisionnel d'apparition des pistes sur le disque, et surtout pour écrire les ornements de certaines pièces et s'entraîner à l'exécution de celles auxquelles il participera lui-même. L'essentiel du planning de répétition, et donc de la sélection des pièces au programme et de leur distribution, se voit donc décidé dans l'intervalle de deux semaines entre le 13 et le 27 février.

Le 19 février 2014, cinq semaines avant la semaine d'enregistrement, nous échangeons dans le cadre de nos entretiens réguliers avec Lucie, l'administratrice remplaçante de Content Désir à un moment où, dit-elle, « un planning et un budget devraient déjà être arrêtés, du moins dans l'idéal ». Épaulée par Ninon, sa remplaçante au poste de chargée de production, elle presse Jean de revenir vers elles au plus vite avec une matière permettant d'engager les préparatifs concrets, ne serait-ce que pour pouvoir traiter précisément des modalités de cofinancement avec le Domaine de Chambord et le label discographique – « pour le moment je fais la morte [auprès des partenaires] ». Le lendemain (20 février), nous échangeons au téléphone avec le directeur de l'ensemble, visiblement à un stade relativement avancé de la conception du programme, « mais avec encore beaucoup de pain sur la planche ».

Là actuellement je suis dessus. Je suis en train d'essayer de regarder les interactions entre les chansons de Sermisy – et autres de l'époque François Premier : Jacotin, Coste, etc. – dans leurs versions simples et celles plus compliquées de Certon. [...] Je suis en train de chercher toutes les versions qu'il puisse y avoir d'une même chanson de façon à faire des plages un peu longues, qu'on n'ait pas une minute trente de « L'amour de moy », une minute vingt de « Ramenez moi », ce qui serait chiantissime... Donc essayer de faire des... Là j'ai recopié « Au joli bois » de Hilaire Penet... Tu vois, personne ne joue du Hilaire Penet... À trois voix, c'est très joli. Ça avec celle de Certon, ça fera déjà une plage assez longue...

Euh... Je cherche des versions ornées des chansons [pour les instrumentistes]... Enfin, je dis "je les cherche", mais elles sont connues, elles sont éditées, les versions pour clavecin des chansons.

Ensuite je me pose des énormes problèmes de diapason... Parce qu'en fait il y a des problèmes de répartition de voix, si on fait voix et instruments il y a d'énormes problèmes qui se posent. Qu'est-ce qu'on met au-dessus... Si on met une soprane au-dessus il faut un diapason haut, si on met un homme au-dessus il faut un diapason bas. Ce qui veut dire qu'on va évoluer encore une fois dans des diapasons de... de folie. On va faire des pièces à 392 et des pièces peut-être à 520... Et là à chaque pièce ce sont de très grosses

questions, savoir comment on distribue, en fonction des diapasons aussi. De vraies questions¹.

Quelques minutes plus tard, alors que nous sommes en train de clore l'échange, Jean fait spontanément ressurgir cet enjeu qui le préoccupe : « Ce qui est très compliqué dans ces projets, c'est la multiplicité des diapasons en fait. Ça c'est une énorme question, tu vois. Énorme ». L'ampleur de cette question se verra confirmée dans la prochaine section du présent chapitre, qui y consacre un développement ethnographique. Avant cela, récapitulons les trois axes de déploiement de ses recherches préparatoires : 1) la quête des différentes « versions simples » de plusieurs chansons, dans la perspective de leur mise en regard des versions « plus compliquées » des *Meslanges* de Certon ; 2) l'examen d'« interactions » entre les premières et les deuxièmes, qui devrait conduire à privilégier certaines d'entre elles ; et 3) la recherche de versions instrumentales ornées qui compléteront le tableau. À travers l'exemple de « Au joli bois » de Hilaire Penet, Jean nous introduit également à l'une de ses principales tâches techniques : la transcription de certaines pièces à partir des sources anciennes, dans les quelques cas où elles n'ont pas donné lieu à des éditions modernes – qui, lorsqu'elles existent, le satisfont. Ce travail s'accompagne en outre d'un exercice supplémentaire dans le cas des « versions ornées », éditées en 1530-31 chez Attaignant au format de tablature pour claviers², puisque Jean souhaite ici les adapter à son *consort* de quatre flûtes ou bassons. Enfin, le directeur de Content Désir nous fait part quelques minutes plus tard d'une dernière tâche préparatoire qui l'attend :

Et puis sur certaines chansons je vais écrire des diminutions [ornementations] parce que les chanteurs ne savent pas diminuer, enfin personne ne sait diminuer à la française parce que c'est quand même un truc très peu connu et très spécial. Et donc je pense que je vais écrire les diminutions pour certains chanteurs parce que j'aimerais bien que ce soit fait selon des critères qui sont des critères plus historiques qu'intuitifs³.

Ce projet de fixer des diminutions par écrit peut sembler paradoxal, l'ornementation étant généralement considérée comme le lieu de la plus grande marge d'improvisation dans la pratique des musiques anciennes⁴. Le paradoxe peut néanmoins être

1 Entretien avec Jean du 20 février 2014.

2 Sûrement les trois volumes de *Chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manichordions, et telz semblables instrumentz musicaulx* (Paris : Attaignant, 1530-31).

3 Entretien avec Jean du 20 février 2014.

4 Il n'y a qu'à considérer cet échange sur un plateau de France Musique entre Jean et le producteur de l'émission consacrée aux musiques anciennes : Édouard Fouré Caul-Futy – « Est-ce que finalement toutes ces diminutions [...] ce n'est pas une manière d'acquérir ou de ressentir un sentiment de liberté unique ? » ; Jean – « Plus on avance dans le travail sur la diminution, plus on se rend compte qu'ils faisaient des choses invraisemblables en termes de liberté, en particulier rythmique. Ils jouaient à côté du temps d'une façon folle, et en fait il faut imaginer que par exemple les musi-

relativisé d'emblée à l'aune de certaines pratiques du XVI^e siècle – ne serait-ce que l'édition des « versions ornées des chansons » pour claviers précédemment évoquées –, où les diminutions ne sont pas entièrement laissées au domaine de l'oralité voire à celui de l'improvisation¹. Jean ajoute à cela un souci d'historicité en référence à un style « à la française » précis – qui semble en réalité s'étendre aux Flandres² – : ni lui ni ses musiciens n'étant capables d'improviser dans ledit style, puisque leur apprentissage de la diminution s'est principalement fait à partir de sources italiennes, il convient d'en passer par l'écrit. Et quand bien même ils en eurent été capables, l'enregistrement d'un disque suppose, à des fins de montage, une certaine homogénéité d'une prise à l'autre, et par là-même un certain contrôle dans les propensions à improviser.

Jean n'évoque à aucun moment de cet exposé de son travail l'implication d'autres musiciens ou de ses administratrices. Ces dernières n'en auraient pas les compétences, y compris pour ce qui concerne les tâches de retranscription/édition, qui vont très au-delà de la maîtrise technique – qu'elles n'ont pas – de logiciels de gravure ; un bagage scientifique et/ou de praticien spécialisé est ici nécessaire. À part la luthiste pour ce qui concerne d'éventuelles pièces pour luth(s) seul(s), Jean ne sollicite pas plus les musiciens que les administratrices, assumant une posture d'autorité – dans les deux sens du terme :

Je crois beaucoup à la démocratie, mais je ne crois pas à la démocratie des projets artistiques, ça donne toujours des trucs mi-chèvre mi-chou. Je l'ai fait une fois et j'étais jamais content. Parce que chacun essaie de... : « Ah oui, cette pièce elle est bien, j'aimerais bien la mettre »... Oui bon, oui bon

ciens qui étaient au service du Doge de Venise ils jouaient toute la journée, ils travaillaient tout le temps, et ils avaient donc une liberté au niveau de l'instrument incroyable, et je pense qu'ils étaient vraiment très proches des jazzmen d'aujourd'hui » (émission *Les mardis de la musique ancienne*, France Musique, 23 juin 2015).

- 1 Oralité et improvisation sont tout sauf synonymes : l'écriture n'a pas le monopole de la fixation, qui peut également s'opérer dans le domaine de l'oralité – les processus de fixation étant évidemment bien différents. Les binômes écrit/oral et fixé/improvisé ne peuvent donc pas être amalgamés – en plus de ne pas devoir être considérés de façon trop dichotomique, ce qui est un second problème. Nous reprenons cette clarification au musicologue du jazz Laurent Cugny, qui l'a formulée notamment à la faveur de sa conférence « Nouvelles perspectives : la théorie des musiques audio-tactiles de Vincenzo Caporaletti » (5^e Journée des Jeunes Chercheurs du GREAM, Strasbourg, 17 mars 2017).
- 2 Adrian Coclico, auteur en 1552 du *Compendivm mvsices descriptvm* (*op. cit.*) qui sert ici de référence à Jean, évolue dans un espace germano-flamand. En introduction à la section dédiée à l'ornementation, l'auteur loue un don particulier pour le chant dans les provinces françaises, hennuyères et belges (« Qualem enim quisque Praeceptorem nactus est in iuuentute, talis efficitur cantor, quod uidere licet in Belgicis, Hannoniensibus et Gallis, qui singulare quoddam donum in canendo prae alijs nationibus habent », f^o 30v), et ne situe pas spécifiquement dans le domaine français ses propositions d'ornementation – dont la première au moins lui a été enseignée par Josquin des Prés.

voilà, mais encore faut-il avoir une vision globale. Non non, c'est toujours moi qui ai toujours tout fait¹.

Outre l'exemple-repoussoir donné par Jean, ce « toujours » se verrait apporter quelques légères nuances au regard de l'histoire des vingt-trois enregistrements réalisés par Content Désir depuis 1994 ; mais sans commune mesure néanmoins avec les nuances substantielles qu'apporterait l'histoire des concerts de l'ensemble depuis sa naissance en 1987. Quoi qu'il en soit, la conception du programme de *La Chambre du Roy* est effectivement à ce stade entièrement du ressort de Jean – à la seule exception du choix de la pièce pour deux luths. En amont de l'enregistrement, le label discographique n'intervient que pour arrêter avec Jean l'idée d'un livre-disque François I^{er} plutôt qu'une parution séparée de la *Messe pour le Camp du Drap d'Or* d'une part et de cet « enregistrement François I^{er} » du printemps ; « Ce n'est qu'au moment de la post-production et de la conception du livret qu'il y aura des discussions artistiques avec eux », nous explique Jean²... qui doit quand même « les appeler pour leur dire qu'on ne fera pas *La Guerre* de Janequin », comme il nous le dira encore dix jours plus tard³.

Il est néanmoins nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour souligner ce que nous avons déjà évoqué, à savoir le rôle primordial, dans le processus, du chanteur basse de Content Désir, Yves ; non pas dans la conception du disque mais très en amont. C'est lui en effet qui, grâce à un travail effectué sous contrat avec le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance dans le cadre de l'Atelier Virtuel de Restitution Polyphonique (2010-2013), permet que les « versions compliquées » de Certon donnent lieu à des performances. L'une des voix du recueil des *Meslanges* – celle de *quintus* – n'ayant pas survécu à l'épreuve du temps⁴, Yves est chargé de la « réécrire »⁵ – ou plutôt d'en écrire une nouvelle – pour chacune des quatre-vingt quinze chansons du recueil, à l'aune notamment d'une connaissance stylistique approfondie de Pierre Certon et de ses contemporains. Yves ne travaille pas à ce moment là en vue d'une performance programmée, et ne prend donc part à la conception de *La Chambre du Roy* que de façon indirecte⁶. Doit-on dès lors évoquer tous les autres musicologues,

1 Entretien avec Jean du 20 février 2014.

2 Entretien avec Jean du 20 février 2014.

3 Entretien avec Jean du 7 mars 2014.

4 Le recueil est imprimé en parties séparées.

5 Ce terme est employé par Jean dans le livre-disque (p. 69) pour qualifier ce travail.

6 Jean ne semble d'ailleurs pas avoir envisagé de confier quelques paragraphes du livre-disque à Yves avant que nous ne le lui évoquions nous-même : « Est-ce que Yves écrira quelque chose au sujet de Certon ? » ; Jean (n'ayant pas l'air d'avoir considéré cela) : « Je sais pas, je... sais pas. Je sais pas si on peut faire un texte uniquement sur Certon. Je peux lui demander d'écrire un petit texte sur son travail de restitution. Ça oui. Mais... le thème du livre c'est pas Certon » (entretien avec Jean du 22 avril 2014). Yves prend *in fine* la plume pour une page du livre-disque dédiée à son travail de « restauration » (p. 87) ; trois autres pages sont confiées au directeur du patrimoine

éditeurs voire bibliothécaires qui ont permis à certaines des musiques de parvenir aux musiciens ? C'est ce que nous ferons dans le prochain chapitre au sujet de la chanson « Suzanne un jour » de Didier Lupi, non seulement pour ce qui concerne la transmission de la musique notée mais également pour ce qui concerne son histoire et les représentations qui l'entourent. Cependant, Yves n'est pas à mettre sur le même plan que les autres intermédiaires, dont la participation indirecte au processus engage bien moins de créativité que son travail d'écriture – aussi balisé qu'il soit par des considérations scientifiques. En outre, par un concours de circonstances, ce chanteur a pour particularité d'être l'un des musiciens réguliers de l'ensemble qui chantera *in fine* ces pièces de Certon ; et de façon moins contingente, si cette « restitution » – pour reprendre l'intitulé du programme de recherche – est réalisée dans le giron du CESR, c'est néanmoins sur une proposition initiale du directeur de Content Désir, du moins à en croire ce dernier : « C'est dans ma tête depuis vingt ans, nous dit Jean au sujet des *Meslanges* de Certon. J'avais trouvé cette musique absolument sublime en entendant l'une des chansons, qui avait déjà fait l'objet d'une restitution individuelle »¹ ; et de préciser avoir dès lors incité de façon répétée le CESR à investir un tel chantier systématique, et salué son avènement.

Yves a achevé depuis plus d'un an sa « restauration » – pour reprendre le terme employé dans le livre-disque – de la voix de *quintus* des *Meslanges* lorsque Jean commence à concevoir le programme de *La Chambre du Roy*. « Il m'a communiqué les partitions, mais maintenant c'est moi qui dois choisir les pièces », nous dit-il jeudi 20 février. Il s'agit donc pour le directeur de Content Désir d'en sélectionner certaines à l'aune de leurs « interactions » avec les versions « simples », qu'il doit trouver et retranscrire pour partie, parfois dans des versions pour clavier à adapter aux flûtes, le tout en se démenant avec des questions de diapasons ; et il n'a pas commencé à écrire les diminutions pour ses chanteurs. Cette première phase de conception se déploie essentiellement au domicile de Jean, entre sa bibliothèque personnelle et des ressources numériques, avec des excursions dans les fonds du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – à portée de vélo. Au vu du travail à effectuer, le terme de cette phase ne nous semble pas imminent, malgré les vœux de Ninon et Lucie. La suite nous donne tort.

et des publics du Domaine de Chambord, ce qui fait de lui et Yves des contributeurs plutôt que des co-auteurs – le texte de Jean atteignant quant à lui trente pages. Malgré le rôle de premier plan de Certon dans l'un des deux disques, Jean tient à souligner que « le thème du livre c'est pas Certon », attestant ainsi de sa volonté de se démarquer du format de la simple « notice », et d'écrire quelque chose qui s'apparente à un livre général sur la musique sous François I^{er}.

1 Entretien avec Jean du 20 février 2014.

2.1 – 25 février (J-28) : observation d’une séance de travail à deux diapasons

Cinq jours plus tard (lundi 24 février), quatre semaines avant la semaine d’enregistrement à Chambord, l’équipe administrative de Content Désir reçoit un appel téléphonique de Jean, qui a achevé ses premiers préparatifs en vue de ce qui s’appelle encore le « disque François I^{er} ». Il s’agit dès lors sans trop tarder d’engager la seconde phase, pour laquelle Ninon devrait lui être d’une grande aide. L’après-midi-même, il enfourche son vélo pour parcourir les deux kilomètres qui séparent son domicile des bureaux de Content Désir, pour déposer à la chargée de production un paquet de partitions à photocopier ainsi qu’une clef USB sur laquelle elle trouvera d’une part les partitions qu’il a transcrites lui-même, qu’il s’agit d’imprimer ; et d’autre part un tableau récapitulatif, réalisé à l’aide d’un logiciel de traitement de texte. Dans ce tableau sont consignées les chansons et danses au programme de l’enregistrement, avec le cas échéant les informations suivantes : titre, compositeur, nombre de voix, ton, diapason pour la performance, durée estimée, et distribution – c’est-à-dire les noms des musiciens qui prendront part à la performance, et par là-même l’instrumentation. Mais, Ninon nous le dira le lendemain, ce tableau n’est « pas très lisible », et si elle est sollicitée par Jean, c’est justement pour mettre tout cela au propre et classer en conséquence les partitions photocopiées ou imprimées. Rendez-vous est alors pris le lendemain après-midi pour une séance de passage en revue de ces chansons et danses, ce afin d’en expédier les partitions aux musiciens au plus vite et d’établir le planning de la semaine d’enregistrement.

Nous aurions dû prendre nos quartiers dans les bureaux de Content Désir pour être présent au moment de l’appel imprévisible de Jean ce lundi 24 février et de son passage en conséquence. De cet épisode-clef du processus, nous n’avons donc vent que le lendemain, au gré de séjours réguliers que nous faisons dans lesdits bureaux à une toute autre fin : consulter les archives de l’ensemble en vue de s’essayer à en retracer l’histoire¹ et d’en tirer de possibles bénéfices dans le cadre de la présente thèse ; et nous enquérir de l’avancement des préparatifs en vue de l’enregistrement – au cas où les préparatifs aient avancé. Par un heureux hasard, nous nous retrouvons donc l’après-midi du mardi 25 février aux premières loges de la séance de travail de deux heures au cours de laquelle Jean et Ninon passent en revue, une à une, les chansons à enregistrer et les choix afférents – et qui se poursuit dans le bureau de Lucie avec l’échange dont nous restituons un long extrait en fin d’excursus. Nous n’avons pas eu la présence d’esprit de demander à récupérer le tableau « pas très lisible » confié

1 De ce chantier de recherche mené en complémentarité avec cette thèse est issu un mémoire que nous avons réalisé sous la direction de Rémy Campos dans le cadre de sa classe d’histoire de la musique au Conservatoire Supérieur de Paris : *Raconter l’histoire des ensembles de musique à l’ancienne. Le cas de Content Désir, op. cit.*

par Jean à Ninon la veille¹, mais avons en revanche prié la chargée de production de nous communiquer la mise au propre qu'elle en a faite sur un logiciel tableur en vue de la séance de travail du jour (*cf.* annexe 29) [copie volante] ; de même pour ce qui concerne la nouvelle version du tableau après les modifications opérées au fil des deux heures passées avec Jean (*cf.* annexe 30) [copie volante]. Les cinq chanteurs – Marianne, Gauthier, Antoine, Erik et Yves –, de même que les quatre flûtistes-bassonnistes – Jean, Isabelle, Zoé et Rafael – y sont classés de la voix la plus aiguë à la plus grave. La comparaison des deux tableaux permet de dresser la liste exhaustive de ces modifications :

- trois pièces sont supprimées, et six sont ajoutées. Le nombre de pièces passe donc de trente-quatre à trente-sept, et la durée totale estimée augmente en conséquence de six minutes environ, atteignant une heure et quarante-cinq secondes ;
- la distribution de cinq des chansons est modifiée ;
- une chanson est transposée au ton inférieur, une autre change de diapason, et la série des « Je suis trop jeune » est finalement envisagée en « sol ou ré » plutôt qu'en sol ;
- enfin, là où la distribution n'était pas encore arrêtée – quatre chansons sont concernées –, elle l'est désormais, et une estimation de durée qui manquait est ajoutée (*cf.* surlignage bleu).

Quelques jours plus tard, le tableau est envoyé aux musiciens dans cette version modifiée, en accompagnement de l'ensemble des partitions. Il convient donc de noter que le programme connaît relativement peu de modifications entre la fin du travail solitaire de Jean et cet envoi. Nous pouvons remonter la piste de chacune de ces modifications en croisant nos enregistrements audio de la séance de travail de mardi – et des cinq premières minutes de celle de mercredi, qui est le lieu de derniers ajustements – avec d'une part les notes que nous y avons prises sur le vif pour pallier l'absence de caméra, d'autre part les partitions envoyées aux musiciens, qui portent des traces de ce passage en revue. Nous entrions précédemment dans le travail de Jean à la faveur d'un entretien, et il s'agit donc désormais d'y retourner à partir d'une observation *in situ*.

Mais pourquoi nous intéresser à cet épisode-ci, alors que l'essentiel est déjà décidé, plutôt qu'à ceux en amont où Jean œuvre seul, peaufinant ses idées au fil d'interactions avec des sources physiques et numériques, voire des instruments ? Tout simplement parce que nous n'avons pas eu la possibilité d'assister à ce travail, solitaire et non-planifié ; et si nous l'avions eue, nous aurions assisté à un travail

1 Il serait théoriquement possible de repartir en quête de ce tableau, mais avec un bénéfice moindre par rapport à l'effort à engager.

silencieux – à moins d’importuner régulièrement l’intéressé¹ – devant lequel notre micro-mouchard se serait trouvé incompétent ; une caméra aurait été nécessaire, avec tout ce que cela implique d’intrusion dans le suivi d’un individu seul². À l’inverse, tout au long de la séance du mardi 25 février, Jean prend plaisir à expliciter à Ninon – et, plus rarement, en se tournant vers nous – les logiques qui président à ses choix, *a fortiori* lorsque surgissent des problèmes. En outre, la rigueur avec laquelle Ninon s’applique à compléter son tableau – elle tient à lever le moindre doute, et ne laisse passer aucune imprécision – joue un rôle catalyseur sur la propension qu’a Jean à fournir des explications. En somme, les deux heures que le directeur de Content Désir passe ici avec Ninon représentent une aubaine ethnographique : les explications surviennent sans intervention de la part de l’observateur, et ne sont pas délivrées hors contexte ; elles participent pleinement du processus de création. On assiste donc à des interactions essentielles à la production musicale, qui permettent, dès lors que l’on s’attarde sur cette séance de façon extensive, d’aller un peu au-delà des seules “explications” quant aux modifications opérées – même si certaines d’entre elles méritent notre attention soutenue “pour elles-mêmes”. Enfin, même si ce n’est pas lors de cette séance que mûrit la substance du disque, le projet prend ici une nouvelle tournure, plus collective ; d’abord avec la chargée de production, puis deux jours plus tard avec les musiciens qui recevront leurs partitions.

« Ce n’est peut-être jamais arrivé que l’on prépare un disque comme on le fait aujourd’hui », nous explique Jean au cours de la séance, comme pour nous inviter à ne pas tirer de généralités sur les pratiques de Content Désir à l’aune de ce seul processus menant à *La Chambre du Roy*. Il ne s’imagine sans doute pas que, porté par une épistémologie singulariste, non seulement nous le suivons volontiers dans cette invitation, mais allons aussi plus loin, convaincu que quel que soit le projet discographique, le directeur aurait eu de bonnes raisons de prononcer la phrase « ce n’est peut-être jamais arrivé que l’on prépare un disque comme on le fait aujourd’hui ». Peut-être certaines habitudes sont-elles particulièrement mises à mal ici plus que lors des enregistrements précédents, mais il y avait déjà des différences incommensurables entre *Laudes*, *Que je chatouille ta fossette*, le *Requiem pour Anne de Bretagne*, *La Porte de Félicité*, *Obras de musica*, ou encore la *Messe pour le Camp du Drap*

1 Ou de mettre en place un dispositif d’observation participante, par exemple en proposant notre assistance dans le travail de recherche.

2 Dans le cadre précis de notre travail, une telle intrusion auprès d’un unique individu ne nous a paru ni suffisamment utile, ni légitime – sans parler de faisabilité –, notre matière ethnographique étant déjà très dense par ailleurs. Mais un tel dispositif peut dans d’autres cas s’avérer nécessaire, voire constituer le pilier d’une démarche de recherche ; c’est notamment le cas lorsque Nicolas Donin et Jacques Theureau, dans le cadre d’une anthropologie cognitive du geste compositionnel, se penchent – littéralement, en contre-plongée filmée – sur le travail du compositeur Philippe Leroux. Cf. entre autres DONIN & THEUREAU, « Le sentiment de la forme. Analyse génétique et cognitive de la composition d’un mouvement d’*Apocalypsis* par Philippe Leroux », in DONIN N., GRÉSILLON A. & LEBRAVE Jean-Louis (dir.), *Genèses musicales* (Paris : PUPS, 2015), p. 101-128.

d'Or – pour ne reprendre que les six enregistrements précédents. Même ceux dont les projets semblent quelque peu apparentés – les deux messes entre elles, de même que les deux projets orientalistes entre eux – divergent nettement sur le plan processuel. On n'a donc aucune difficulté à repérer des singularités notables dans chaque élément de la discographie de *Content Désir*, et cela vaudrait également à la scène. Quelles sont-elles dans le cas de *La Chambre du Roy* ? D'abord, ce disque est pensé dès le départ comme le pendant profane d'un disque de musique sacrée, alors que l'ensemble des disques précédents étaient conçus de manière autonome. La nature du travail de « restauration » effectué par Yves distingue également ce disque de tous les autres qui ont pu s'appuyer sur divers chantiers musicologiques. Les singularités les plus notables – et portant le plus à conséquence – sont néanmoins à chercher directement dans le processus :

- Les disques émanent plus souvent de programmes qui ont déjà été donnés au concert que l'inverse, comme c'est le cas ici. En outre, comme nous l'avons évoqué lors du chapitre précédent, les programmes de concerts donnés l'année de la parution de *La Chambre du Roy* en reprennent très peu d'éléments – seules 7 des 36 pièces du concert *Musiques pour la Chambre de François I^{er}* proviennent du disque –, et ils les reprennent dans des distributions instrumentales très différentes. Deux raisons à cela : l'impossibilité économique de mobiliser un effectif aussi volumineux que celui du disque pour un concert qui a vocation à être représenté de nombreuses fois¹ ; l'existence dans la même « saison François I^{er} » d'un spectacle qui alimente lui aussi les programmes des concerts, et le fait plus commodément puisque la performance est déjà calibrée pour un dispositif scénique.
- Par là-même, le programme n'ayant pas été rôdé dans un autre contexte, « la spécificité cette fois c'est qu'on crée en enregistrant. On appréhende la chose et en même temps on la fixe »². Si les thèmes des chansons sont relativement familiers d'une bonne partie des musiciens appelés à enregistrer, ce n'est néanmoins pas dans ces mises en musique-là qu'ils les connaissent. La chanson « Suzanne un jour » de Didier Lupi ne fait pas exception, les deux chanteurs ignorant son existence ; seule la luthiste l'a jouée de nombreuses fois depuis la naissance de *Content Désir* – Jean de même, mais il ne participe ici à son enregistrement qu'en tant que directeur. Les musiciens doivent ainsi se préparer à l'enregistrement – c'est-à-dire à des performances particulièrement soignées – de pièces qu'ils n'ont pourtant jamais jouées à de rares exceptions près. Et ils ne pourront les répéter ensemble qu'à partir du lundi

1 En outre, la plupart des musiciens ne joueraient que dans la moitié des pièces, et certains d'entre eux dans moins d'un quart d'entre elles.

2 Entretien avec Zoé (flûtiste) du 19 mars 2014.

24 mars, à leur arrivée à Chambord, deux jours avant le début de l'enregistrement. Le risque est grand d'avoir à répéter sous les micros.

- Enfin, une troisième singularité tient à l'accompagnement administratif : Ninon n'est là que pour quelques mois, en vue d'effectuer le travail qui incombe normalement à Lucie. Or Ninon ne procède pas exactement de la même manière que l'occupante habituelle du poste, ne portant pas son attention sur les mêmes détails ; Jean est d'ailleurs amusé et fasciné à plusieurs reprises par sa propension à exploiter les potentialités de son logiciel tableur. C'est à cela que Jean fait référence en nous disant que « ce n'est peut-être jamais arrivé que l'on prépare un disque comme on le fait aujourd'hui », ce qu'il reprecise ultérieurement à Ninon pour l'en remercier : « Je te dis, c'est super, c'est très agréable de faire ça à deux, c'est la première fois que je fais comme ça un travail aussi minutieux de préparation... ». Outre le mode opératoire, nous verrons cette singularité se manifester dans une atmosphère de travail particulièrement détendue. Mais la chargée de production par intérim intervient-elle jusque dans des décisions artistiques ?

Approche globale. Où Ninon offre à Jean une vue à la fois générale et détaillée sur son propre projet

La première heure et quart de la séance de travail est dédiée à passer en revue les pièces au programme dans l'ordre dans lequel elles figurent dans le tableau – ordre qui n'en est pas un, ce que Jean rappelle à Ninon à plusieurs reprises : les pièces ne seront pas enregistrées dans cet ordre, et apparaîtront sur le disque dans un ordre qui sera décidé ultérieurement. Le directeur fournit à la chargée de production les partitions manquantes ou qu'elle n'avait pas trouvées, et les indications de distribution là où il ne l'avait pas fait dans sa première version du tableau. Là où l'estimation de durée n'est pas encore renseignée, il y pallie en chantant la pièce concernée à mi-voix ou dans sa tête, accompagné d'un chronomètre – ce qu'il avait déjà fait chez lui dans la plupart des cas. Pour chaque pièce, il reporte sur la partition, devant les portées correspondantes, les noms des musiciens qu'il avait consignés dans le tableau – ou parfois, dans le cas des flûtistes-bassonistes, les instruments dont il s'agira précisément plutôt que les noms des instrumentistes. Ninon consigne dans son tableau ce qu'il reste éventuellement à faire le cas échéant – ce qui arrive rarement –, et la partition intègre alors la pile « définitive » dûment scellée par un trombone. De son côté, Jean note sur une feuille de brouillon ce qu'il lui reste à faire concernant certaines des chansons. Enfin, une fois l'ensemble du tableau parcouru, un nouveau – et bref – passage en revue permet d'inscrire sur chaque partition le nom du compositeur lorsqu'il n'est pas déjà indiqué : la plupart des chansons étant proposées dans des

versions de plusieurs compositeurs, il faut que les instrumentistes puissent s'y retrouver.

La pile « définitive » est désormais entre les mains de Ninon, qui devra en faire une copie à l'exact identique pour Jean et l'ensemble des musiciens. « Ça fera aussi du tri pour moi, lui dit le directeur. Comme ça je m'en débarrasse, et en plus ça me lavera aussi la tête. Je viens de débarrasser chez moi des milliers de partitions que j'avais sorties. Parce que pour en arriver là, je peux te dire que ça a été... Et comme ça, maintenant je peux m'occuper de musique ». Ces mots confirment ce qui a déjà été évoqué plus haut, à savoir que le projet prend au fil de cette séance une nouvelle tournure en quittant le giron solitaire de Jean, en l'occurrence d'une façon assez radicale puisqu'il s'agit de nettoyer le processus de tout ce qui a précédé, pour ne conserver plus qu'un tableau et une pile de partitions opérationnelles. Quant à ses derniers mots, ils font écho à un autre aparté, qui nous est plus proprement destiné – comme par peur que les enjeux de cet effort non-musical soient incompris de nous, qui sommes censé observer principalement des situations musicales – : « En fait plus les choses sont préparées en amont, plus on peut s'occuper de musique ; je crois que c'est tout simplement ça ». Gardons au chaud cette idée formulée en creux de façon réitérée, selon laquelle ce dont Jean et Ninon s'occupent ici ne serait pas encore de la musique ; distinction qui peut paraître intenable – surtout au vu des questions musicales qui se posent lors de cette séance –, mais qui nous informe néanmoins sur les catégories ici opérantes pour les acteurs. Par « s'occuper de musique », Jean semble désigner avant tout les performances répétées qui mèneront à l'enregistrement, ainsi que l'activité qui l'attend pour les semaines qui suivent : écrire des diminutions pour ses chanteurs.

La demi-heure suivante est consacrée à intégrer éventuellement au programme quelques nouvelles pièces, que Jean n'avait pas livrées la veille mais qu'il apporte ce jour à deux fins : d'une part parce qu'il craint l'éventualité d'un disque « un peu court » ; d'autre part pour égayer le caractère général du disque, « pour le moment un peu tristounet [...] Je cherche des chansons plus heureuses, mais le problème c'est qu'à cette époque elles durent quarante secondes et prennent trois jours à monter... ». D'où l'ajout, dans le tableau, du binôme « Voicy le may » mais également d'une chanson isolée, « Allégez-moi », la seule qui ne participe pas à la construction par « blocs » – et qui dure en fait moins d'une minute. Une autre proposition du même acabit, la chanson « M'y levai par un matin », n'est quant à elle pas retenue suite à un doute ponctué de longs silences de réflexion quant au fait de savoir si ce texte doit être chanté par un homme ou une femme : « Bon, on laisse tomber, je ne vais pas me prendre la tête pour un truc qui va durer quarante-cinq secondes ». La proposition suivante ne sera quant à elle même pas étudiée, Jean réalisant grâce à l'activation par Ninon d'une fonctionnalité de son logiciel qu'il a en fait déjà mis au programme plus d'une heure de musique, et que sa première crainte de faire un

disque « un peu court » était donc infondée ; « Du coup si je rajoute des choses ce sera des instrumentaux ».

« Tout ça c'est très beau, mais c'est quand même languissant... ». Jean souhaite *in extremis* intégrer un dernier binôme qui aura de quoi égayer *La Chambre du Roy*, celui autour de « Vos huys sont ils fermés » dans ses versions à quatre voix de Godart d'une part, et à six voix de Certon d'autre part. Autre argument avancé, d'un tout autre ordre : « Parce que bon, je me suis fatigué à copier celle de Godart ». Pour faire de la place à ce nouveau binôme, il décide de sacrifier les deux « Ayez pitié » – ce choix précis étant quant à lui guidé par d'autres considérations, ce que nous verrons plus tard. « Voilà. Ça permet de remplacer un Certon très bien – mais il y en a beaucoup – par un autre vraiment bien mais un peu gaillard ». Il faut néanmoins noter ici que ce n'est pas sans regrets que Jean décide de cette substitution, à laquelle il aurait de loin préféré un simple ajout. C'est que, tout compte fait – au sens propre de cette expression, Ninon et Jean ayant parcouru plusieurs fois le tableau pour s'en assurer –, seules neuf des trente-sept pièces au programme sont issues des *Meslanges* de Pierre Certon¹, bien en-deçà de la mise à l'honneur de ce recueil intentée par Jean. Et ce dernier, incrédule, de s'exclamer « c'est tout ? », avant de se gratter le front et, faute d'alternative, de s'y résoudre.

Cette anecdote sur le comptage de ce que Jean appelle les « grands Certon » porte à croire qu'il ne dispose pas à ce stade une vue d'ensemble claire sur son projet. Cela va dans le même sens que ce que l'on observe lorsqu'il s'essaie, à l'aide de sa seule mémoire, à reporter en fin de séance les noms des compositeurs sur les sept partitions où ils n'y étaient pas indiqués d'emblée. En effet, armée de son tableau, Ninon peut apporter confirmation à Jean dans quatre cas, mais doit se substituer à sa mémoire dans deux autres cas, voire le corriger dans le cas de « La volonté » qui n'est pas de Sermisy mais de Sandrin. Et Jean, dans ce cas précis, de commenter : « Ah oui donc en fait c'est pas mal si on a... » ; sans terminer sa phrase, mais on devine qu'il salue ici la diversité de compositeurs représentés, et corollairement le fait que Sermisy ne soit pas surreprésenté. Cela rejoint ce qu'il exprime lorsque Ninon l'informe que la version simple de « L'œil près et loin » est de Certon : « C'est bien, parce qu'on est vraiment dans les compositeurs de la cour... On est vraiment au plus près de la réalité ». À travers ces quelques échanges et celui qui précédait au sujet des neuf « grands Certon », nous avons donc la chance d'observer *in situ* Jean commencer à prendre un certain recul, grâce à Ninon, sur le programme auquel il avait œuvré les jours précédents sans bénéficier jusque là d'une vue d'ensemble, et porter sur ce programme des jugements évaluatifs. Au delà de la tâche administrative consistant à mettre de l'ordre dans l'esquisse de tableau et la pile de partitions que lui fournit

1 Les deux autres pièces de Certon, « Si par fortune » et « L'œil près et loin », ne sont pas issues de ce recueil, et sont d'une facture plus simple ; elles ne font pas partie de ce que Jean appelle les « grands Certon ».

Jean, Ninon a pour fonction non seulement de « débarrasser » le directeur du surplus qui s'est accumulé tout au long de la phase préparatoire, mais aussi de lui fournir de nouveaux angles de vue sur sa création. En somme, il fait reposer sur elle l'édifice général de sorte à pouvoir se concentrer dans l'ajustement de certains détails, ce que nous pouvons continuellement observer dans ce qui suit.

Approche détaillée. Où Jean est aux commandes d'une « navigation de diapasons », et Ninon au copilottage

Pour comprendre à partir de ce stade la teneur technique des échanges entre Ninon et Jean, il convient de faire le détour par un propos tenu par celui-ci alors que la séance de travail touche à sa fin. Le directeur profite de ce que la chargée de production est affairée à recalculer l'estimation de la durée totale pour nous formuler spontanément certains problèmes de ce travail de conception, dont celui qui lui donne le plus de fil à retordre :

Jean – C'est compliqué parce qu'il faut rapprocher des... Trouver vraiment les couples entre les chansons originales et les Certon [c'est-à-dire leur mise en musique par Pierre Certon dans les *Meslanges*]... Et les questions de diapasons sont essentielles. C'est intéressant parce que là on utilise vraiment le diapason de chambre, qui est un diapason bas. [Et, en s'adressant désormais également à Ninon :] En fait si on était un ensemble vraiment historique, on se débarrasserait des femmes...

Ninon – Je pense que c'est ce qu'il y a de mieux à faire hein [rire].

J – [rire] ... et là on n'aurait pas de 464. En même temps c'est intéressant... Ce serait moins intéressant pour la couleur du disque si on voulait être totalement historique, ce que personne n'est aujourd'hui, absolument personne... On ferait chanter les dessus que par les hommes, et ce qui est trop aigu on transposerait comme c'était l'usage, à la quarte. En fait quand je suis à 464 c'est parce que j'ai Marianne. En même temps, bon, c'est bien, ça crée des couleurs, ça crée de la variété... C'est un disque hein, c'est pas... Mais ça entraîne de très grands choix pour nous [les instrumentistes].

Ces questions de diapasons reviennent sans cesse au fil des deux heures de travail et sont en fait au cœur de la plupart des modifications opérées au programme. En cas de performance *a cappella*, les chansons pourraient être entonnées à la hauteur la plus confortable aux chanteurs. Mais la marque de fabrique de Content Désir est bien « le concert des voix et des instruments »¹, ce qui implique que le choix de l'instrumentarium convienne aux chanteurs – ici, dans le domaine du diapason. Or seules quatre valeurs de diapason – c'est-à-dire de hauteur absolue pour la note *la* – sont envisageables : 392 Hz, 415 Hz, 464 Hz et 520 Hz. À cela, la raison est relativement

1 Nous y reviendrons à l'issue du prochain chapitre.

simple : les flûtistes-bassonnistes de Content Désir se sont dotés notamment de quatre ensembles de flûtes ajustés à ces quatre calibres, tenus pour historiques. Le champ des possibles peut s'agrandir dès lors que l'on considère l'éventualité de transposer la musique, mais toutes les combinaisons ne sont pas possibles, loin s'en faut : certaines "tombent mal" sous les doigts, d'autres sonnent faux dans un système de hauteurs non-tempéré – ces problèmes se posant dans les mêmes termes pour ce qui concerne l'accompagnement au luth. Nonobstant d'éventuelles transpositions, la voix de soprano de Marianne lui permet généralement de chanter confortablement le dessus d'une polyphonie au diapason 464, alors que la voix de contre-ténor de Gauthier lui permet de chanter confortablement le même dessus au diapason 392, c'est-à-dire une tierce mineure en dessous ; le diapason 520, une quarte au-dessus de 392, est quant à lui trop aigu pour s'associer sans transposition à une voix humaine. Si Jean souhaite affecter la voix supérieure à Marianne, il conviendra de s'équiper du *consort* de flûtes et du luth au diapason 464, et s'il souhaite plutôt l'affecter à Gauthier, le diapason 392 s'imposera. D'où ce propos de Jean : « quand je suis à 464 c'est parce que j'ai Marianne », ainsi que le corollaire voulant qu'une distribution exclusivement masculine eût permis à l'intégralité du disque d'être enregistré avec des instruments au diapason 392.

L'option « totalement historique », à un seul diapason, aurait donc été très commode, à la fois pour la conception du disque et sur le plan logistique au moment de la réalisation. À cette option, Jean oppose néanmoins, en l'assumant, un désir de « couleurs » et de « variété » qui s'inscrit explicitement dans un régime de création discographique – « C'est un disque, hein, c'est pas... ». En somme, la fierté avec laquelle Jean « utilise vraiment le diapason de chambre, qui est un diapason bas » ne le conduit pas pour autant à se soumettre à quelque impératif historiciste qui voudrait qu'il se cantonne à ce diapason de bout en bout d'un disque dédié à *La Chambre du Roy*, quand bien même le changement de diapason suppose selon ses propres mots un changement de lieu sinon de pays¹. Au contraire, il profite de l'existence d'autres diapasos – en l'occurrence celui, à 464, qui lui permet de faire chanter le dessus par Marianne –, pour varier les « couleurs » de son projet discographique. Ainsi, contrairement à ce qu'entend exprimer Jean dans le propos idéologique avec lequel s'ouvrait l'introduction de cette thèse, rétablir « les vrais instruments » et les « bons diapasos » sur fond de connaissances historiques n'aboutit pas nécessairement à une variété de couleurs – du moins pas au sein d'une seule production. À l'examen de la pratique, il semble plutôt que la variété des diapasos anciens soit devenue une ressource en tant que telle pour la créativité de Jean, sans que les usages historiques présumés ne le contraignent outre-mesure. Au risque non seulement d'engager une logistique relativement complexe – l'arsenal instrumental est conséquent –, mais éga-

1 « Pour chaque lieu il y a un diapason différent qui donne une couleur différente » (in *Les mardis de la musique ancienne*, France Musique, 23 juin 2015, prod. Édouard Fouré Caul-Futy).

lement de consacrer un temps important de la phase préparatoire à la résolution d'équations.

Cas de figure n° -1 – Trop grave à 392, trop aigu à 464

				voix					luths		flûtes/bassons					percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T	
SERMISY - Ayez pitié	à 4	la	464	0:01:05			X			X	X	X				
CERTON - Ayez pitié	à 5			0:01:45	X	X	X	X	X	X						

Jean et Ninon traitent du cas de la chanson « Ayez pitié » dans sa mouture à cinq voix par Pierre Certon, voix que Jean souhaite prises en charges ici par cinq voix humaines. Il reporte sur la partition les noms des cinq chanteurs.

J – J’ai fait ça à 464... parce que... parce que quoi... parce que... parce que si je faisais à 392 il me manquerait une voix [*le superius serait trop grave pour Marianne*]. Déjà que Gauthier [*à l’altus*] va râler parce que c’est un peu trop grave pour lui... Ah zut, c’est quoi ce ré grave... [...] Bon, mon ténor au moins, ça va, il va pas râler. Et Erik... Qu’est-ce que c’est que ce sol... ? C’est très bizarre ce *quintus* qui est plus aigu que le *tenor* !?

Après longue réflexion silencieuse, Jean envisage d’inverser en certains endroits les parties de ténor et de quintus, « sinon c’est trop aigu pour Erik »¹. Mais il se dote également d’une feuille de brouillon « pour marquer les pièces qui pourraient sauter ». Il ne reportera en fait que ce « Ayez Pitié » avec la mention « trop aiguë pour Erik », non sans regrets puisqu’« elle est à cinq chanteurs, ce que l’on n’a pas tant que ça dans ce disque ».

La voix de *quintus* étant trop aiguë pour Erik, et une transposition inférieure étant impossible pour Marianne et Gauthier, « Ayez pitié » est désormais sur la sellette. Bien que se soit profilée une solution consistant en des inversions ponctuelles du *tenor* et du *quintus*, cette chanson sera en fin de séance évincée sans le moindre ménagement, et avec elle la version à quatre voix de Sermisy qui lui tenait compagnie. C’est que, souhaitant à tout prix ajouter au programme le couple « Vos huys sont ils fermés » pour alléger le caractère du disque, et « parce qu[’il s’est] fatigué à le recopier » – Jean doit sacrifier une ou deux pièces – la durée totale étant déjà très élevée. Or « Ayez pitié » est seul sur la liste des « pièces qui pourraient sauter »².

Le cas de figure que nous venons de détailler est isolé : la plupart des questions de diapasons qui se posent à Jean – et, par ricochet, à Ninon – ne concernent pas une seule chanson “en interne”, mais l’association de plusieurs chansons. En effet,

1 Une transposition ne résoudrait pas le problème, la chanson étant trop aiguë pour un chanteur mais trop grave pour un autre – et confortable pour un troisième.

2 Nous reviendrons plus loin sur la suppression, dans le tableau, de la version de « Contentez-vous » à quatre flûtes, décidée d’une toute autre manière.

comme Jean l'expose au début du propos restitué ci-dessus, ce projet discographique implique en grande partie des « couples entre les chansons originales et les Certon », et donc un ajustement des pièces appareillées ; « quand c'est en couple comme ça, on ne monte pas d'un ton comme dans la musique de variétés », explique Jean à Ninon. Il faut donc veiller à ce que la distribution vocale et instrumentale des pièces permette de les performer au même diapason.

Cas de figure n° 0. Où le choix initial de Jean est confirmé sans appel

				voix					luths		flûtes/bassons				percu	
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T	
SANDRIN - La volonté	à 4			0:01:15		X				X	X					
ATTAIGNANT - Basse danse La volonté	à 4	sol	392	0:01:30						X	X	X	X	X	X	X

Lorsque vient le tour de la chanson « La volonté », Ninon indique à Jean qu'il a prévu un diapason à 392.

J – 392 ? J'ai Gauthier pour le dessus, alors.

N – Exactement.

Jean inscrit le nom de Gauthier en face de la voix supérieure. Puis il considère la deuxième pièce – qui n'est en fait pas de Certon, mais une basse-danse inspirée de « La volonté »

J – Donc ça... Ça c'est à 392 aussi, ce qui veut dire que ce sera joué aux flûtes-colonnes.

Jean inscrit ces deux informations au stylo sur la partition, et se voit confirmer par Ninon que tout cela coïncide bien avec ce qu'elle avait noté dans son tableau.

Parcourons désormais cinq cas de figures où l'association des deux pièces d'un même couple donne du fil à retordre à Jean et Ninon, en commençant par l'une des rares situations où la question du diapason se double d'une question de transposition, la basse danse « Content désir » n'étant pas dans le même ton que la chanson éponyme. Notons l'arbitraire avec lequel Jean envisage assez rapidement de transposer la chanson au ton inférieur ; il aurait également été possible, pour faire coïncider les deux pièces, de transposer la danse au ton supérieur.

Cas de figure n° 1. Où la confirmation du choix initial passe par le réexamen de la partition et du texte – et une transposition préalable

				voix					luths		flûtes/bassons				percu	
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T	
SERMISY - Content désir	à 4	la		0:01:15												
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Content désir	à 4	sol	464	0:01:15												

J – « Content désir »... alors attends, ça parle de quoi ça...

Jean déclame le texte à voix haute en le ponctuait de commentaires. Puis, sans transition :

J – Donc ça, ça va être... faudrait qu'ils le transposent les chéris. Donc « à faire... » [il écrit "à faire en sol" sur la partition] Ça c'est très important.

Ninon reporte l'information sur son tableau, puis précise à Jean qu'il n'a pas fourni de distribution. En plaisantant, le directeur évoque alors la possibilité de le faire chanter par les administratrices. Puis le travail reprend.

J – Alors, donc j'ai descendu d'un ton... [il lit la première phrase musicale sur les noms des notes, en transposant] . Donc si ça monte au mi bémol, ma cocotte... Euuh ce mi bémol... [silence] fait mi bécarré à 464 ce qui fait descendre [fin de phrase inaudible]. [silence] Les sol bécarré [note la plus grave de la mélodie] deviennent des fa... [il reconsidère alors la tessiture] C'est bien un truc de *girl* ça... Mais qui cause ? On sait pas hein... « Content désir qui cause ma douleur... Content désir qui cause ma douleur... » Nan je comprends pas. « Heureux savoir qui mon travail renforce... »

N (ironiquement) – Savoir... savant, donc ! Homme. [rire]

J – [rire] Arrête de t'enfoncer comme ça... « Qui m'a rendu sans forces... ». Sans forces : femme.

N – [rire] Sans forces, femme.

J – [en riant] « Donne secours à ma peine et à ma langueur... ». Femme !

N – Femme. [rire]

J – [rire] Bon ben c'est pour Marianne. C'est de ta faute, hein ! Je m'en lave les mains. C'est de ta faute [rire]. Marianne, et les luths. [N reporte dans son tableau] Bon, tout ça n'est pas très scientifique... [rires]

Jean informe enfin Ninon de la distribution de la danse, qui sera jouée par les quatre flûtistes et le percussionniste.

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
SERMISY - Content désir	à 4	sol		0:01:15	x					x	x				
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Content désir	à 4	sol	464	0:01:15								x	x	x	x

Cette chanson monte relativement haut mais aurait été accessible à Gauthier au diapason 392. La conclusion provisoire « C'est bien un truc de *girl* ça » tient en fait du raisonnement circulaire, puisque la partition a été examinée à l'aune du diapason adapté à la voix de Marianne. En notant « 464 » quelques jours plus tôt dans le tableau, Jean avait probablement déjà pensé confier « Content désir » à cette chanteuse ; il ne l'a néanmoins pas noté, d'où l'échange avec Ninon qui tend à confirmer cette intention initiale... du moins jusqu'à ce que surgisse un doute au moment de prononcer – sur la base d'un examen musical – les mots « C'est bien un truc de *girl*

ça » : le genre du locuteur du poème est-il si évident ? S'ensuit un examen du texte virant rapidement à la parodie de misogynie à l'initiative de Ninon. De toute évidence, la possibilité de faire chanter « Content désir » par Gauthier n'aurait été envisagée qu'en présence de marqueurs tenus pour masculins. En laissant finalement Ninon arbitrer en faveur de Marianne sur fond de plaisanterie, Jean la laisse surtout confirmer sa propre intention initiale ; si elle avait fait pencher la balance en faveur de Gauthier, peut-être le lui aurait-il moins vite concédé, ne serait-ce que parce que cela aurait conduit à changer le diapason non seulement de cette chanson mais également de la basse danse qui s'en inspire.

Le cas de figure suivant permet quant à lui de voir la distribution d'une chanson modifiée pour mieux convenir au diapason de la chanson à laquelle elle est appa-reillée – diapason qui ne fait l'objet d'aucune discussion.

Cas de figure n° 2. Où le réexamen de la partition conduit à modifier le choix initial

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
CERTON - Si par fortune	à 4		0:01:10	x					x	x					
CERTON - Si par fortune	à 5	sol 464	0:02:00					x			x	x	x	x	

Après le passage en revue du bloc « Je suis déshéritée », Jean passe directement à « Si par fortune » à cinq voix, sans évoquer celle à quatre voix.

J – Alors maintenant « Si par fortune » à cinq voix, avec cinq chanteurs... Ah non j'ai mis quoi... Qu'est-ce que j'ai fait là-dedans... [lit le tableau] Flûte, flûte, flûte, flûte, voix... Ah oui j'ai fait un truc de fou là, un truc que je n'ai fait qu'une fois dans ce programme et qui sera sûrement très beau, c'est faire chanter seulement la partie de *bassus*, et faire jouer toutes les autres par les flûtes.

Reporte « Fl ténor » devant chacune des deux voix supérieures, et « Fl basse fa » devant les voix de ténor et quintus. Dans le doute, il écrit par ailleurs sur sa liste manuscrite de choses à faire « Existe-t-il une deuxième flûte en fa pour Si par fortune de Certon ».

J – Et pour la voix j'ai marqué... J'ai pas du tout marqué qui est la voix, j'ai marqué Yves ou... ?

N – T'as marqué Yves.

J – C'est à 464 ?

Il obtient la réponse en consultant le tableau. C'est effectivement à 464 – comme l'autre pièce du binôme dont le dessus est chanté par Marianne, ce qui n'est pas explicitement évoqué. Jean parcourt silencieusement la partition de la version à cinq voix pendant une quinzaine de secondes.

J – [soupon] C'est un tout petit peu... Là ça se... ça se discute ça. [10 s] Mets-moi Erik. C'est un tout petit peu plus dans la voix d'Erik.

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
CERTON - Si par fortune	à 4	sol	464	0:01:10	x					x	x				
CERTON - Si par fortune	à 5			0:02:00				x				x	x	x	x

La mélodie de *bassus* aurait plus été « dans la voix de Yves » au diapason 392. Cela aurait néanmoins demandé de faire chanter l'autre « Si par fortune » par Gauthier plutôt que Marianne. Que cela ne soit pas envisagé tiendrait-il là aussi au genre du locuteur du poème, qui est peut-être une locutrice ? Jean et Ninon ne s'attardant pas un seul instant sur le poème, il est plus probable que l'éventualité d'intervenir sur l'autre membre du couple ne soit pas évoquée tout simplement parce qu'elle ne traverse pas l'esprit de Jean – et qu'elle a d'autant moins le temps de lui traverser l'esprit qu'une alternative concluante se profile rapidement autour d'Erik.

Dans chacun des deux cas précédents, seule l'une des deux pièces du couple est réexaminée de sorte à coïncider avec sa partenaire. Dans le cas de figure ci-dessous, la discussion porte désormais sur les deux pièces, qui sont toutes deux potentiellement sujettes à modifications de diapason ou de distribution.

Cas de figure n° 3. Où le réexamen des deux pièces conduit à la modification du diapason et de la distribution de la première

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
SERMISY - Contre raison	à 4		464	0:01:05	x					x	x				
ATTAIGNANT - Gaillarde Contre raison	à 4	la	392	0:01:30						x	x	x	x	x	x

J (*se fiant à l'indication « 392 » qu'il avait apposée sur la partition*) – C'est 392 donc c'est Gauthier.

N – Moi j'avais Marianne, et Brigitte et Valentin [pour l'accompagnement]. Tu me dis Gauthier...

J – Dans « Contre raison » ? [Ninon acquiesce, silence] Il est à quel diapason ?

N – On est en *la*, et c'est 464. [J pousse un cri de surprise] Et la pièce suivante elle est à 392. [silence]

J – Bon, ça, c'est un vaste délire. C'est bien qu'on s'arrête dessus... Alors, la pièce suivante, c'est une gaillarde ? Qu'est-ce que j'ai fait... [silence] pourquoi j'ai voulu foutre ça à 392 ? [silence]

Il déclame le poème en vue d'évaluer s'il est énoncé par un homme ou une femme. Ninon et lui s'accordent sur le fait que le texte est difficilement compréhensible¹.

1 « Contre raison vous m'estes fort estrange / Esse bien fait, en aurez vous louenge / D'ainsi m'avoir soudain desherité / De vostre amour sans l'avoir merité / Vous fait-il mal s'a vous servir me renga ». L'absence d'accord féminin à « desherité » laisse supposer un interlocuteur masculin,

J – Ceci dit on s’en fout que ce soit un homme ou une femme parce qu’à l’époque c’était chanté par des hommes. De toute façon. [silence] Et puis dans les bonnes mœurs les femmes ne chantaient pas avec les hommes dans les madrigaux [...]. Les femmes ont été reléguées à chanter seules en s’accompagnant au luth.

Ils plaisaient à ce sujet, puis le travail reprend :

J – Je doute, là. Si je fais à 392 ça veut dire que c’est Gauthier qui chante le dessus [10 s]. Si je le fais à 464 je le fais chanter par miss Minette... Il a combien de solos Gauthier ? Il a beaucoup de choses, non ?

N (après avoir cherché) – Solo, solo... J’ai « La volonté » de Sandrin, [silence] et puis sinon il est minimum en duo. Avec Erik par exemple.

J (après brève réflexion autour de l’option Gauthier) – Donc si je fais la gaillarde à 392 je suis obligatoirement aux flûtes-colonnes, ou alors je suis aux flûtes à 520 Hz une quarte en dessous... [grande respiration] Alors là, tous aux abris : [rire] si je joue à 520 Hz et que je transpose une quarte en dessous, ça veut dire que ma basse fait [prononce les noms des notes]. Ça c’est possible. Le *do* devient *sol*, ce qui existe. [grand soupir] Par contre, au *tenor* le *fa* devient un *do*... ah, c’est possible. Et l’alto en *sol* [inaudible] Ah oui donc c’est possible aussi. Excuse-moi je suis obligé de... Je suis obligé de prendre des décisions, c’est... [N le rassure] C’est une navigation de diapasons, c’est... C’est super compliqué. [silence] Ça c’est intéressant, ça veut dire qu’on peut les jouer aux flûtes-colonnes au diapason 392, ou, ce qu’on appelle chez nous les teuf-teufs, les flûtes 520, moins une quarte. [Il reporte cette alternative sur la partition-même] Donc on va donner ça à Gauthier, 392.

				voix					luths		flûtes/bassons					percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T	
SERMISY - Contre raison	à 4			0:01:05	x				x	x						
ATTAGNANT (ed.) - Gaillarde Contre raison	à 4	la	392	0:01:30					x	x	x	x	x	x	x	

« Ceci dit on s’en fout que ce soit un homme ou une femme parce qu’à l’époque c’était chanté par des hommes » : le reste de l’échange montre que cet argument historique a en réalité peu de poids dans le processus, l’éventualité de faire chanter Marianne demeurant ici intacte. L’argument ne pèse pas plus dans le cas de « Je suis trop jeune », de « Reviens vers moi qui suis tant désolée » et de « Je suis déshéritée » – « [...] parce que j’ai perdu mon ami, seulette il m’a laissée pleine de pleurs et de souci » –, chansons dont les versions “simples” ont sûrement été affectées à Marianne sans autre forme de procès. Jean se contredit d’ailleurs en expliquant à Ninon que les femmes étaient « reléguées à chanter seules avec un luth »... c’est-à-dire qu’elles chantaient bel et bien. L’argument sur l’exclusivité masculine concerne

mais l’on ne peut pas exclure ici une imprécision orthographique ; il est donc difficile d’en tirer une conclusion forte.

en réalité les institutions musicales et métiers afférents – ici, la Chambre du roi, et ses chantres –, et donc des polyphonies relativement complexes, telles que celles de Certon qu’enregistre Content Désir. Si Jean le convoque au sujet de cette version simple de « Contre raison », il semble que ce soit surtout pour couper court à la tentative infructueuse d’identifier le genre du locuteur du poème, et donc pour faire dévier la discussion vers des considérations plus décisives – au sens propre. L’échange s’engage alors successivement dans deux directions : l’une relative au nombre d’apparitions solistes de Gauthier dans le programme – Jean s’en figurait beaucoup, alors qu’il y en a en réalité une seule –, où le désir de varier les distributions croise la nécessité de mettre tel chanteur à l’honneur ; l’autre concernant le choix d’instrumentarium que cela engage pour la danse. Notons qu’une solution satisfaisante se profile spontanément – 392, donc flûtes-colonnes –, ce qui rend en fait caduque la minute consacrée à étudier la possibilité du diapason 520 avec transposition à la quarte inférieure. Nous ne nous expliquons pas l’insatisfaction de Jean devant l’« obligation » de jouer la gaillarde aux flûtes-colonnes et son soulagement – « Ça c’est intéressant » – devant l’existence d’une alternative, qu’il laisse ouverte.

Le cas de figure suivant n’introduit aucun nouvel enjeu ou procédé qui n’ait été présent dans les cas de figure précédents ; son intérêt réside justement dans l’écho qu’il leur fait, de la situation initiale – une distribution à décider sur le vif – à la question du genre du locuteur – « On va dire que la fille elle est aussi... » – en passant par la nécessité d’explorer le champ des possibles en termes de distributions vocales et instrumentales.

Cas de figure n° 4. Jonction des cas de figure précédents

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
CERTON - L’œil près et loin	à 4		0:02:30												
GERVAISE - Pavane, L’œil près et loin	à 4	sol 464	0:01:30							X	X	X	X	X	

Jean s’étonne de n’avoir pas proposé de distribution pour la chanson « L’œil près et loin » à quatre voix de Certon.

J – Eh bien vu l’écriture, qui est assez compliquée, je pense qu’on aurait tout intérêt à faire ça avec une seule voix. Sinon on va s’esclavager, comme on dit à Marseille [*La suite en caricaturant l’accent marseillais, avec le soutien des rires francs de Ninon*] On va pas s’esclavager les bouleu, on va pas faireu chanter ça à quatreu parties, c’est que c’est compliqué les crocheu, les double-crocheu. Bon, si on s’esclavageu pas, qu’est-ceu qu’on fait, Ninon ?

N (*avec l’accent marseillais aussi*) – Moi je dis qu’on donneu ça à un bong gaillard !

J – Et accompagné par qui ?

N – Euh, par uneu gaillardeu ?

J – Par des lutheu ! [*fin de l'épisode "marseillais"*] Alors est-ce que mon Gauthier... Ah putain j'ai mis 464. Pourquoi j'ai mis 464... J'ai pas d'obligation ? J'ai pas d'obligation ! [*Silence, puis se souvient soudainement*] Aaaaah ce que j'avais pensé – qu'est-ce que c'est compliqué – c'est la mettre aux bassons [la pavane qui suit], tu vois, et j'ai pas de bassons à 392. [*30 s, ponctuées d'un grand soupir*] Est-ce que j'ai déjà distribué Antoine en solo avec luths ? Est-ce que j'ai ça ?

Ninon cherche et répond par la négative. De nouveau trente secondes de silence.

J – Qu'est-ce que j'ai distribué... J'ai du Antoine... oui du Antoine plus Marianne j'en ai plein...

N – « Oui on en a quelques-uns... [*elle cherche*] Combien je ne sais pas... On en a euh... [*réalisant qu'il y avait tout compte fait un solo d'Antoine*] Ah si pardon j'ai un Antoine accompagné par Brigitte Valentin Jean pour « Ayez Pitié » de Sermisy¹. Et pour Antoine + Marianne j'ai un « Contentez-vous »... Il n'y en a qu'un².

J – « On va faire ça. Tant pis. On va dire que la fille elle est aussi... On va faire un duo d'amour, parce que quand même ça m'embête de jouer ça en 392... Ça va, ça monte au ré aigu... Ouais, c'est plus... c'est plus Renaissance de faire ça... [*marmonne une explication inaudible*] Donc tu mets ça à 464. Tu mets Marianne, Antoine et luths.

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
CERTON - L'œil près et loin	à 4		0:02:30	x		x			x	x					
GERVAISE - Pavane, L'œil près et loin	à 4	sol 464	0:01:30								x	x	x	x	x

Tout comme dans le cas de figure précédent, où Jean présumait à tort qu'il avait déjà attribué « beaucoup de choses » à Gauthier seul, il découvre ici n'avoir pour le moment programmé qu'un duo entre Marianne et Antoine alors qu'il pensait en avoir « plein ». Cela résonne dans les deux cas avec l'idée développée lors de notre approche générale de la séance, selon laquelle Jean, après avoir envisagé solitairement un très grand nombre de cas de figure, ne dispose plus d'une vue d'ensemble claire, Ninon et son tableau étant justement là pour l'y aider.

Cet échange permet également de retrouver l'une des composantes essentielles de ces deux heures de travail : l'humour. Les épisodes d'amusement voire de franche rigolade entre Jean et Ninon ne sont pas des parenthèses dans leur travail : ils y participent de façon imbriquée. Les textes des poèmes sont lus autant à des fins utilitaires précises que pour l'expérience mi-esthétique mi-humoristique à laquelle ils

1 Dont la suppression n'est pas encore actée à ce stade.

2 « Suzanne un jour » est déjà réaffectée à Gauthier et Erik.

peuvent donner lieu. Par ailleurs, les échanges sur la façon dont procède Ninon pour consigner les informations dans son tableau ont une fonction de clarification, mais sont aussi le lieu de plaisanteries systématiques. Enfin, comme le montre le virage “marseillais” de la discussion ci-dessus, un problème de fond – en l’occurrence la difficulté à envisager une performance complète des quatre parties de « L’œil près et loin » – peut être exposé dans un registre humoristique, sans que le flux de l’activité ne s’en trouve altéré. Quoi qu’il en soit, les deux interactants peuvent très rapidement mettre fin à une plaisanterie pour rebasculer dans un registre totalement sérieux. Car la séance de travail ne présente pas cette légèreté de part en part, ce dont témoigne entre autres l’un des propos de Jean restitués, tenu à un moment où l’art combinatoire des diapasons atteint des sommets : « Excuse-moi je suis obligé de... Je suis obligé de prendre des décisions, c’est... C’est une navigation de diapasons, c’est... C’est super compliqué ». Néanmoins, il se passe rarement plus de trois minutes entre les épisodes humoristiques qui parsèment cette séance de travail – ce qui contraste considérablement avec la séance du lendemain, consacrée au planning de la semaine d’enregistrement, qui fournira moins d’occasions de plaisanter.

Cette complicité entre Jean et Ninon, qui n’est là que pour quelques mois, n’est pas du même ordre que celle entretenue depuis plusieurs années avec Lucie. Mais ce trait, aussi caractéristique qu’il soit de l’atmosphère de travail, porte-t-il à conséquence sur le processus artistique ? Dans le cas premier cas de figure, nous émettions l’hypothèse selon laquelle Jean avait approuvé sans sourciller l’arbitrage de Ninon en faveur de Marianne – suite à une parodie de misogynie – parce que cela rejoignait sa propre intention initiale. Dans le cas de la plaisanterie “marseillaise”, lorsque Ninon répond « Moi je dis qu’on donne ça à un bong gaillard ! » à Jean qui lui demande ce que l’on pourrait faire pour ne pas trop « s’esclavager », il est difficile de savoir si l’avis de sa chargée de production lui importe vraiment, ou s’il s’agit juste de saisir l’occasion de prolonger une plaisanterie. Est-ce parce que Ninon émet en s’amusant une proposition masculine que Jean envisage la possibilité de faire chanter « L’œil près et loing » par Antoine – qui se trouvera *in fine* en « duo d’amour » avec Marianne ? Sans cette intervention de Ninon, Jean n’aurait-il pas prioritairement exploré l’opportunité d’un solo vocal de Marianne accompagnée au luth ? Là encore, il est difficile de savoir dans quelle mesure l’option retenue est tributaire des interventions de Ninon.

S’agissant du dernier cas de figure, la difficulté est redoublée puisque ce ne sont pas deux chansons qui doivent coïncider, mais quatre. Cet échange au sujet du bloc des « Je suis trop jeune » nous intéresse surtout pour l’indécision sur laquelle il se conclut, avec ajournement à la semaine d’enregistrement. Nous avons vu Jean laisser ouverte une alternative dans le troisième cas de figure, entre flûtes-colonnes à 392 et flûtes à 520 avec transposition à la quarte inférieure ; cela ne tenait pas d’une “indécision” à proprement parler mais d’une ouverture délibérée du champ des possibles.

Ci-dessous, Jean semble au contraire subir l'ouverture du champ des possibles – « y'a plein de possibilités en fait » – et se résoudre à maintenir l'incertitude.

Cas de figure n° 5. Où la décision est ajournée à la semaine d'enregistrement

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
ANON - Je suis trop jeunette	à 1		0:01:45	x											
GASCONGNE - Je suis trop jeunette	à 3	sol 464	0:01:45	x								x	x		
HESDIN - S'il est à ma poste	à 4	sol 464	0:01:10	x											
RAULIN - Je suis trop jeunette	à 4	sol 464	0:01:20	x							x	x	x	x	

J – Et donc le Raulin je t'ai mis quoi ? Les quatre instruments c'est ça ?

N – Tu m'as mis... Oui, et tu m'as mis Marianne aussi.

J – Aaaaah, donc je l'ai foutue au *tenor*... il est pas con le petit Jean... Je l'ai fait chanter une octave au-dessus, accompagnée par des flûtes une octave au-dessus... [silence] Mouais. Ça faudrait voir si c'est pas un peu glapi avec les fa aigus. [silence] Ah non on aurait pu faire une quarte en-dessous, mais c'est très bizarre d'être en *sol* tout le temps. Pourquoi d'ailleurs je suis en *sol* ? Excuse-moi mais...

Long silence ponctué d'un grand soupir. Il passe en revue, en les chantant, les autres versions de « Je suis trop jeunette », pour voir ce que cela donnerait en ré pour Marianne. Aucun problème pour la chanson anonyme, mais des la trop graves chez Gascongne (« Là il faut prendre des hormones mâles »).

J – Ooolalalalala. [silence d'une quinzaine de secondes ponctué d'un soupir] Ouais. Eh ben on essaiera les deux je crois. Bon on va laisser comme ça, ça change rien aux distributions à part que... [silence] Si... Putain. Si je suis en *ré* ma flûte basse elle devient... [il chante]. Ah, c'est possible encore [silence]. Bon, mets "sol ou ré". »

Ninon l'inscrit dans le tableau. S'ensuit une discussion sans conséquences, puis :

J – C'est bien qu'on y ait réfléchi, parce que tu vois, en la regardant je la trouve un peu tendue, à 464... Évidemment y'a aussi l'idée de faire ça en *sol* à 392... ce qui me fait baisser d'une tierce [silence] par rapport à 464... Ouais ouais, y'a plein de possibilités en fait. [silence] Bon. Ça c'est le genre de chose qui ne pourra se décider que... sur place.

				voix					luths		flûtes/bassons				percu
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
ANONYME - Je suis trop jeunette	à 1		0:01:45	x					x						
GASCONGNE - Je suis trop jeunette	à 3	sol ou ré 464	0:01:45	x								x	x		
HESDIN - S'il est à ma poste	à 4		0:01:10	x							x	x	x		
RAULIN - Je suis trop jeunette	à 4		0:01:20	x							x	x	x	x	

« Sur place », la question de savoir s'il faut jouer ce bloc en *sol* ou en *ré* est résolue dès le lundi par les flûtistes, en faveur de la première option.

La « navigation de diapasons » dont nous venons de traiter ne concerne que la moitié des pièces au programme, mais c'est bien à elle qu'est consacrée la majeure partie de l'heure et quart du passage en revue par Jean et Ninon. Par souci d'une progression logique entre les différents cas de figure, nous n'avons pas exactement restitué ces derniers dans leur ordre réel de survenue¹. Nous avons en revanche fait le choix de l'exhaustivité, qui est en fait atteinte dès lors que l'on ajoute à cette série un sixième cas de figure : celui du couple « Suzanne un jour », qui donne lieu aux six minutes de discussion restituées en annexe 31 dans leurs ultimes détails en vue des prochains chapitres. S'y retrouvent l'essentiel des phénomènes rencontrés tout au long des cinq cas de figure qui précèdent, en premier lieu l'aller-retour entre la version de Lupi et celle de Certon. En guise de spécificité, relevons néanmoins que Jean y fait la seule erreur de transposition de toute la séance – « 392 c'est un t... un ton et demi en dessous de 440 » –, mais il est peu probable que ses conclusions eussent été différentes sans cette erreur de demi-ton. Plus intéressante est la récitation intégrale que Jean donne du poème au début de l'échange : contrairement à tous les cas précédemment évoqués, cette récitation n'a de fins qu'esthétiques et comiques, sans utilité directe dans le processus. Jean prend tout simplement plaisir à réciter ce poème – auquel il accorde une grande importance, ce que nous verrons tout au long du prochain chapitre – et à en faire bénéficier Ninon qui, très réactive, l'encourage sur un terrain humoristique.

Quel rôle la chargée de production joue-t-elle dans le processus ? Notre tentative de lui en trouver un dans des décisions artistiques s'est soldée par un demi-échec : tout porte à croire que Jean aurait quoi qu'il en soit attribué « Content désir » à Marianne et « L'œil près et loing » au duo Marianne/Antoine. Ainsi, force est de constater que Jean est encore à ce stade responsable de l'ensemble des choix relatifs au programme, à sa distribution, à ses diapasons et autres transpositions – à l'exception de la pièce pour deux luths, déléguée à Brigitte. Le rôle de Ninon réside simplement dans la mise au jour du problème plutôt que dans sa résolution ? Afin d'y répondre, examinons les points de départ des différents cas de figure problématiques :

- n° -1. Au moment de lire à voix haute un choix qu'il avait fait au sujet du diapason de « Ayez pitié », Jean prend conscience de ce que les tessitures poseront sûrement problème ;
- n° 1. Jean constate que le binôme « Content Désir » suppose nécessairement la transposition de la chanson au ton de la danse – ou *vice versa* ;

1 L'ordre originel – -1 2 0 1 4 3 5 – n'est de toute façon ni l'ordre d'enregistrement, ni celui des pistes sur le disque.

- n° 2. Au moment de reporter comme il l’avait prévu le nom de Yves devant la mélodie de *bassus* de « Si par fortune », Jean réalise qu’elle devrait plutôt être chantée par un baryton ;
- n° 3. Ninon signale que l’indication de diapason et de distribution qu’elle a dans son tableau pour « Contre raison » n’est pas conforme à celle que Jean avait indiquée sur sa partition ;
- n° 4. Ninon ne laissant aucune ligne vide dans le tableau, Jean doit décider de la distribution de la chanson « L’œil près et loin » ;
- n° 5. Jean réalise de son propre chef que le bloc « Je suis trop jeune » risque de se trouver trop aigu en *sol* ;
- « Suzanne un jour » (annexe 31). Au moment de reporter sur la partition les informations de distribution et de diapason, Jean réalise qu’elles sont incompatibles.

Le problème de diapason et/ou de transposition survient parfois en raison de la vigilance “administrative” de Ninon, le plus souvent en totale indépendance vis-à-vis d’elle – au sens où il serait également survenu si Jean avait effectué seul ce passage en revue. Ainsi, même si l’examen des interactions détaillées laisse voir Ninon participer pleinement à l’échange au gré duquel Jean est amené à opérer des modifications à ce programme, et aussi caractéristique que soit la complicité qui s’est rapidement établie entre elle et le directeur de Content Désir ; bref, aussi présente qu’elle soit dans le processus, elle n’exerce pas de rôle artistique.

À la comparaison des tableaux en annexes 29 et 30 – avant/après la séance de travail –, remarquons que les cas de figure que nous venons de dérouler fournissent une explication à la plupart des modifications opérées (*cf.* cases colorées). Le diapason est donc le principal vecteur problématique de la séance, au sens où il s’agit du seul aspect susceptible de donner lieu à de véritables réflexions, discussions et modifications ; corollairement, les pièces qui ne posent pas de problème de diapason sont la plupart du temps traitées très rapidement. Éventuellement peut-on voir un vecteur problématique secondaire dans ce par quoi nous commençons, à savoir la limite de durée totale qui amène à éliminer « Ayez pitié » en faveur de « Vos huys », et qui restreint fortement la possibilité d’ajouts : contrairement à la chanson « Allégez moi » et au binôme « Voicy le may », qui sont inclus au programme en deuxième partie de séance, la plupart des nouvelles partitions amenées par Jean resteront dans son cartable, dont une au prétexte récurrent de la difficulté à déterminer le genre du locuteur.

La mise en conformité des diapasons et des distributions instrumentales et vocales permet que ce problème principal ne se pose quasiment plus lors de la semaine d’enregistrement, et surtout en post-production lorsqu’il s’agira de juxtaposer les pistes par binômes. En revanche, pour cause de sous-estimation générale de la durée des

chansons – nous y reviendrons dans ce chapitre –, le problème secondaire de durée totale refera surface de plusieurs manières. Pour terminer de retracer la moindre modification du programme opérée lors de cette séance de travail, il reste à élucider :

- d’une part la disparition du premier des trois « Contentez vous », celui à quatre voix instrumentales ;
- d’autre part l’apparition d’un second « Je suis déshéritée », ajouté en amont de celui à six voix de Certon.

La première s’explique tout simplement par l’inexistence dans les recueils édités par Attaignant de quelque version ornée de cette chanson – contrairement à ce dont Jean était convaincu. Quant à la seconde, elle donne lieu à un échange singulier qui nous permet de clore cette observation de la séance de travail :

Après avoir passé en revue « Je suis déshéritée » à six voix de Certon, Jean réalise qu’il ne l’a pas associée à une version « simple » de cette chanson.

J – Et j’ai rien mis avant ?... Tiens donc... En plus c’est une des plus belles pièces, c’est une pièce sublime... Ah oui, c’est que j’ai pas encore trouvé les originaux, je continue à chercher des pièces, j’ai pas trouvé, chez Millot, tout ça... À moins que je fasse chanter à voix seule par Marianne accompagnée par le luth.

Il chantonne, tantôt avec le nom des notes, tantôt avec le texte, tantôt de façon monosyllabique – “di di di”.

J – Oui, on va faire ça.

N – Donc je saute une ligne

J – On va inventer la musique, on va créer un truc. [*Il prend son crayon pour noter à part :*] « Je suis déshéritée », créer un air de cour [rire]. Créer une version voix + luth. C’est vrai que c’est un peu dommage de la mettre toute seule [la version à six voix de Certon], la musique est tellement belle ! [...] Tu mets les deux luths et tu mets Marianne.

Il confirme que l’on sera dans le même ton de ré. Ninon lui demande ce qu’elle doit noter dans la colonne des durées.

J – Ça sera pas beaucoup... Tu mets une minute... On va faire une sorte de, de... On va faire une sorte de chanson de ville en fait. En gros on va faire un faux.

N – D’accord. Et pour la partition ?

J – Ça je vais demander à Brigitte de le faire.

Nous avons vu la créativité se déployer dans plusieurs directions : choix des pièces, de leurs associations et de leurs distributions, adaptation aux instruments à vent des versions ornées pour clavier éditées par Attaignant, et écriture d’ornements à partir

du traité d'Adrian Coclico – quand bien même Jean se voit ici en historien plus qu'en inventeur. Nous avons en outre mentionné le travail d'écriture effectué par Yves en vue de pallier la voix de *quintus* manquante dans les *Meslanges* de Certon. À tout cela vient donc s'ajouter l'écriture d'un « faux », non pas de la mélodie mais de son accompagnement. Cette mission est néanmoins déléguée à la luthiste qui va jouer cet accompagnement, ne serait-ce que parce qu'elle en a les compétences et l'habitude. C'est peu ou prou la même chose qui se produira au sujet de la première des quatre « Je suis trop jeune », bien que l'échange entre Jean et Ninon soit tout autre, sans donc qu'il ne soit question de « créer un truc » ou de « faire un faux » :

J – Alors ça c'est Marianne seul.

N – Quand tu dis seule, c'est seule seule ?

J – Ouais... Enfin peut-être que Brigitte fera deux notes en-dessous...

N – Est-ce que je mets Brigitte pour lui envoyer la partition au cas où ? Elle a besoin de l'harmoniser ou pas ?

J – Elle la connaît... mais oui, mets Brigitte.

Si nous nous autorisons ce rapprochement entre la « fabrication d'un faux » au sujet de « Je suis déshéritée » et les « deux notes en-dessous » de Brigitte au sujet de « Je suis trop jeune », c'est parce que la luthiste elle-même met ces deux opérations exactement sur le même plan deux semaines plus tard lorsqu'elle nous informe de ses tâches à accomplir en vue de l'enregistrement : « Composer un accompagnement simple pour luth pour 2 chansons (Je suis déshéritée, Je suis trop jeune), qui n'apparaissent que dans de grandes compositions contrapuntiques plus complexes »¹. Jean énonce donc une même intention musicale de deux manières très différentes, l'une valorisant cette intention par le lexique de l'invention et de la création, l'autre la reléguant à tout ce qu'il y a de plus banal dans le travail d'accompagnatrice. Pour autant, Brigitte s'applique dans les deux cas à un même effort... qui ne sera pas récompensé : nul « Je suis trop jeune » au disque, pas plus que de version pour voix et luth de « Je suis déshéritée ». Pour en connaître les raisons, dont certaines sont artistiques et d'autres beaucoup moins, il nous faut avancer en direction du château de Chambord, et parfois en franchir le seuil.

1 Courriel de Brigitte du 9 mars 2014.

2.2 – 26 février (J-27) – 30 mars (J+6) : circulations dans le processus et ses marges de manœuvre

Oui, les instrumentations sont déjà décidées. Mais il faut se laisser la possibilité de changer si ça ne marche pas. J'ai un sentiment, et fort de notre expérience je me dis « ça peut marcher comme ça »... mais ça reste très ouvert, je suis très souple. Et si une pièce ne marche pas je l'élimine.

– Jean, le 9 mars 2014 (entretien)

Du devenir funeste des deux compositions de Brigitte

Dans les semaines qui séparent la séance de travail avec Ninon de l'enregistrement, Jean trouve finalement une version anonyme à trois voix de « Je suis déshéritée », qu'il insère entre la version à voix seule – pour laquelle Brigitte a écrit un accompagnement – et celle de Certon. Mais à Chambord, les séances successives auront peu à peu raison de la version à voix seule accompagnée.

- En première répétition (lundi après-midi) où elles sont seules, Marianne et Brigitte la travaillent telle quelle. Au gré des performances successives, la luthiste apporte de nombreuses retouches à son accompagnement, et en vient finalement à troquer son luth pour sa guitare renaissance pour un rendu « plus simple, plus populaire ». Néanmoins, sa proposition demeure très dense, en accord avec une mélodie qui, contrairement à « Je suis trop jeune », est trop « recherchée » pour se laisser accompagner par un simple bourdon. Marianne en est habitée par un doute : « Je me demande si ce que Jean veut, c'est pas un truc encore plus simple » ; et Brigitte de lui répondre : « Plus simple que ça, c'est *a cappella* ».
- La seconde répétition (lundi soir) se fait sous le regard de Jean, qui a également un doute : « Et là Brigitte c'est le maximum de la simplicité que tu puisses faire ? ». Après un essai *a cappella* qui le convainc plus, Marianne suggère que Brigitte l'accompagne en fait sur la seconde moitié de la chanson, ce qui remporte l'adhésion de tous. « J'aime beaucoup le côté “musique qui s'invente” en fait... [à Marianne :] comme si t'étais en train de l'inventer

la musique, c'est ça que je trouve très beau. [à Brigitte :] Et c'est très joli quand tu entres. Ça apporte quelque chose de... ». L'idée de « musique qui s'invente » les conduit par ailleurs à repenser le phrasé et les respirations.

- En troisième répétition (mardi), où sont enchaînées avec les autres musiciens les trois versions de cette chanson, la proposition de la veille semble se confirmer.
- Néanmoins, entre la troisième et la quatrième répétition (mercredi matin), Jean explique notamment à Marianne qu'il n'est « finalement pas convaincu. Ça vient pas de vous, ça vient de moi, je... J'ai l'impression que je tords un peu le cou à la musique, c'est pas du tout une musique populaire en fait [...] Faut qu'on fasse des essais, éventuellement que tu ne chantes que le début *a cappella* et puis c'est tout, comme une sorte de souvenance. Le début est très beau comme ça... ce qui marche pas c'est toute la fin, qui est vraiment savante, avec les retards *etc.* Il y a quelque chose qui est pas sincère, qui marche pas. [...] La musique résiste, en fait. Il faut pas trousser la musique [rire]. En tout cas nous on la troussera pas, d'autres ensembles la troussent, pas nous ».
- En quatrième répétition (mercredi après-midi) est alors enchaînée directement la version entièrement *a cappella* avec la version à trois voix (puis celle à six voix), sans passer par la version accompagnée au luth. Le résultat de cette dernière opération convainc Jean, et cette option est donc retenue pour l'enregistrement.
- De la version *a cappella* ne sont finalement gardés au disque que les quatre premiers vers – les seuls qui correspondent vraiment au style « populaire » autour duquel Jean a souhaité « faire un faux » –, qui s'enchaînent sur la même piste avec la version à trois voix.

L'accompagnement de Brigitte, qui en est de plus en plus satisfaite une fois opérés les ajustements en première répétition, disparaît non pas en raison de sa qualité, mais parce qu'il s'avère impossible de « faire une sorte de chanson de ville » comme Jean l'avait initialement envisagé. Au contraire, « Je suis trop jeune » se prête particulièrement bien à un accompagnement très épuré, proche du bourdon ; et l'on comprend donc mieux pourquoi Jean parlait dans un cas de « faire un faux » et dans l'autre de « jouer deux notes en-dessous ».

Néanmoins, le travail réalisé par Brigitte en vue de « Je suis trop jeune » ne sera pas plus récompensé que celui en vue de « Je suis déshéritée ». En ces jours de début de printemps, les arbres du domaine de Chambord chargent en effet l'atmosphère de suffisamment de pollen pour que l'appareil phonatoire de Marianne, allergique, se dégrade très rapidement. Elle a suffisamment préparé et incorporé les pièces en

amont pour pouvoir s'économiser en début de semaine – elle les répète aux côtés des autres musiciens, mais sans s'y épuiser – et se reposer autant que possible. Sous médication à partir de mardi, son état semble s'être stabilisé mercredi matin ; il est donc envisagé de lui faire enregistrer le maximum de pièces le plus rapidement – dont les quatre « Je suis trop jeune », de sorte à ne plus la solliciter avant vendredi pour sa participation aux « grands Certon »¹.

Cependant, à mesure que la journée avance, il s'avère de moins en moins concevable de l'appeler sous les micros le soir même. Au dîner, il est dès lors prévu de compter avant tout sur Gauthier, Erik et Brigitte, de ne solliciter Marianne que sur deux pièces, « Tant que vivray » ainsi que « Je suis déshéritée » dans sa mouture à six voix par Certon ; puis finalement sur « Je suis déshéritée » uniquement. Mais la séance est non seulement éprouvante pour elle mais infructueuse² ce qui, sur proposition de l'ingénieur du son – qui bénéficie d'un certain recul sur la situation –, conduit la chanteuse au repos forcé jusqu'au surlendemain... et, avec elle, les autres chanteurs, malgré tous les efforts initialement déployés en vue d'éviter de trop longues plages d'inactivité. Ne comptant pas passer une journée entière inemployés, Gauthier, Antoine, Erik et Yves finiront par travailler certaines pièces sans Marianne, s'essayant même – sans grand succès – à la faire suppléer pour cette séance par la chargée de production. Au vu de la grande incertitude induite, certains envisagent de proposer à Jean un "plan B" qui consisterait à faire appel d'urgence à une autre chanteuse, mais ils ne s'en sentent pas la légitimité et se ravisent. Finalement, Marianne pourra reprendre du service vendredi et se rattraper très honorablement, sans néanmoins que cela lui permette d'enregistrer la totalité des dix-huit pièces auxquelles elle a été affectée. La pièce non-accompagnée « Vecy le may » est finalement confiée à Gauthier³, mais les quatre « Je suis trop jeune », bien qu'elles aient été répétées en début de semaine, sont sacrifiées.

Il aurait de toute façon été vain de se démenier pour enregistrer les quatre « Je suis trop jeune » : comme en atteste le tableau en annexe 32, les durées des pièces ont toutes été sous-évaluées par Jean⁴ et, à mesure qu'avance la semaine d'enregistrement – l'ingénieur du son ayant en permanence connaissance de la durée totale enregistrée –, il devient évident que toutes ne pourront donc pas figurer au disque.

1 Source : captation de l'entrevue de Jean et Ninon du mercredi matin dédiée à l'organisation de la première soirée d'enregistrement.

2 D'où, dans notre tableau en annexe 25, la ligne "blanche" dédiée à cet unique enregistrement non-abouti et remis à un autre jour – en l'occurrence dimanche.

3 Sans changement de diapason possible, puisque cela lui est proposé alors que la version instrumentale en a déjà été enregistrée. En léger inconfort, le chanteur essaie en dernière minute (dimanche) de s'en défaire sur l'un de ses trois autres collègues, qui refusent pour des raisons analogues.

4 La plupart des écarts ne tiennent qu'à des questions de tempo, mais certains s'expliquent par la performance d'un couplet supplémentaire pour certaines chansons, et d'une reprise supplémentaire pour certaines danses.

Plus précisément, les pièces enregistrées pour lesquelles une durée avait été estimée durent finalement à elles seules soixante-sept minutes, soit quinze de plus que ce qui était prévu ; le maximum de soixante-dix-huit minutes est donc vite atteint si l'on ajoute à cela le duo de luths ainsi que les pièces qui se sont ajoutées entre-temps, dont nous traiterons plus loin. C'est d'ailleurs pour cette raison que les trois chansons de caractère léger ajoutées en vue de rendre le disque « un peu moins tristounet » – « Allégez moi » et les deux « Vos huys » –, bien qu'enregistrées, ne seront pas retenues en phase de post-production comme nous l'évoquions en introduction de ce chapitre¹. Et le disque de se caractériser finalement par une tonalité uniformément mélancolique, nostalgique et amoureuse, tempérée à mi-parcours par le plus optimiste « Tant que vivray ».

L'éclat sonore des bassons avec lequel s'ouvre le bloc « Tant que vivray » sert d'ailleurs à passer vigoureusement de la zone au diapason 392 à celle au diapason 464, et plus localement d'un ton de *sol* à coloration mineure à un ton de *lab* à coloration majeure. Ce n'était pas l'intention initiale de Jean, qui comptait plutôt sur feu « Je suis trop jeune », ce qu'il exprime à Marianne et Brigitte alors qu'elles répètent cette pièce (lundi) : « Il y a la série à 392. Stop. Puis “Je suis trop jeune”, pour initier les 464. Donc là tu vois ça ne choque pas de toute façon, c'est tellement différent. Et à la limite Marianne peut très bien commencer *a cappella* »². Par là-même, Jean explique à la luthiste qu'ils n'auront finalement pas usage d'une autre pièce qu'il lui avait fait composer *ad hoc*, un *ricercar* qui était censé faire office de transition douce entre les deux zones. Ce *ricercar* vient donc s'ajouter à la liste des compositions de Brigitte que l'on n'entendra pas au disque. Leur devenir est là pour nous rappeler que la séance de travail avec Ninon n'a qu'une fonction préparatoire, et que les choix qui y sont faits sont évidemment susceptibles d'être remis en question une fois entamée la semaine à Chambord – voire dans le mois d'intervalle, mais dans une moindre mesure puisque les partitions ont été envoyées aux musiciens, qui ont pu commencer à les travailler.

Lorsque le directeur et sa chargée de production se quittent le 25 février, les distributions vocales et instrumentales sont toutes arrêtées, et la quasi-totalité des incertitudes sont levées. L'itinéraire musical de *La Chambre du Roy* est balisé, tout en sachant qu'il sera toujours possible d'emprunter des déviations plus ou moins conséquentes. Avant de continuer à examiner ces déviations, il convient néanmoins de nous intéresser brièvement à la séance du 26 février, où la mise en place du planning de la semaine d'enregistrement n'est pas qu'une question administrative.

1 À en croire ce que Jean nous en dit en amont de l'enregistrement (« J'ai jamais enregistré un disque qui faisait une heure et demie dans lequel il a fallu couper vingt minutes », entretien du 7 mars), une estimation préalable et un œil gardé sur le compteur au fil des séances d'enregistrement permettent de limiter les pertes.

2 Répétition de « Je suis trop jeune » (lundi).

Synthèse d'une autre séance de travail. De la « vie de troupe » à la feuille de route

J – Comme ça je m'en débarrasse, et en plus ça me lavera aussi la tête. Je viens de débarrasser chez moi des milliers de partitions que j'avais sorties. Parce que pour en arriver là, je peux te dire que ça a été... Et comme ça, maintenant je peux m'occuper de musique.

N – Du planning, tu veux dire.

J – Non ça c'est toi [rire].

N – ...J'ai quand même besoin de toi pour savoir pour quels trucs t'as besoin d'un jour, de deux jours... tu vois ? Faut qu'on en discute de toute façon.

J – Demain.

Dans la perspective de l'échange du lendemain, Ninon ébauche une proposition tenant compte de chacune des contraintes qui lui sont formulées :

- L'enregistrement n'est possible qu'en fin d'après-midi, soirée et nuit – une fois le château vide – et ne peut pas durer plus de cinq jours pour des questions budgétaires ; en outre, un jour "à vide" étant inenvisageable pour l'ingénieur du son, ces cinq jours doivent être consécutifs ;
- Les répétitions ont lieu les après-midis avant les sessions d'enregistrement, mais un ou deux jours plein – c'est-à-dire soirées comprises – peuvent en outre y être entièrement dédiés en début de semaine ;
- Erik (chanteur baryton) n'est disponible qu'à partir de mardi, et Yves (chanteur basse) ne l'est qu'à partir de jeudi. Du côté des luthistes, Valentin n'est pas disponible de mercredi à vendredi, et Brigitte doit s'absenter dimanche – ou éventuellement samedi ;
- Thierry n'étant sollicité que sur cinq pièces – les danses –, il est souhaitable que leur enregistrement soit concentré sur une seule soirée. D'une manière générale, il convient de concentrer raisonnablement la présence de chacun des musiciens de sorte à leur éviter d'ennuyeuses journées ou demi-journées de dispersion voire d'inactivité... et à en alléger le budget par la même occasion.

Zélée, Ninon veille en outre à ce que les pièces de même diapason soient regroupées, et surtout à ce que Valentin puisse participer à la totalité des pièces qui lui ont été attribuées – quand bien même Jean a explicité le caractère tout à fait facultatif de la présence de ce second luthiste hormis sur la pièce pour deux luths seuls. De fait, contrairement à ce que le directeur artistique entend par « Non ça c'est toi », sa

propre participation à l'établissement du planning s'avère absolument nécessaire, puisqu'un paramètre essentiel a échappé à la chargée de production. Jean le lui signifie le lendemain : « Ça c'est une logique qui est très bonne, qui est une logique de planning, mais qui n'est pas une logique de musique » ; c'est que certaines pièces au programme donneront aux musiciens plus de fil à retordre que d'autres : ils y consacreront bien plus de temps, et elles sont bien plus susceptibles de les épuiser.

Vous pouvez pas le savoir, moi je l'ai dans la tête... Tout ce qui concerne la musique instrumentale, basses danses *etc.*, pour nous c'est de la rigolade. On les joue deux fois, et puis voilà. Ensuite, à mon avis, enfin ça m'inquiète pas trop, les petites chansons voix/luth c'est vraiment facile. Ce qui est vraiment compliqué c'est les Certon à grands effectifs. Trois problèmes : 1) la musique est compliquée ; 2) les musiciens ne la connaissent pas ; 3) on mélange les voix et les instruments, ce qui promet d'ailleurs des prises de tête du côté de... la prise de son. À chaque fois Patrick va être obligé de...

Jean doit en outre expliciter une autre contrainte de première importance dont Ninon ne se doutait pas : contrairement aux instrumentistes, les chanteurs ne peuvent pas être sollicités intensément à la fois en journée pour les répétitions et en soirée pour les enregistrements, leur appareil phonatoire le permettant difficilement. Il en a d'ailleurs coûté au directeur de Content Désir – et il le rappelle à la chargée de production – d'avoir compté là-dessus lors de l'enregistrement quatre mois plus tôt de la *Messe pour le Camp du Drap d'Or*, qui ne laissait quasiment pas de repos aux chanteurs. Le « vous » auquel s'adresse Jean inclut en fait l'administratrice par intérim, Lucie, venue très rapidement en renfort du binôme une fois mis au jour les obstacles ; en tant qu'occupante habituelle du poste de chargée de production, elle bénéficie d'une certaine expérience en la matière. Anticipant sur ce décalage entre la « logique de planning » et la « logique de musique », habituée à ce que les propositions administratives soient considérablement amendées pour des raisons artistiques, elle avait d'ailleurs mis en garde, avant l'arrivée de Jean, sa remplaçante dont elle constatait bien le zèle : « Ne te prends pas trop la tête. Faut juste être au clair sur les contraintes pour pouvoir lui dire tout de suite quand ses propositions ne conviennent pas ». De fait, ce que Ninon a réalisé de plus utile n'est pas sa proposition de planning, rapidement écartée, mais la mise en surbrillance des différentes pièces du programme en fonction des différentes contraintes, qui confère à la discussion un cadre solide.

Il n'y a pas lieu ici de nous pencher sur cette séance de trois quarts d'heure comme nous l'avons fait pour celle de la veille. Signalons simplement que, de contrainte, il n'y en a en réalité qu'une : celle de l'arrivée tardive de Yves dans la semaine (jeudi), alors même que sa présence est nécessaire dans six des neuf pièces de Certon – dont il a lui-même réécrit la voix de *quintus* – qui demanderont le travail le plus conséquent en répétition et lors de leur enregistrement, et qu'il est question d'éviter aux

chanteurs de passer leur après-midi à répéter s'ils sont attendus sous les micros en soirée. C'est parce qu'elles sont articulées à cette contrainte principale que les autres "contraintes", qui pourraient n'être que des formalités au vu de leur faible ampleur, deviennent à leur tour contraignantes. Bien que cordiale, l'atmosphère de travail en est alors beaucoup moins détendue que la veille : la tâche à surmonter ne donne lieu à quasiment aucune plaisanterie. Jean en vient plutôt à se désoler ponctuellement de devoir se soumettre à des contraintes qui vont conduire à « déchiffrer sous les micros » et qui auraient « toujours à voir avec l'argent »¹. L'alternative qu'il énonce à ses collaboratrices sous la forme d'un aparté a cependant tout du contre-modèle :

Ou alors tu appliques le système Jordi Savall – avec les moyens de Jordi Savall. Tu fais venir les gens une semaine, même le type qui doit jouer seulement dix minutes. Ils sont dans le château pendant une semaine, dont quatre jours à rien faire, et ils reçoivent un coup de fil à quatre heures du matin leur disant « maintenant c'est à toi ». Il fait aucun planning, il peut changer toutes les instrumentations comme il veut. Il fait de la création, il est absolument tenu par rien... Ça c'est une liberté que lui donne l'argent.

Alors que nous on est obligés d'anticiper des plannings... alors même que les musiques on les connaît pas. C'est un truc dément quand même ! On arrive à peu près à s'en sortir parce que l'ensemble existe depuis vingt-cinq ans, et donc je sais à peu près comment fonctionnent les choses... Mais malgré tout, les Certon, on les a jamais vus. Personne ne les a jamais vus, c'est une musique qui n'a jamais été faite.

Quinze jours plus tard – c'est-à-dire douze jours avant la semaine d'enregistrement –, l'ensemble des musiciens recevra par voie de courriel la « Feuille de route » relative à cet enregistrement (cf. annexe 33). Ninon y consigne tous les éléments d'organisation pouvant être utiles aux musiciens, des trajets détaillés des uns et des autres aux modalités d'hébergement et de restauration en passant par les numéros utiles ainsi que le montant de la rémunération brute : 170€ par jour pour les deux premières journées, dédiées aux répétitions, et 220€ par jour pour les jours d'enregistrement – où les musiciens risquent d'être sollicités jusque tard en soirée. Il s'en suit, d'après nos calculs, que convoquer l'ensemble des musiciens du lundi au dimanche aurait demandé d'augmenter "seulement" de 22 % le poste du budget dédié aux rémunérations – le surcoût est négligeable pour ce qui concerne la restauration, et nul pour ce qui concerne l'hébergement². Plutôt qu'une limite indépassable, il semble donc que ce soit son exagération qui empêche Jean de « faire de la création et n'être tenu par rien ». Cette croyance se double d'un respect à l'égard des musiciens, bien que Jean n'aie de toute façon pas l'immense réputation et le "culot" grâce auxquels Jordi

1 Propos à notre destination tenu à l'issue de cette séance du 26 février.

2 Le gîte qui accueille la majorité des musiciens – dont ceux sur lesquels sont réalisées des économies – est gracieusement prêté par le Domaine National de Chambord.

Savall peut s'autoriser un mode de gestion des ressources humaines très particulier¹ ; et il n'aurait pas eu la même facilité que ce dernier à débaucher ses musiciens de leurs impératifs "contraignants". Il demeure que le problème économique avancé par Jean, qu'il attribue volontiers à des structures administratives – le droit du travail ayant bon dos – et qui l'amène régulièrement à idéaliser des conditions de travail antérieures qu'il a connues², lui sert bien souvent de justification fataliste au fait de se retrouver *in fine* à « déchiffrer sous les micros ».

Rien de surprenant, néanmoins, à ce que la tonalité de son discours soit tout autre deux semaines plus tôt sur France Musique, où il est invité pour évoquer l'anniversaire de l'ensemble :

Chez Content Désir on a cette culture de l'énergie et de l'urgence. Il y a peu d'argent, on a peu de temps... On est pas dans des structures lourdes... On a la liberté d'être dans des structures qui sont extrêmement légères. La contrainte c'est évidemment qu'on est beaucoup moins soutenus que les grands orchestres. On vit de bric et de broc à Content Désir, on a toujours pas de salle de répétition. On a vingt-cinq ans mais on répète toujours dans ma cuisine ou à droite à gauche. Non mais faut quand même savoir qu'il y a des gens qui sont bien installés officiellement... nous on est des vagabonds, on continue à faire du vagabondage. Mais ça nous donne une liberté incroyable. On est capables de tout faire dans une très grande liberté. Et les gens de Content Désir sont capables de tout faire, ils vont transporter les pupitres, ils vont transporter les clavecins, ils vont faire ce qu'aucun musicien d'orchestre ne ferait. On fait tout quoi ! C'est vraiment une vie de troupe. Surtout y'a pas de hiérarchie. Ce qui nous guide c'est la joie³.

Les contraintes qui pèsent sur le processus d'enregistrement de *La Chambre du Roy* deviennent dérisoires dès que Jean doit les comparer à celles dont doivent s'accommoder les orchestres : de son point de vue, si ces derniers bénéficient de lieux de répétition attitrés, leur liberté de créer est entravée par une division du travail qui nuit à l'esprit de troupe. Le « peu d'argent et de temps », parfois déplorés⁴, deviennent alors des valeurs positives, et l'absence de lieu attitré permet de broder un récit autour du vagabondage et de la liberté, en phase avec une certaine imagerie d'Épinal

1 Nous avons pu nous enquérir de cette gestion des ressources humaines au gré d'un entretien avec un proche collaborateur – qui a souhaité rester dans l'anonymat – du violiste et chef catalan.

2 Cf. dans la même séance : « Surtout il y a un truc que je trouve très injuste, c'est que ceux qui peuvent se permettre de faire plein de répétitions et de peaufiner les trucs, c'est les nouveaux ensembles. Parce que eux ils n'ont pas des administrations, ils ne sont pas tenus par les lois du travail, la nécessité de payer les gens qui répètent... Ce que Content Désir a fait à une époque, mais là je ne peux plus les faire chanter une minute sans les payer ! » (séance du 26 février).

3 Émission *Le magazine* (France Musique, 12 février 2014, prod. Lionel Esparza).

4 Un an plus tard, Jean rappelle à Marianne et Antoine que « ce disque, on l'a fait sans un rond, et sans répétitions » (6 avril 2015, premières répétitions pour le concert *Musiques pour la Chambre de François I^{er}*).

sur les “baroqueux” – ce qui plaît au producteur radiophonique, qui peut conclure avec les mots « Façon post-soixante huit, quoi ». Relevons néanmoins que Jean est accompagné pour cette émission par sa cornettiste attitrée, qui ne manque pas de compléter la réplique « on répète toujours dans ma cuisine » : « la cuisine elle a un peu grandi quand même ». De fait, il est rare que Jean ait à accueillir des répétitions entre les murs de son domicile et, hormis la négociation permanente concernant ses lieux de répétition, Content Désir n’a à tous autres égards rien à envier à la plupart des ensembles de musique ancienne.

Nous avons pu apprécier – dans les deux acceptions de ce terme – la grande convivialité entre les musiciens tout au long de la semaine malgré les inévitables tensions inhérentes à ce que le travail d’enregistrement a d’exigeant et de fatigant, et il est probable que tous adhèreraient au propos général de Jean sur la « joie ». En revanche, même s’il ne s’agit aucunement de despotisme, la position hiérarchique de Jean vis-à-vis de ses musiciens, de ses administratrices et de l’ingénieur du son est si évidente que nous ne pouvons considérer les mots « y’a pas de hiérarchie » que comme un glissement – voire un emportement – de la part du directeur de Content Désir, grisé ici par le récit d’une « vie de troupe » à laquelle chacun contribuerait équitablement¹. Jean met d’ailleurs en avant la polyvalence de ses musiciens quant à des tâches logistiques simples, sur lesquelles ils sont ponctuellement sollicités et qu’ils ne rechignent pas à effectuer, bien au contraire². Mais pour ce qui concerne l’activité musicale à proprement parler, les musiciens sont rarement appelés à autre chose que ce qui concerne la partie à laquelle ils ont été assignés. Nous n’y voyons que deux exceptions au fil de la semaine à Chambord :

– En plus de chanter, Yves bat le *tactus* des pièces à grand effectif auxquelles il participe ;

1 Rappelons les mots déjà cités en page 128 : « Je crois beaucoup à la démocratie, mais je ne crois pas à la démocratie des projets artistiques, ça donne toujours des trucs mi-chèvre mi-chou ». Sans anticiper sur les questions de direction artistique développées au fil du quatrième chapitre, contentons-nous de mentionner qu’aucun contrat ne lie Content Désir à ses musiciens au-delà de la production en cours ; rien ne l’oblige donc à les “rappeler” à l’avenir s’ils ne lui conviennent pas pour quelque raison, *a fortiori* s’ils font un faux pas. Pour un traitement plus large de ces questions dans le monde des musiques à l’ancienne, cf. FRANÇOIS, *op. cit.*, ainsi que l’entretien que nous avons mené avec le critique Gaëtan Naulleau ainsi que l’ingénieur du son et producteur Nicolas Bartholomé : « Des chefs “modernes” pour diriger les musiques anciennes », *Transposition. Musique et sciences sociales*, <transposition.revues.org>, 5 (2015), « Figures du chef d’orchestre ».

2 La polyvalence est également de mise au sein de l’équipe administrative de Content Désir, dont chacune des trois membres doit pouvoir assurer les fonctions de *factotum* en situation de production.

- Lorsque Jean est amené à jouer, il peut arriver que Marianne ou Rafael le remplace en cabine aux côtés de Patrick – qui, si ce n’est pas le cas, se retrouve ponctuellement seul.

Si la plupart des spectacles et quelques-uns des concerts de *Content Désir* sont désormais créés selon le dispositif de l’ensemble en résidence – sur des durées cependant bien plus courtes que celles qui prévalent dans le monde du théâtre –, ce n’est pas le cas des enregistrements ; du moins si l’on entend par “ensemble en résidence” un mode de production où chacun des participants voit prendre forme, au fil des jours, la proposition commune – quelle que soit l’emprise du directeur artistique sur le processus – et agit en conscience de cette évolution. Dans le cas de *La Chambre du Roy*, seuls Jean et Ninon disposent d’une vue d’ensemble sur la semaine d’enregistrement d’une part, et ont une idée approximative de ce qu’il en résultera d’autre part. Le fait même que ce disque a vocation à être commercialisé non à part, mais aux côtés de la *Messe pour le Camp du Drap d’Or*, ne leur est signalé que de façon contingente, au cours d’un dîner en effectif réduit. L’analogie la plus opérante n’est donc pas celle de la troupe de théâtre mais celle de l’équipe de tournage cinématographique : les musiciens sont sollicités de manière segmentée et, on le constate dans le tableau en annexe 25, dans un ordre qui n’a rien à voir avec celui des pistes du disque. L’ordre prévisionnel des pièces sur le disque, bien qu’établi par Jean dix jours avant que les musiciens ne se rendent à Chambord, ne leur est d’ailleurs pas communiqué.

De l’ordre prévisionnel à l’ordre définitif, en passant par Chambord. Autour de quelques dernières modifications

Extrait de notre entretien avec Jean du 9 mars (J-15)

Puis maintenant ce que j’aimerais faire, à la différence du disque de chansonnettes où j’y étais allé un peu n’importe comment, j’aimerais y aller avec un ordre pour le disque. Ça permettrait de penser à des enchaînements, de pas me laisser surprendre par des questions de diapason... J’aimerais que ce soit travaillé. [...] Même si l’ordre n’est finalement pas respecté, même s’il y a toujours une marge de manœuvre, ça permet de réaliser suffisamment en avance pas mal de problèmes.

Si les musiciens ne disposent pas de l’ordre prévisionnel des pistes sur le disque, finalisé le 14 mars, ce n’est pas parce que Jean et Ninon le gardent pour eux – voire le leur dissimulent –, mais simplement parce que la chargée de production a oublié de le leur communiquer¹. Peut-être le premier n’a-t-il simplement pas autant insisté auprès de la seconde pour qu’elle diffuse ce document qu’il ne l’avait fait au sujet de

1 Nous le savons à la faveur de notre captation, à Chambord, d’une dernière séance (mercredi) entre Jean et Ninon dédiée au planning d’enregistrement.

la version du programme dans le désordre au 26 février – celle qui accompagnait les partitions. Quoi qu’il en soit, bien que Jean s’en étonne à au moins deux reprises, à des moments où les musiciens auraient pu apprécier d’avoir comme lui cet ordre sous les yeux, et bien que la chargée de production ait accès à Chambord à l’équipement adéquat, rien n’est fait pour que ce manque soit comblé. En creux, cela permet d’en déduire que la mise à disposition de cet ordre prévisionnel n’importe pas tant que cela à Jean. Tout au plus tient-il à ce que ses musiciens aient conscience de la logique par “blocs” – déjà évidente sur leur version du programme – où « les grands Certon sont toujours précédés des originaux »¹. Il en vient également à verbaliser en au moins deux occasions ce que nous qualifions de « trajectoire globale » : « En fait tous les 392 sont ensemble. Sauf “Las je m’y plains” je crois. Oui c’est ça »². Ainsi, l’idée de faire de « Las je m’y plains » une exception au principe de regroupement des pièces au diapason 392 en première moitié de disque et de celles à 464 en deuxième moitié n’est pas tardive, liée à quelque imprévu ou autre compromis de post-production ; cela est fermement décidé avant même que ne commencent les enregistrements. Nous en ignorons la raison exacte, mais ledit ordre prévisionnel (annexe 34) [copie volante] permet d’émettre une hypothèse : écrite en *fa* mais jouée à 392, « Las je m’y plains » sonnait en *mib*, ce bloc s’intègre bien mieux à l’alternance de blocs en *lab* et en *mib*³ – qui court une fois le diapason à 464 est installé⁴ –, qu’à la zone au diapason 392 dont la trajectoire va de *do* à *sol* en passant par *fa*. Mais Jean ne pouvait pas pousser son anticipation jusque là lorsqu’il calibrant les diapasons et distributions avec Ninon.

Outre le nouvel ordonnancement, la comparaison de l’ordre prévisionnel du disque au 14 mars et du programme au 26 février tel qu’il avait été envoyé aux musiciens laisse apparaître quatre nouvelles modifications (que nous surlignons en couleur en annexe 34) [copie volante], dont deux concernent les chansons « simples », et les deux autres les pièces pour luths seuls. Depuis les séances des 25 et 26 février, Jean a en effet mis la main sur de nouvelles versions, à trois voix, des chansons « Je suis déshéritée » et « Contre raison », qu’il inclut donc aux blocs concernés ; dans les deux cas, cela permet donc qu’avant la version « compliquée » de Certon se succèdent deux versions « simples », l’une accompagnée aux luths, l’autre aux flûtes. Pour ce qui concerne les pièces pour deux luths seuls :

– « Ô combien est » de Sermisy vient remplacer « Grâce et vertu » de Roquelay, qui avait été retenue au motif qu’elle est la seule pièce française du recueil de

1 Répétition de « Suzanne un jour » (mardi).

2 *Id.*

3 Ou, avant application des diapasons, en *sol* et en *ré*.

4 De « Je suis trop jeune » à « Celle qui le nom », à l’exception de « Tant que vivray », qui sonne en *solb*... du moins jusqu’à ce que les répétitions successives à Chambord conduisent finalement à jouer ce bloc un ton au-dessus, non pas en vue d’une alternance parfaite *lab/mib*, mais simplement pour le confort de la chanteuse.

pièces pour deux luths que Brigitte lui avait soumis. « Mais c'est idiot, elle peut très bien faire ce qu'elle veut », explique Jean à Ninon¹. Le directeur fait dès lors entièrement confiance à la luthiste pour qu'elle écrive elle-même un arrangement pour deux luths d'une chanson de son choix parmi celles – deux mille environ – éditées chez Attaignant, « parce qu'en fait ce que faisaient les luthistes au seizième Brigitte le fait souvent presque mieux ». La luthiste n'a finalement pas besoin d'en arriver là : elle trouve dans un autre recueil de duos de luths un arrangement de la chanson « Ô combien est », qui est mis au programme et qui, pavane introductive exceptée, sera la seule pièce du disque ne participant pas d'un bloc. Jean avait pourtant démarché Brigitte dans la perspective de mettre la pièce qu'elle choisirait en regard de son modèle² – et il aurait eu l'embarras du choix dans le cas de « Ô combien est ». Pourquoi le directeur se ravise-t-il dans ce cas précis ? Nous l'ignorons, mais le reste de notre enquête laisse fortement supposer que la raison se situe quelque part entre le jugement esthétique, le souhait d'un programme diversifié, et une jauge limitée.

- Brigitte met en revanche son talent au profit d'un dernier ajout : l'une des chansons au programme, « La volonté », existe en fait dans un arrangement pour un seul luth réalisé par l'un des luthistes au service de François I^{er}, Albert de Rippe. La charge incombe alors à Brigitte de composer elle-même une “contrepartie” permettant au deuxième luthiste de se joindre ici à elle³. Et cette composition connaîtra un destin plus heureux que son *ricercar* et ses accompagnements de « Je suis déshéritée » et « Je suis trop jeune ».

Un « Je suis déshéritée », un « Contre raison », et un duo de luths sur « La volonté » : trois nouvelles pièces sont ajoutées, malgré la jauge de durée totale qui inquiétait déjà Jean. Mais ladite durée totale n'augmente en fait que de trente-cinq secondes, d'une part parce que Ninon ne dispose pas d'estimations pour les deux pièces aux luths seuls, d'autre part parce que la version simple de la chanson « Reviens vers moy », qui avait été affectée à Marianne accompagnée par les luths, disparaît du programme. Cette chanson apparaît d'ailleurs au disque dans ses deux versions de Lupi et de Certon ; sa disparition au programme n'est-elle qu'un accident de manipulation ? En fait, Jean décide bien de retirer cette chanson du programme au moment d'établir l'ordre prévisionnel, et d'isoler la version restante de Certon en toute fin du disque, comme un geste de clôture. Mais une fois à Chambord, il remet la version

1 Séance du 26 février.

2 Courriel de Brigitte du 9 mars 2014.

3 Cet ajout étant ultérieur au travail réalisé par Jean et Ninon, où chaque bloc était conçu pour occuper deux pistes du disque, il en résulte le seul bloc qui en occupe trois ; les trois autres blocs de trois pièces – « Je suis déshéritée », « Contre raison » et « Las je m'y plains » – n'occupent que deux pistes sur le disque, puisque les deux versions simples de la chanson concernée sont à chaque fois concaténées sur une seule piste.

simple au menu : les musiciens en étant restés à la version antérieure du programme – la nouvelle ne leur ayant pas été communiquée –, Marianne et Brigitte se sont appliquées à travailler le « Reviens vers moy » de Lupi, d’abord chacune de son côté, puis ensemble. Non seulement nous ne connaissons pas les raisons de l’éviction, mais Jean lui-même ne s’en souvient plus lorsqu’il doit en informer les deux musiciennes ; leur déception palpable suffit alors à le convaincre de refaire une place à cette chanson. On peut néanmoins supputer que, nonobstant l’éventuel manque d’intérêt de cette pièce, ou sa redondance avec d’autres éléments du programme, la différence de finale avec celle de Certon (*do vs la*) a pu jouer un rôle décisif dans le projet d’éviction – différence que Jean avait remarquée lors de la séance avec Ninon mais sans en prendre acte¹.

Les deux versions de « Reviens vers moy » étant finalement enregistrées, elles apparaissent bien au disque malgré la différence de ton qui rendrait leur voisinage délicat : comme nous l’indiquons dans l’excurus (p. 103), elles forment alors le seul “bloc” dont les pièces ne sont pas juxtaposées. Et plutôt que de clore le disque, ces deux « Reviens vers moy » viennent simplement ponctuer en deux endroits la deuxième partie du disque, au diapason 464. L’ordre de cette dernière est de toute façon remanié en profondeur comme en atteste la comparaison de l’ordre prévisionnel du 14 mars avec celui du disque finalisé (*cf.* annexe 35) : aucun des enchaînements de blocs initialement prévus n’est conservé. À l’inverse, la première zone – celle au diapason 392 – figure au disque quasiment dans l’état dans lequel Jean l’avait conçue une semaine avant l’enregistrement à Chambord, à deux exceptions près :

- Plutôt que de débiter avec le bloc « Je suis déshéritée », ce qui est encore l’intention de Jean en début de semaine², le disque s’ouvre finalement sur une pavane ;
- Le bloc « Celle qui m’a le nom » (surligné en bleu) est finalement enregistré au diapason 392³, et se voit déplacé en conséquence dans la première partie du disque.

La deuxième exception s’explique assez simplement, le diapason 464 s’avérant trop aigu pour les quatre chanteurs concernés. Nous le savons grâce à nos captations, qui viennent également informer la première exception : Jean a emporté dans sa valise la partition d’une pavane « au cas où on ait besoin d’une pièce instrumentale supplémentaire ». Sur le tard (mercredi), il l’essaie avec les autres instrumentistes au

1 Ce qui est exceptionnel, tous les autres ayant été traités à renforts de diapasos et transpositions, comme nous l’avons vu en mettant en série les « cas de figure ».

2 « L’idée c’est de commencer avec ça », explique-t-il à Marianne et Brigitte lors de leur première répétition.

3 C’est également le cas de « Vos huys », qui n’est pas retenu au disque.

diapason 464, c'est-à-dire sans que son intention initiale soit de la placer en première partie du disque. Les musiciens en font alors plusieurs lectures aux divers ensembles de flûtes qu'ils ont à leur disposition, et donc à la faveur de plusieurs transpositions successives, en vue de trouver une combinaison qui soit à la fois idéale sur le plan de la jouabilité et intéressante quant à la « couleur » sonore.

Après le troisième essai :

Jean – Jolie la couleur, mais moi je suis quand même très... dans la cave. Et si on prenait les flûtes-colonnes, ce serait... comme ça [*sur sa petite flûte, il simule le doigté approprié à la flûte-colonne*]. Et c'est pareil... Ah !? [*Il continue de simuler le doigté, cette fois en chantonnant*] Est-ce que finalement, les flûtes-colonnes...

Isabelle – Pourquoi pas ?

Zoé et Rafael acquiescent. Après deux secondes de silence, Jean pose brutalement sa petite flûte sur son pupitre et les quatre flûtistes se jettent avec entrain sur leur arsenal pour y chercher les flûtes-colonnes.

L'essai aux flûtes-colonnes ne satisfait pas Jean qui « manque de souplesse » sur cet instrument pour jouer sa partie pour laquelle il a écrit des diminutions particulièrement virtuoses. Il se laisse néanmoins convaincre par les autres instrumentistes, unanimes quant à l'intérêt sonore, ici, des flûtes-colonnes ; or elles sont au diapason 392, ce qui conduira à placer cette pavane en première partie du disque¹. En outre, pour être jouée confortablement sur ces instruments, cette pavane en *sol* doit être transposée à la quarte inférieure, c'est-à-dire en *ré* – ce que les flûtistes peuvent aisément faire “à vue”. Or un seul des blocs prévus est en *ré* (c'est-à-dire *do* à 392) : « Je suis déshéritée », qui doit ouvrir le disque. Jean le réalise-t-il rapidement, ou seulement au moment de la post-production ? Quoi qu'il en soit, l'ouverture du disque par cette pavane est l'heureuse et hasardeuse conséquence de performances réitérées en vue d'un son et d'une jouabilité idoines, et non le fruit d'une décision mûrement anticipée.

Ayant procédé à la captation audiovisuelle de la quasi-totalité des séances de travail à Chambord, il serait théoriquement possible de prolonger cette quête de chacune des modifications qui, au fil du processus, donnent peu à peu au programme et à sa distribution leur forme finale. Celles d'entre elles que nous n'avons pas étudiées jusqu'ici concernent le détail de la distribution de la moitié du programme environ, et sont résumées dans le tableau en annexe 36. Faisant abstraction de la dernière colonne,

1 Pour les besoins de son ornementation virtuose, Jean troquera néanmoins sa flûte-colonne contre une flûte plus agile, au diapason 440 – un ton au-dessus de 392 – mais “naturellement” transpositrice à la quinte inférieure ; c'est-à-dire à la quarte inférieure au diapason 392, donc en phase avec les flûtes-colonnes de ses collègues.

dédiée à la participation du deuxième luthiste – nous y reviendrons –, il est possible de lire le tableau comme suit :

- Trois des chansons « simples » s'avèrent finalement insatisfaisantes dans leur performance à voix seule accompagnée d'un luth, parmi lesquelles le « Reviens vers moy » que Jean avait pensé ôter du programme. Deux flûtes sont donc adjointes à cette dernière, et une à « Contre raison » ; pour ce qui concerne le cas de « Si par fortune », l'amélioration passe par l'ajout d'une flûte mais également – et c'est exceptionnel – d'un chanteur pour seconder Marianne.
- Deux autres chansons « simples », celles écrites pour trois voix, étaient envisagées pour un chanteur et deux flûtes. Finalement, une troisième flûte vient doubler la voix humaine.
- Contrairement aux chansons « simples », les « grands Certon » sont tous enregistrés dans la distribution prévue par Jean – telle qu'amendée le 25 février aux côtés de Ninon –, à une exception près : l'idée de ne prendre en charge que trois ou quatre des six voix de la polyphonie de « Las je m'y plains »¹, et de faire jouer le reste par la luthiste, ne s'avère pas concluante. Les quatre chanteurs et la luthiste sont donc secondés de deux flûtistes.
- La modification de la distribution des danses consiste simplement à ajouter ou à retirer la luthiste, qui est également ôtée de la pièce chantée par les quatre hommes, qui passe *a cappella*.
- Enfin, il arrive ponctuellement qu'un flûtiste se trouve finalement à enregistrer ce qui était initialement attribué à un autre flûtiste.

Plutôt que d'entrer comme précédemment dans le détail du processus pour mettre au jour des chaînes de causalité, contentons-nous ici d'un commentaire général sur cette série de modifications, qui sont toutes décidées en dernier ressort par Jean, parfois après essais successifs et discussions avec les musiciens. Il apparaît à la lecture de ce tableau que, une fois entamées les séances de travail au château de Chambord, le directeur s'autorise plus volontiers des modifications du côté des flûtistes – et dans une moindre mesure de la luthiste, qui en a déjà eu pour son grade – que de celui des cinq chanteurs². Cela tient avant tout au fait que les quatre flûtistes-bassonnistes et la luthiste, au fil des décennies³, ont développé une dextérité commune – Jean parle même de « virtuosité »⁴ – dans la « navigation de diapasons, les transpositions et les calculs qui vont avec, sans parler du passage rapide entre des instruments supposant

1 Sur la partition, Jean écrit : « avec ou sans Yves ».

2 Et à plus forte raison le percussionniste, employé uniquement et systématiquement pour les pièces dansées.

3 Brigitte et Jean sont cofondateurs de l'ensemble en 1987 et sont rejoints au milieu des années 1990 notamment par Isabelle et Rafael ; Zoé se joint à eux au milieu des années 2000.

des techniques de jeu différentes. Ils ont en outre une grande faculté d'adaptation, et l'habitude de s'approprier rapidement les mélodies auxquelles ils sont confrontés. Non pas qu'il en soit tout autrement à ce dernier sujet du côté des chanteurs, mais ils ne disposent chacun que d'un seul instrument, dont le champ des possibles laisse une moins grande marge de manœuvre dans le domaine des hauteurs absolues – ce que l'on a pu constater au cœur de ce chapitre. En outre, ils travaillent moins systématiquement tous les cinq ensemble dans les projets de Content Désir, et très souvent aux côtés d'autres chanteurs. Enfin et surtout, l'identité sonore diffère bien plus d'un chanteur à l'autre que d'une flûte à l'autre – surtout si les flûtes sont pensées en "famille" comme c'est le cas ici. Par conséquent, l'ajout ou le retrait de chanteurs est bien plus susceptible d'affecter l'identité sonore de la performance – et l'intention poétique qui va avec – que ne le fait l'ajout ou le retrait de flûtes ; quand bien même ces instruments participent pleinement à la structure polyphonique, elles jouent *de facto* un rôle d'accompagnement dans le cas des pièces chantées.

Les modifications que nous venons de consigner permettent également d'augmenter le tableau où nous recensons, à l'issue de l'excursus qui précède ce chapitre, les différentes distributions que l'on retrouve au disque (*cf.* annexe 23). Si on leur ajoute les trois pièces enregistrées mais supprimées au montage, ce sont donc *in fine* pas moins de trente assemblages vocaux et instrumentaux différents qui se succèdent sous les micros à Chambord. En mettant en regard ces trente distributions différentes avec les vingt-cinq envisagées par Jean quelques semaines plus tôt (*cf.* annexe 37), on peut notamment voir l'option "Marianne + luth(s)", initialement prévue à cinq reprises, se décliner finalement en quatre options toutes différentes : "Marianne + luths", "Marianne + 3 flûtes", "Marianne + 2 flûtes + luths. Lorsque Jean décide dans ce dernier cas d'incorporer deux flûtes, ce n'est pourtant pas par souci de proposer une combinaison qui soit inédite par rapport au reste du programme, et il en va de même pour toutes les autres modifications de distribution opérées au fil de la semaine à Chambord. Cette diversification accrue d'un programme initial qui était déjà très diversifié est donc encore une fois le fruit de contingences.

De dernières statistiques peuvent être obtenues en comptabilisant la participation de chacun des musiciens, du programme au 14 mars à celui qui est gravé au disque :

4 « Elle est là notre virtuosité. On n'est pas systématiquement dans des prouesses techniques, mais on doit changer sans cesse de technique de jeu » (in *Les mardis de la musique ancienne*, France Musique, 23 juin 2015, prod. Édouard Fouré Caul-Futy).

	M	G	A	E	Y	J	I	Z	R	T	B	V
Nombre de pièces au programme	19	14	11	10	7	14	16	19	18	5	19	17
+ ajoutées		2			1	2	5	3	4	1	3	
- retirées	-1					-1		-1			-2	-9
- non enregistrées (Jeunette*4)	-4					-1	-2	-3	-3		-1	
<i>[Total des opérations ci-dessus, en valeur absolue]</i>	<i>5</i>	<i>2</i>			<i>1</i>	<i>4</i>	<i>7</i>	<i>7</i>	<i>7</i>	<i>1</i>	<i>7</i>	<i>9</i>
Nombre de pièces enregistrées	14	16	11	10	8	14	19	18	19	6	19	8
- supprimées au montage (Vos huys*2 & Allégez)		-3	-3	-1	-2	-1	-1		-1		-1	-1
Nombre de pièces sur le disque	14	13	8	9	6	13	18	18	18	6	18	7

Tableau 2 : Statistiques individuelles de participation

Le pollen faisant son effet, Marianne n'enregistre que quatorze des dix-neuf pièces initialement prévues, et Gauthier se trouve finalement plus sollicité qu'elle. Si Yves est bien moins sous les micros que ses collègues chanteurs, c'est parce que sa voix de basse ne l'amène pas à chanter en duo et *a fortiori* en solo ; sa présence à Chambord se justifie uniquement par les « grands Certon ». En revanche, Jean est moins exposé que ses trois collègues flûtistes en vue d'assister Patrick en cabine autant que possible ; il confie en ce sens à Isabelle, Zoé et Rafael les pièces à un, deux ou trois flûtistes. La ligne centrale en italique, qui totalise le nombre d'ajouts et de retraits par musicien, permet quant à elle de conforter ce que nous mettions en évidence auparavant, à savoir le fait que les quatre flûtistes-bassonnistes et Brigitte concentrent à eux cinq l'écrasante majorité des modifications, là où deux des chanteurs participent exactement aux pièces pour lesquelles ils ont été convoqués quelques semaines plus tôt¹.

Reste la dernière colonne, où se précise ce que l'on entrevoyait dans le tableau en annexe 36 : la participation du deuxième luthiste, Valentin, est considérablement réduite par rapport à ce qui était initialement prévu. Il nous en donne l'explication trois jours avant que ses collègues ne se dirigent vers Chambord : « Hier se sont dessinés les contours plus précis de ma participation. Comme je ne viens enregistrer qu'une nuit [samedi], Brigitte m'a indiqué 5 morceaux pour lesquels mon luth est indispensable »². Rappelons en effet que parmi les différentes contraintes dont devait s'accommoder Ninon dans l'établissement du planning figurait en bonne place l'absence de Valentin de mercredi à vendredi. La veille, Jean indiquait presque systématiquement à la chargée de production d'affecter par défaut les deux luths à chacune des pièces concernées, ne connaissant pas encore les modalités de la présence de Valentin ; c'est d'ailleurs là le seul paramètre au sujet duquel, lors de cette séance de travail, le directeur n'arrêtait pas sa décision, expliquant de façon répétée à la chargée de production que la décision serait prise ultérieurement. Le samedi

1 Notons néanmoins qu'une autre modification les concerne tous les deux, en amont de la semaine d'enregistrement : sur proposition d'Antoine – par retour de mail à Jean et Ninon quelques jours après réception des partitions –, Erik et lui intervertissent leurs voix sur le « Contentez vous » de Certon, pour des raisons de confort dans leurs tessitures respectives de baryton et de ténor.

2 Courriel de Valentin du 21 mars 2014.

29 mars à Chambord, Valentin enregistrera donc huit pièces prioritaires, au premier chef les deux duos avec Brigitte.

Sauf que l'incertaine participation de Valentin aux dix-sept pièces n'apparaît pas dans le tableau qui est envoyé à l'ensemble des musiciens, dont Brigitte qui accomplit par conséquent un nouvel effort spécifique dont une bonne part ne sera pas plus récompensée que la plupart de ses travaux de composition. Car aucune des pièces au programme n'est écrite pour luth, et encore moins au format de tablature bien plus approprié au jeu sur cet instrument que celui de la partition. Une transcription est donc nécessaire, à moins que la musique soit de facture suffisamment simple pour pouvoir être jouée "à vue" – éventuellement à l'appui de quelques annotations –, et *a fortiori* en vue d'une performance aussi exigeante que peut l'être un enregistrement, où le droit à l'erreur ne s'applique qu'à la marge. Et qui dit transcription dit également réduction, c'est-à-dire adaptation au luth et prise en compte de ce qui est joué par les autres musiciens. Brigitte se charge donc d'écrire une réduction pour deux luths de la plupart des pièces que Valentin et elle sont censés accompagner ; jusqu'à apprendre peu de jours avant l'enregistrement qu'elle sera seule au luth pour la moitié d'entre elles, dont elle doit alors réviser les réductions *in extremis*.

Un dernier tableau (annexe 38) permet de prendre la mesure du chemin parcouru depuis l'état "initial" du programme au 24 février 2014, à l'issue de la phase préparatoire solitaire de Jean, jusqu'au disque mis en vente un an plus tard. Ou plutôt de prendre la mesure d'une partie du chemin parcouru, puisque n'y figurent que les trente-quatre pièces du disque, à l'exclusion de tout ce qui a été abandonné en cours de route – dont trois pièces enregistrées, d'autres déprogrammées bien que travaillées par les musiciens, et d'autres évincées en amont. Cette superposition des états initiaux et finaux des trente-quatre pièces présente pour autre défaut notable de retirer tous les échafaudages intermédiaires et mécanismes d'évolution que nous nous sommes évertués à décrire au fil de ce chapitre. Peut-être quelque schéma totalisant est-il à trouver, mais nous sommes avant tout convaincu que tout processus présente une complexité irréductible qui, pour être restituée, demande une forme de description voire de récit. Profitons néanmoins de ce tableau pour remarquer que seul un petit quart des pièces entendues au disque n'étaient initialement pas prévues au programme, et que le constat est inverse dès lors que l'on s'intéresse plus précisément aux modifications de la distribution et des diapasons : "seules" douze des pièces – c'est-à-dire un tiers – figurent au disque exactement telles que Jean les avait initialement imaginées. Plus l'on investit les détails, plus le processus nous apparaît comme le lieu de transformations ; c'est une évidence.

Mardi 25 mars, nous assistons en salle de répétition à un court épisode de divertissement entre flûtistes : Isabelle joue successivement à Jean, qui a les yeux fermés, la même mélodie sur une flûte-colonne puis sur une autre flûte à bec plus commune. Jean remarque que la deuxième est plus « timbrée », mais se trompe dès lors qu’il s’agit d’attribuer cette caractéristique au bon instrument. De cette anecdote, il est possible de retenir une erreur pour le moins étonnante quand on sait à quel point l’ensemble Content Désir est fier d’être le seul au monde à jouer sur cet instrument très rare – ou plutôt sa copie, faite à leur demande expresse. Mais on peut également considérer le verre à moitié plein : quand bien même les attributions instrumentales exactes peuvent résister à un test à l’aveugle, Jean et ses collègues se sont dotés d’un arsenal instrumental dont la diversité sonore s’apprécie. Il en va de même pour ce qui concerne l’emploi de différents diapasons :

Et ça c’est le progrès énorme qu’on a fait à Content Désir, on a fait faire des instruments sur mesure. Et c’est très compliqué pour nous, on jongle avec des diapasons, mais par exemple aujourd’hui à la radio on peut vous dire qu’on joue au moins à quatre diapasons différents. Ça ne s’entend pas, parce qu’on transpose dans tous les sens, mais du coup les couleurs sont incroyablement étonnantes. Pour moi c’est la même chose que la chapelle Sixtine avant restauration. Dans la musique Renaissance, avant c’était la chapelle Sixtine avec le vernis, maintenant c’est la chapelle Sixtine sans le vernis¹.

Au fil de ce chapitre, notre rencontre régulière avec des phénomènes ayant à voir de près ou de loin avec les diapasons, est due en partie à la nécessité de doter notre récit d’une trame. Mais ce choix de notre part vient évidemment du fait que les diapasons sont le vecteur le plus important de transformation du programme d’une part, et cristallisent une grande partie des préoccupations de Jean d’autre part ; y compris celle, pour le moins paradoxale dès lors que « ça ne s’entend pas », de réunir les pièces au diapason 392 dans la première moitié du disque, et celles au diapason 464 dans la seconde. Si cela « ne s’entend pas », il reste que ce disque n’aurait pu être réalisé à un seul diapason qu’à condition de renoncer à une partie de la diversité de “couleurs” sonores qu’apporte l’instrumentarium, et de circuler de façon moins fluide entre les différentes associations de voix et d’instruments. Dès lors que les musiciens de Content Désir ont décidé au fil des décennies de demander expressément, à leurs facteurs, des copies d’instruments anciens qui ne soient pas (ou peu) adaptées à des standards modernes, les transpositions et diapasons sont devenus une préoccupation quotidienne. La mention « Diapasons 392 et 464 » arrive très rapidement dans la feuille de route envoyée aux musiciens en vue de l’enregistrement à Chambord (annexe 33) – juste après suggestion aux musiciens de se vêtir chaudement. Et lorsque deux mois après cet enregistrement, Jean et le directeur de l’ensemble Clé-

1 In *Les mardis de la musique ancienne* (France Musique, 23 juin 2015, prod. Édouard Fouré Caul-Futy).

ment Janequin sont invités à une tablée de musicologues avertis pour les entretenir de leurs travaux et problématiques respectives, les quatre cinquièmes de la séance tournent autour des questions de diapasons et transpositions¹.

Préparatifs pour Chambord & retour à Fontevraud

Dans l'intervalle de trois semaines et demie entre l'envoi des partitions et le séjour à Chambord, peu de musiciens ont, comme Brigitte, à fournir un travail spécifique en sus de la préparation de la performance de leur propre partie. Marianne est sollicitée pour enregistrer une déclamation des textes des chansons afin qu'Erik, qui est francophone débutant – et non-spécialiste pour ce qui concerne la prononciation à l'ancienne – puisse se préparer convenablement. Yves, sans que cela ne le lui soit demandé – la consigne de Jean était simplement de tirer des parties séparées pour les flûtistes, afin de leur éviter des “tournes” –, révise quant à lui la partie de *quintus* qu'il avait achevée un an plus tôt : « Voir si je suis toujours content de ce que j'ai fait, s'il y a des choses à améliorer... »². Les musiciens doivent bien sûr également se doter des instruments qui leur permettent de faire face à toutes les situations qui se présenteront à eux en termes de diapasons et transposition. Brigitte s'équipe ainsi de six luths et guitares, et Valentin de trois luths dont un qu'il doit emprunter à un collègue ; du côté des flûtistes-bassonnistes, la gestion de l'arsenal est collective, mais préparée par Jean en discussion à ce sujet avec le référent en la matière, Rafael – qui fait réviser pour l'occasion le *consort* de flûtes-colonnes. Pour les flûtistes, le travail préparatoire consiste en grande partie à évaluer la jouabilité des pièces aux transpositions et diapasons proposés. Quoi qu'il en soit, les musiciens nous ont confirmé au fil de ces semaines que leurs éventuelles performances préparatoires, que ce soit au chant ou sur les instruments, sont strictement individuelles : le travail collectif de la performance se fera uniquement une fois franchi le seuil de Chambord.

« La marge est facilement évaluable, on se connaît très bien. Et s'il y a des surprises, le boulot en amont est quand même là pour assurer un minimum »³. Par ces mots,

1 « Dominique [Visse] disait avec justesse qu'on ne peut pas faire un concert avec du Charpentier et du Josquin, parce que c'est pas le même diapason. Nous on a trouvé une solution, c'est de faire au disque ce qu'on peut pas faire en concert, à savoir des programmes avec trois diapasons. Et je vous mets au défi de l'entendre, parce que comme on fait des... Entre 392 et 520 on peut transposer à la quarte, personne ne s'en rend compte » (Jean, 23 mai 2014, séance du séminaire « France-1600, mutations musicales entre Renaissance et Baroque », coord. J. Brooks, C. Deutsch, I. His & T. Psychoyou, Centre de Musique Baroque de Versailles). Si Jean abonde dans le sens de son collègue, il demeure que Content Désir donne bien des concerts à plusieurs diapasons, et s'en enorgueillit – *cf.* notamment la citation en page précédente –, assumant par là-même un certain anachronisme.

2 Entretien avec Yves du 12 mars 2014.

3 Entretien avec Zoé du 19 mars 2014.

Zoé nous signifie qu'il ne lui est pas nécessaire de travailler l'intégralité du programme à l'instrument : les partitions peuvent être feuilletées en vue d'« évaluer la marge », c'est-à-dire de prendre la mesure de l'éventail entre ce qui, pour être déchiffré, peut attendre les séances collectives à Chambord, et ce qui demande un travail préalable plus ou moins conséquent. Au sujet du travail personnel en amont, Yves nous répond quant à lui d'abord d'un simple geste, mimant le survol très rapide d'un cahier. « Je feuillette pour voir rapidement s'il y a des difficultés »¹. S'agissant de Thierry, le percussionniste, aucun travail spécifique à ce programme en amont, puisqu'il travaille « à l'oreille ». Pratiquant depuis plus de deux décennies les pavares, gaillardes et autres basses danses, il lui suffit de se joindre aux flûtistes-bassonnistes sur le tas, avec un micro allumé qui lui permettra, en attendant l'enregistrement, de repérer au mieux les articulations structurelles et d'identifier des caractères rythmiques avec lesquelles il lui est possible de jouer – syncopes en premier lieu.

Marianne se situe à l'autre extrémité du panel de musiciens avec lesquels nous nous sommes entretenus :

Pour un concert je peux me permettre de tout lire dans ma tête et de ne rien chanter avant la première répétition. Pas pour un enregistrement. Je chante tout, pour avoir déjà une habitude vocale de tout le répertoire, et que les choses techniquement soient là. Qu'il n'y ait aucun travail technique sur le... Il y en aura forcément, il y aura forcément des trucs que je ne vais pas réussir à faire comme je veux. Mais ce que je veux c'est que tout soit imprimé dans mon corps, et que je n'aie plus qu'à faire de la musique... en faisant hyper gaffe à mon corps, parce que pendant un enregistrement on ne peut pas se laisser aller à la musique totalement. On est obligé d'avoir une exigence technique très forte, il y a forcément des moments où on se prend la tête sur une attaque... D'ailleurs c'est un peu débile parce qu'en général, moins on se prend la tête, mieux on chante. Et en même temps, le but c'est que pendant l'enregistrement on oublie le plus possible ce côté technique, pour que les micros enregistrent de la musique et pas un truc un peu chiant où tout serait "parfait" – entre guillemets. Je trouve que c'est très difficile l'enregistrement pour ça. Parce qu'on a pas le public qui donne un retour et qui permet de se lâcher totalement. Et on ne peut pas se lâcher pendant huit heures de suite. C'est physiquement impossible de tout donner pendant huit heures².

L'état d'esprit dans lequel Marianne se projette dans les séances d'enregistrement la conduit évidemment à se doter, pour les deux semaines qui précèdent le séjour à Chambord, d'une méthode de travail bien différente de celles de Yves et de Zoé, faite de séances dédiées et de l'une ou l'autre journée banalisée. Pour un travail du même ordre, Gauthier opter pour « une petite dose quotidienne », si possible sans trop chan-

1 Entretien avec Yves du 12 mars 2014.

2 Entretien avec Marianne du 10 mars 2014.

ger de tonalité/diapason¹. La plupart des pièces au programme étant inédites dans le domaine discographique, la question ne se pose pas de savoir s'il faut ou non écouter des enregistrements de ces chansons par d'autres ensembles, que ce soit pour en avoir une "vue" concrète, pour s'en inspirer ou pour s'en distinguer ; mais dans l'idée, Gauthier n'aurait pas refusé de tels appuis – contrairement à Marianne². Outre une différence d'état d'esprit et le fait que Yves ait bien moins de pièces à préparer que Marianne et Gauthier, l'une des spécificités du travail de ces derniers a à voir avec le fait qu'ils sont tous deux en charge de quelques mélodies de "dessus" pour lesquelles Jean souhaite leur faire chanter des ornements dans un style qui leur est inconnu. Le calendrier resserré conduit en fait le directeur à écrire ces ornements peu ou prou au même moment où les musiciens travaillent les pièces, et donc à leur livrer ses propositions au goutte-à-goutte. Enfin, en parallèle de ce chantier d'écriture, Jean s'efforce, parfois en compagnie de Ninon et Chloé, et parfois en relation avec certains des musiciens, d'« anticiper un maximum de choses pour qu'on arrive à faire la musique dans les meilleurs conditions »³. Tout comme pour la phase de conception en amont du 25 février, cette phase ne nous a été accessible qu'à la faveur d'entretiens avec les musiciens qui y étaient disposés. Les situations de performance musicale auxquelles est dédiée la seconde moitié de cette thèse se cantonnent donc logiquement à l'enceinte du château de Chambord.

Si nous n'avons pas pu ni souhaité enquêter au domicile des musiciens lors des trois semaines qui précèdent l'enregistrement, nous avons en revanche cherché à étendre notre ethnographie au travail de post-production. Ce chantier est évidemment investi en premier lieu par l'ingénieur du son, Patrick, qui est rejoint par Jean pour une part importante du travail ; si nous avons souhaité nous intéresser également à la conception du livret, notre enquête se serait étendue au moins au "premier cercle" constitué d'une part de l'équipe administrative de Content Désir, d'autre part l'associé administratif de Patrick ainsi que le concepteur graphique du livre. Néanmoins, cette phase de post-production ne fait l'objet d'aucune planification et suppose de se trouver exactement au bon endroit au bon moment. En dépit de nos demandes répétées à cette fin, nous n'avons pas été informé de la tenue des séances de travail entre Patrick et Jean, organisées en dernière minute. Il nous est donc impossible de traiter du montage, du mixage et de la construction du disque autrement que par constats et hypothèses, et éventuellement à la faveur d'entretiens rétrospectifs, c'est-à-dire tout l'inverse de la démarche que nous souhaitons engager à partir du quatrième chapitre⁴. Dès lors, l'essentiel de ce qu'il se passe en vue de *La Chambre du Roy* au delà du

1 Entretien avec Gauthier du 19 mars 2014.

2 « Si c'était une musique dont je ne suis pas du tout familière, j'essaierais par tous les moyens d'écouter des versions pour avoir une idée de cette musique, pour entendre les harmonies tout ça... Là je les devine en partie. Évidemment j'imagine pas tout, mais il y a plein de choses que je... » (entretien avec Marianne du 10 mars 2014).

3 Entretien avec Jean du 7 mars 2014.

31 mars 2014 nous échappe. Mais ce n'est qu'à moitié malheureux, puisque cela échappe également à la totalité des musiciens employés par Jean qui, un an plus tard, découvriront le fruit de leur travail en même temps que nous, sans avoir pris part à la post-production. Notre intérêt pour l'expérience de ces musiciens s'accommode donc aisément de cette déconvenue.

Ayant vu les portes de ce processus discographique se refermer devant nous, nous en avons profité pour en ouvrir d'autres et glisser une oreille – cette fois accompagnée d'un simple carnet – à l'abbaye de Fontevraud où, du 14 au 17 janvier 2015, les ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin enregistrent leur disque *1515*. Le processus est bien différent à de nombreux égards, ne serait-ce parce que le programme enregistré a été donné en concert à Tours la veille du départ à Fontevraud, et par conséquent préparé par trois jours de répétition en décembre et trois autres jours début janvier. Les neuf chanteurs ne sont accompagnés que d'un orgue, qui se joint d'ailleurs à eux non pas pour des raisons historiques ou esthétiques, mais parce que la performance au concert de la veille s'est finalement avérée beaucoup trop instable pour que le programme puisse être enregistré *a cappella* comme cela était prévu. Par là-même, l'organiste embauché *in extremis* découvre sous les micros les pièces dont il doit soutenir la performance vocale, et c'est en outre la première fois que le directeur de Diabolus in Musica doit faire cohabiter ses chanteurs avec cet instrument. Notons que le programme et sa préparation étant conçus en vue d'une performance *a cappella*, aucun instrument n'impose aux éventuelles transpositions ses contraintes de diapasons ; il incombe à l'organiste de jongler entre les tons parcourus. Enfin, la direction artistique à deux têtes – trois avec l'ingénieur du son –, dont l'une participe à la performance et l'autre non, implique évidemment des relations d'autorité différentes celles que nous observions à Chambord et en amont.

De cette excursion à Fontevraud, nous souhaitons ici retenir principalement un phénomène en vue de nos développements ultérieurs : les interactions verbales entre les performances des musiciens, en premier lieu les instructions données par les deux directeurs artistiques, concernent presque toutes la mise en place et correction de la justesse d'intonation ainsi que de la précision rythmique. Peut-être l'approfondissement des questions de sonorité, de phrasé, d'articulation et d'équilibre – entre autres – a-t-il été à l'ordre du jour des phases de répétition en vue du concert. Les ensembles Diabolus in Musica et Clément Janequin ont à cet égard des styles de performance très distincts et caractérisés, ce qui a nécessairement demandé des ajustements, verbalisés ou non. Peut-être alors s'agit-il simplement, une fois sous les micros, d'assurer la précision intonatoire et rythmique ; paradoxalement, les

4 Ce pourquoi nous ne savons d'ailleurs pas ce qui a valu spécifiquement aux deux « Vos huys » et à « Allégez-moi » d'être retirées du programme plutôt que d'autres.

quelques discussions substantielles du phrasé, de la sonorité, de l'équilibre *etc.* que nous entendons à Fontevraud sont à l'initiative non pas des deux directeurs ou de leurs musiciens, mais de l'ingénieur du son, au demeurant beaucoup plus « interventionniste »¹ que celui qui accompagne Content Désir. Autorisons-nous néanmoins cette hypothèse : l'essentiel des phrasés, articulations, sonorités et jeux d'équilibre n'est en fait pas tant le fruit d'un échange artistique verbal – voire gestuel – que la conséquence “secondaire” de performances réitérées, c'est-à-dire de la “répétition” à proprement parler – quand bien même celle-ci semble entièrement dédiée à chanter juste et en rythme. Au fil de cet autre processus observé, nous avons en tout cas entendu ces paramètres s'affiner considérablement sans que cela fasse l'objet d'un travail explicite.

Nous ne comparerons pas ce processus avec celui menant à *La Chambre du Roy* au-delà de ce qui précède. Certes ces journées d'enregistrement connaissent elles aussi leurs déconvenues organisationnelles – le plus abruptement lorsque la salle adjacente s'avère louée pour une réception privée à l'heure où il se serait agi d'enregistrer. Sur-tout, le déroulement du processus d'enregistrement une fois les micros allumés a évidemment beaucoup en commun avec celui que nous avons pu observer. Néanmoins, nous ne cherchons pas de points de comparaison solide, “terme à terme”, qui permettraient d'ajouter une strate heuristique à notre propos sur Content Désir, en vue de le théoriser et de “monter en généralité”. Au mieux pouvons-nous tenter des mises en perspective ponctuelles. En l'occurrence, ce que nous notons sur les paramètres qui s'affinent sans être l'objet d'un travail explicite nous vient non pas de la captation des séances de travail en vue d'une comparaison soignée, mais au contraire d'une posture d'observation relâchée que nous n'avions pas eu l'opportunité – ou que nous n'avions pas pris le soin – d'adopter lorsqu'il s'agissait pour nous, non sans boulimie, de capturer audiovisuellement les séances de travail à Chambord et les moments adjacents.

Les concerts et spectacles consécutifs à l'enregistrement de *La Chambre du Roy* représentent un autre point de comparaison “attendu”, qui aurait pu donner lieu à un travail systématique mais dont nous allons nous détourner également. Y sont reconduites quelques-unes des pièces qui ont été enregistrées à Chambord. Mais si la logique par “blocs” demeure majoritaire dans la construction du concert *Musiques pour la Chambre de François I^{er}*, seules sept pièces (sur trente-six) proviennent du disque. Bien que Certon et ses *Meslanges* soient particulièrement mis en avant dans la note de programme, sûrement par reconduction de l'idée ayant présidé au disque, sa présence est en fait réduite en peau de chagrin (quatre pièces). Cela s'explique probablement par la confrontation entre une intention initiale et un principe de réalité : les pièces du recueil de Certon étant écrites pour de grands effectifs, elles

1 Le qualificatif est de Jean, qui a longuement travaillé avec lui avant d'entamer sa collaboration avec Patrick.

peuvent difficilement être prises en charge de façon satisfaisante par trois voix mélodiques, un luth et une harpe – c’est-à-dire la formation relativement économique qui a été choisie pour “tourner” commodément y compris dans plusieurs pays d’Asie du Sud-Est. Quoi qu’il en soit, les spectateurs de ce concert et du spectacle *Magnificences* pourront notamment réentendre – la plupart du temps dans des distributions différentes de celles du disque – l’un ou l’autre « Tant que vivray », « Content désir », « Contentez vous » ou encore « Au joly bois ».

Tant qu’à concentrer désormais tous nos efforts sur l’enregistrement de l’une des chansons, pourquoi « Suzanne un jour » plutôt que celles-là qui donnent lieu à d’autres performances ultérieures, et parfois à de nouvelles discussions en vue de celles-ci ? L’idée-même de nous concentrer sur l’une des chansons a en fait émergé bien plus tard, une fois parvenus à leur terme les processus menant au concert et au spectacle et, surtout, à l’intersection de trois contraintes pratiques :

- Nous tenions à resituer la pièce concernée dans son histoire et historiographie (cf. chapitre à venir), ce qui supposait qu’un minimum de sources soient disponibles à cet égard, tant dans le contexte qui a vu naître la chanson qu’au fil des siècles.
- Surtout, tant qu’à investir un processus dans ses moindres détails, il semblait utile que nous disposions d’une captation aussi complète que possible et de qualité convenable – cadrage incluant en continu tous les acteurs, une bonne définition sonore et audiovisuelle – de toutes les séances de répétition et d’enregistrement de la pièce concernée, avec si possible un micro en cabine lorsque nous filmions en plateau et *vice versa*. Or un grand nombre d’impondérables ont eu raison ici de nos prétentions à l’exhaustivité de façon plus ou moins rédhibitoire.
- Enfin, puisque l’anonymat qui prévaut ici est un anonymat de polichinelle, il convenait que rien dans nos restitutions – souhaitées exhaustives – ne puisse s’avérer maladroit voire compromettant vis-à-vis de l’un ou l’autre des acteurs. Nous pensons ici notamment aux rares cas de mise en cause de collègues ou d’autres personnes impliquées dans la musique à l’ancienne. Plus simplement, il nous fallait respecter autant que faire se peut l’intimité des acteurs, ce qui était moins compromis dans certains cas que dans d’autres.

« Suzanne un jour » se trouve en fait être l’un des rares à tenir plutôt bon à l’intersection de ces trois contraintes. En outre, dès lors qu’il s’agit pour nous de prendre en charge à un moment de notre analyse la totalité des faits et gestes de chacun des musiciens d’un collectif, le fait que l’enregistrement de la « Suzanne » de Lupi n’en engage que trois s’avère très commode. Et les trois musiciens concernés respectant ici scrupuleusement notre code de couleurs dans l’annotation de leur partition – ce

qui n'est de loin pas toujours le cas –, notre travail de décodage s'en trouve largement facilité. Enfin, cette « Suzanne » convenait particulièrement bien à un tout autre titre : nous apprécions suffisamment ses qualités musicales pour pouvoir l'écouter d'innombrables fois dans chacune de ses performances aux différents stades du processus – c'est-à-dire plusieurs centaines de fois.

Il semble d'ailleurs que nous ne soyons pas le seul à apprécier cette « Suzanne un jour » : en 2016, cette piste de *La Chambre du Roy* se trouve être la deuxième la plus écoutée sur les plateformes de *streaming* légal, devancée uniquement par la première piste du disque – naturellement plus écoutée étant donnée sa position¹. Mais au-delà de ce fait dont nous n'avions pas connaissance au moment de nous intéresser à cette chanson, celle-ci est-elle suffisamment représentative de *La Chambre du Roy* pour que l'on ne s'intéresse désormais plus qu'à elle ? Oui, si l'on considère que le bloc qui lui est dédié réunit une chanson des *Meslanges* de Certon avec la première des « Suzanne un jour » qui ait été éditée au XVI^e siècle – en 1548, c'est-à-dire après la mort de François I^{er}. En outre, la version de cette chanson à trois musiciens implique deux parmi les plus sollicités sur ce disque, Gauthier et Brigitte ; la version à six musiciens est quant à elle performée par un assemblage de quatre chanteurs et deux flûtes. Néanmoins, on peut tout aussi bien noter que ce bloc ne comprend pas de danse, ce qui peut être regretté au vu de la grande importance de ce genre dans l'identité de Content Désir. Ou que l'on ne pourra apprécier ici ni les ornements écrits par Jean à partir du traité d'Adrian Coclico, ni ses adaptations pour flûtes de versions instrumentales ornées éditées pour clavier chez Attaignant.

L'excurus qui précède ce chapitre a permis de prendre la mesure de la grande diversité de pièces et de distributions, qui empêche d'identifier une configuration-type – et qui conduit Jean à énoncer dans le livret un archétype introuvable en tant que tel au disque. Et si l'on s'intéresse plus précisément au processus comme nous l'avons fait au fil du chapitre au processus, il est là encore difficile d'identifier une configuration-type. En ce sens, c'est un pur hasard que la portion de processus qui va nous occuper à partir du quatrième chapitre au sujet de « Suzanne un jour » ne dure qu'une heure en tout et pour tout, et qu'il ne s'y trouve pas de complications ou rebondissements tels que nous en avons relevé notamment au sujet de « Je suis trop jeune » et « Je suis déshéritée ». De même que le produit *La Chambre du Roy*, le processus qui y conduit s'avère par conséquent un lieu d'expérimentation privilégié pour l'anthropo-

1 Source : état des redevances du 1^{er} janvier au 31 décembre 2016 pour l'ensemble Content Désir, fait à Paris le 28 mars 2017 par la maison de disques. 1242 lectures en *streaming* (partielles ou totales) sont recensées pour « Suzanne un jour » (piste 4) contre 2822 pour la pavane introductive (piste 1). « Suzanne » est en fait talonnée par les deux « Je suis déshéritée » (pistes 2 et 3, respectivement 1136 et 1084 lectures), et par la seconde « Suzanne » (piste 5, 1085 lectures). L'homogénéité des chiffres passée la première piste – le déclin commence à partir de la sixième piste – invite à ne pas donner trop d'importance à l'écart entre les pistes 3 et 4 ; ce d'autant plus qu'une cinquantaine d'écoutes environ de « Suzanne » est sûrement de notre fait.

logie à laquelle nous prétendons, qui s'intéresse aux singularités pour ce qu'elles sont et non pas en regard systématique d'autres singularités voire de généralités.

Avant d'appréhender la singularité de « Suzanne un jour » en 2014 au fil d'une heure de performances musicales successives, il s'agit néanmoins de la considérer sur le long terme du processus historique qui aboutit sur les pupitres de Gauthier, Erik et Brigitte, en commençant par passer en revue les différents supports notés à leur disposition et leurs différences.

Excursus C – « Suzanne un jour » en partitions

1548, 1559 : deux sources anciennes

En 1548 à Lyon est publiée pour la première fois « Svsanne vn iour d’amour sollicitée » – que nous abrégeons, avec orthographe modernisée, par « Suzanne un jour », voire « Suzanne » –, chanson à quatre voix écrite par le poète Guillaume Guéroult et le compositeur Didier Lupi, dans un recueil de vingt et une « chansons spirituelles » qui sont toutes de leur cru¹. Le prochain chapitre s’intéressant aux existences historiques de cette chanson, précisons d’emblée que ce recueil n’est conservé qu’en un exemplaire, détenu par le Musée Condé de Chantilly, mais que les deux double-pages dédiées à « Suzanne un jour » “circulent” sur internet sous une forme numérisée. Nous les reproduisons en annexe 39, où l’on voit cette chanson affublée du titre « Dizain sur ce mesme propos », en référence à la chanson immédiatement précédente ; la première double-page est en fait tronquée de son quart supérieur, où apparaissait la fin de cette chanson – qui revêtra une certaine importance dans le chapitre à venir.

Le recueil est réédité une première fois à Paris onze ans plus tard, en 1559². L’unique exemplaire qu’il nous en reste est cette fois conservé à la Bibliothèque Nationale de France, qui le propose en libreaccès numérique dans son intégralité sur son portail Gallica.fr. Y retrouve-t-on la même « Suzanne un jour » ? Notre annexe 40 permet de consigner des différences avec l’édition de 1548, les plus notables concernant l’orthographe. On constate également que l’éditeur de 1559, Du Chemin, n’hésite pas à opérer des sauts à la ligne en milieu de mot, y compris au moment de la tourne de page. Pour le chanteur, la lecture s’avère donc moins aisée ici que chez les frères Beringen, qui proposaient en 1548 une édition sans césures et dont la tourne de page, placée entre deux vers, coïncide avec une respiration textuelle et musicale – et peut-être la respiration du chanteur lui-même.

On constate en début de chanson une unique différence de note (que nous entourons en jaune) avec l’édition de 1548 : au *contratenor*, *la* au lieu de *fa* sur « sollicitée » ;

1 LUPi SECOND Didier & GUÉROULT Guillaume, *Premier livre de chansons spirituelles, Nouvellement composées par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second* (Lyon : Beringen, 1548). Le troisième chapitre donnera l’occasion de revenir spécifiquement sur le genre de la “chanson spirituelle”.

2 LUPi SECOND Didier & GUÉROULT Guillaume, *Chansons spirituelles, composées par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second. Nouvellement reveues, & corrigées, outre les precedentes impressions* (Paris : Du Chemin, 1559).

autrement dit, l'agencement vertical *ré la ré fa* – qui valait déjà sur les deux syllabes précédentes – est maintenu, plutôt que de passer comme en 1548 à *ré fa ré fa*¹. Cette différence est bénigne sur le plan “harmonique”, et a d'autant plus de chances de passer inaperçue dans le cadre d'une performance qu'elle concerne la voix mélodique la moins importante. Elle permet ici d'éviter au *contratenor* d'avoir à descendre trop bas, en ce seul moment de la chanson où il aurait dû descendre en-deçà du *la*. Mais plutôt qu'une correction, nous y voyons de la part de l'éditeur une simple erreur : c'est bien un *fa* qui est imprimé en fin de chanson lorsque la musique des deux premiers vers revient à l'identique (A').

Les autres différences de notation ne concernent ni les notes “en tant que telles”, ni leurs durées, mais leur altération, et sont toutes localisées en voix de *bassus* en quatre endroits : le *mi* de la première descente et sa reprise lors de A' (que nous entourons en rouge et nommons α et α'), et le *mi* à l'approche de la première cadence sur *sol* et sa reprise également (que nous entourons en vert et nommons β et β'). De ces quatre *mi*, sont bémolisés :

– en 1548 : α , β et α' ;

– en 1559 : β et β' .

L'absence de bémolisation notée de β' en 1548 n'est pas à imputer à une inattention de la part du compositeur ou de l'imprimeur : la première fois (β), une ambiguïté hexacordale – du fait de la montée sur le *sol* aigu qui suit – demande une telle précision ; la seconde fois en revanche (β'), la descente finale sur le *sol* grave renvoie la bémolisation du *mi* au domaine de l'implicite, évidente dans ce contexte... ce qui n'empêche pas l'imprimeur de 1559 d'explicitement cela malgré tout, d'où la bémolisation à la fois de β et de β' . Disparaissent en revanche – par choix ou par oubli – dans cette seconde édition « revue et corrigée » les bémols devant α et α' qui, eux, n'ont rien d'implicite : aucune règle ne les impose, d'où justement leur présence dans l'édition de 1548 qui témoigne bien d'une préférence harmonique du compositeur ou de l'imprimeur.

Contrairement à la différence anodine *fa/la* précédemment traitée, la bémolisation ou non de ce *mi* est audible. Dans le contexte d'un mode de *ré* sur *sol*, dont *mi* est le sixième degré, on perçoit en effet assez aisément la différence entre l'option avec *mi* bécarre et celle avec *mi* bémol, la première conférant la couleur du mode de *ré*, la seconde la couleur du mode de *la*. Mais tout cela doit être relativisé pour deux raisons au moins : déjà parce que peu de musiciens des XX^e et XXI^e siècle joueront « Suzanne un jour » directement à partir de ces fac-similés d'éditions anciennes ;

1 Nommer les notes “à l'ancienne”, c'est-à-dire à la faveur d'une solmisation qui tienne compte des hexacordes et nuances, n'apporterait rien à notre propos, ne serait-ce que parce que les musiciens de Content Désir eux-mêmes se contentent la plupart du temps du solfège moderne.

d'autre part parce que, édition ancienne ou non, il est peu probable que lesdits musiciens laissent leur partition telle quelle sans y ajouter leurs propres altérations, suivant en cela les musiciens du XVI^e siècle : la musique de « Suzanne un jour » est parsemée d'autres *mi* – entre autres – au sujet desquels se pose la même question. Aussi importantes que soient les éditions anciennes, il convient donc sans trop tarder d'étudier leurs mutations écrites et non-écrites jusque sur les pupitres des musiciens.

Précisons simplement que, outre les éditions de 1548 et 1559, le recueil connaît au moins six autres éditions dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et « Suzanne un jour » est également rééditée de façon isolée dans bien d'autres recueils y compris au siècle suivant, ce à quoi le chapitre à venir consacre un développement. Il n'est néanmoins pas opportun d'étendre notre jeu de différences à ces nombreuses rééditions, bien que cela soit virtuellement possible au vu de la conservation d'un certain nombre d'entre elles. S'il n'est pas utile d'aller plus loin, c'est d'une part parce qu'aucune des six restitutions de « Suzanne un jour » aux XX^e et XXI^e siècles ne s'appuie sur d'autres éditions que celles de 1548 et 1559, même dans le cas de musicologues qui auraient eu vent de ces autres éditions¹ ; d'autre part parce que celle de 1559 a longtemps été la seule accessible aux musiciens – à condition bien sûr d'un détour par la “réserve” de la Bibliothèque Nationale de France – ; enfin parce qu'à l'heure d'internet, les deux seuls fac-similés consultables par ce biais demeurent ceux de 1548 et 1559².

Quatre siècles après sa première édition, « Suzanne un jour » entame à partir de 1953 un nouveau cycle éditorial. Elle est publiée à six reprises au moins dans des contextes très différents (*cf.* annexes 41 à 46) :

- en 1953, dans une restitution du jeune musicologue Kenneth Levy en clôture d'un article qu'il consacre aux nombreuses réappropriations de « Suzanne un jour »³, restitution qui sera suivie de la « Suzanne » à deux voix d'Andréas Papius (1581) ;
- en 1960, dans une restitution d'un autre jeune musicologue qui est par ailleurs chef de chœur, Marc Honegger, au sein de la collection de musique religieuse chorale qu'il dirige aux Éditions Ouvrières (« Soli Deo Gloria »), en un

1 C'est notamment le cas de Marc Honegger qui, dans sa thèse, consigne plusieurs de ces sources dans son catalogue (1971, t. 3) mais se contente, pour sa restitution (t. 2, p. 83-85), des éditions de 1548 et 1559. *Cf.* HONEGGER Marc, *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI^e siècle* (thèse de doctorat présentée en 1970 à l'Université de Paris, Lille : service de reproduction des thèses, 1971).

2 En réalité, d'autres fac-similés peuvent désormais être “excavés” grâce à de très récentes campagnes de numérisation, mais le caractère lacunaire de leur indexation exige, pour ce faire, une certaine obstination musicologique qui s'avérerait sans grande utilité pour les musiciens.

3 LEVY, Kenneth J., « “Suzanne un jour” : the history of a 16th-century chanson », *Annales musicologiques. Moyen-Âge et Renaissance*, 1 (1953), p. 403-404.

feuillet autonome de la série *Chants polyphoniques du XVI^e siècle*¹. Nous y référerons par la suite comme « Honegger [feuillet] » afin de le distinguer de ce qui suit ;

- en 1971, dans une restitution manuscrite accompagnée d'un appareil critique, dans le deuxième tome de la thèse de Honegger², où sont intégralement transcrits trois recueils de chansons spirituelles polyphoniques. Nous y référerons par la suite comme « Honegger [thèse] » ;
- en 1988, dans une restitution du musicologue James Erb, dans le dix-septième volume des éditions des œuvres complètes de Roland de Lassus³, où sont mis à disposition les “modèles” à partir desquels ce compositeur flamand a écrit certains de ses magnificats – et « Suzanne un jour » en est un ;
- en 2003, dans une restitution gravée par Daniel Heiman, webmaster de la Lute Society of America, mise à disposition au format .pdf aux côtés d'autres « Suzanne » d'autres compositeurs sur une page que le site web de la LSA consacre aux différentes déclinaisons de cette chanson⁴ ;
- en 2009, au sein d'une anthologie de cinquante pièces du XVI^e siècle élaborée par Brigitte et éditée par la Société Française de Luth dont elle est la présidente⁵. Immédiatement à la suite sont proposés au format tablature un accompagnement alternatif au luth, plus orné, et une version pour luth seul.

Peut-être d'autres restitutions publiques de « Suzanne un jour » existent-elles, mais nos recherches n'ont pas permis d'aller au-delà des six sus-mentionnées.

Lorsque pratique à l'ancienne ne rime pas avec philologie

Avant d'investir une comparaison des six restitutions, il convient de réserver un traitement à part à celle de Brigitte (annexe 46), qui est la seule d'entre toutes à prendre des libertés à l'égard des sources anciennes : la voix d'*altus* (dite *contratenor* en 1559), la moins importante, est supprimée ; les voix de *superius* et de *tenor* sont interverties ; la chanson est transposée à la quarte inférieure ; la voix de *bassus* est

1 GUÉROULT Guillaume & LUPI SECOND Didier, « Suzanne un jour » (éd. Marc Honegger, Paris : Éditions Ouvrières, coll. « Soli Deo Gloria », 1960).

2 HONEGGER, 1971, t. 2, p. 83-85.

3 DI LASSO Orlando, *Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 17 : Magnificat 93-110* (éd. James Erb, Basel : Bärenreiter Kassel, 1988), p. 441-442.

4 GUÉROULT Guillaume & LUPI SECOND Didier, « Susanne un jour [Dizain sur ce mesme propos] » (éd. Daniel Heiman, 2003, <cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/Susanne/LupiP1.pdf>, consulté le 12 avril 2017).

5 DIVERS, *Le secret des muses. Vol. 35 : 50 pièces du XVI^e siècle (France, Italie, Espagne, Angleterre) pour ensemble et luth solo* (éd. Brigitte ***, Paris : Société Française de Luth, 2009), p. 10-11.

gratifiée d'un chiffrage ; un accompagnement au luth – reprenant essentiellement le *bassus* et le *superius* – est proposé à la faveur d'une portée supplémentaire ; enfin, sur un tout autre plan, un *da capo* évite à Brigitte la transcription de A'.

Chacun de ces choix – sauf le dernier, de pure commodité – est expliqué dans l'avant-propos du recueil, dont l'extrait concerné est reproduit en annexe 47 (« Présentation et arrangements »). Brigitte n'y entre qu'en deux endroits dans le registre de la justification à proprement parler : d'une part au sujet de la transposition à la quarte inférieure – « comme c'était l'usage à l'époque »¹ – ; d'autre part au sujet de la présence d'un chiffrage – « anachronique pour le XVI^e siècle, mais bien pratique pour un instrument polyphonique qui voudrait réaliser des accords, ou pour le luth lui-même pour varier son accompagnement ». Est donc à nouveau déplié l'éventail que nous ouvrons au premier chapitre, allant des justifications historiques aux considérations pragmatiques – voire, en l'occurrence, pédagogiques. Mais l'intérêt de cet avant-propos réside surtout, en écho à la souplesse et au pragmatisme qui président à l'édition, dans la souplesse à laquelle sont enjoins les praticiens eux-mêmes dans des domaines aussi divers que la transposition, l'ornementation, l'improvisation, la structure, le caractère ou encore – on peut le lire dans la section précédente – l'effectif et l'instrumentation. On apprend enfin, à la faveur des deux pages suivantes qui exposent la « source » de chaque pièce, que « Suzanne » est issue du recueil de 1548. Pourtant, il ne s'agit pas là de la source sur laquelle a travaillé Brigitte :

Moi : Est-ce que tu as repris le fac-similé d'une édition ancienne ?

Brigitte : Non... J'ai dû reprendre une édition qu'on avait utilisée avec Content Désir... C'était un truc manuscrit, ça venait d'une thèse je pense [...].

[Je lui mets sous les yeux la restitution manuscrite de Honegger, et ai confirmation que c'est bien là sa source]

Brigitte : Je suis pas une dingue de fac-similés, d'abord parce que je suis pas plus puriste que ça, et en particulier pour la SFL, je m'occupe vraiment de mettre la musique à la portée des amateurs²... Donc si je trouve une édition, je la réécris. C'est plus simple pour moi, c'est plus simple pour tout le monde. Évidemment si je vois des fautes je les corrige quand même³.

1 Cet « usage d'époque » s'avère particulièrement commode dans le cas de « Suzanne », comme nous l'explique Brigitte : le *tenor* placé en voix supérieure aurait été trop aigu sans la transposition, d'autant plus que, « ces recueils [étant] pour des amateurs, mieux vaut des tessitures un peu moyennes » (entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016).

2 La Société Française de Luth fédère également de nombreux luthistes professionnels, qui détiennent probablement des volumes du *Secret des muses*, mais ce n'est pas prioritairement pour eux qu'ils sont édités.

3 Entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016.

Bien que le terme de “restitution” supposerait en fait la confrontation aux sources anciennes, nous le conservons, faute de mieux, dans la perspective d’une comparaison avec les cinq autres restitutions¹. Pour confirmer les modalités du travail éditorial de Brigitte, il suffit de lui demander comment elle a considéré la question de l’orthographe, dont on peut observer qu’elle alterne curieusement, chez elle, entre modernisation et conservation de marqueurs anciens² :

Brigitte : [rire] Un peu au *feeling*, comme ça... Pas très réfléchi, et pas très vérifié surtout, toujours un peu dans l’urgence, quand on fait un recueil de je ne sais combien de pages manuscrites... Vraiment pas l’essentiel.

Moi : C’est donc résolu de façon assez pragmatique...

Brigitte : Non seulement pragmatique, mais selon une véritable reconnaissance de la diversité de l’époque, soit dans l’orthographe, soit dans les différentes versions musicales. Y a pas de standard. Alors pourquoi nous attacher à un truc figé ? Pourquoi être plus royalistes que le roi ?

Sans délégitimer le travail musicologique consistant à restituer avec la plus grande exactitude ce que contiennent les sources, et en s’appuyant de fait sur ce travail musicologique – puisque partant elle-même de la restitution de Honegger –, Brigitte esquisse ici une pratique “à l’ancienne” trouvant ses fondements ailleurs que dans la philologie. La souplesse se retrouve alors sur trois niveaux qui dialoguent les uns avec les autres : celui des pratiques présumées du XVI^e siècle – sur le plan de l’édition comme sur celui de la performance – ; celui de l’édition actuelle et ses nécessités économiques, pédagogiques ou plus simplement d’efficacité ; enfin, celui de la pratique musicale actuelle. De façon plus modérée que sur l’orthographe du poème, Brigitte intervient également « au *feeling* » sur le texte musical tel qu’il apparaît chez Honegger :

- Le bémol est ôté sur α (*bassus*, m. 1), ce qui confère aux premières notes une couleur de mode de *ré* ; ce faisant, Brigitte rejoint sans le savoir – voire par mégarde – l’édition de 1559 qu’elle n’a pas consultée.
- Un bémol est ajouté à « Elle leur dit » (m. 10), non pas à la voix d’*altus* qui a été supprimée, mais dans l’accompagnement au luth qui en reprend des éléments.

1 Le terme d’“édition” n’aurait pas mieux convenu puisque les cinq autres restitutions ne sont pas toutes des éditions à proprement parler : l’une se trouve à l’issue d’un article scientifique à des fins d’illustration, et une autre dans les annexes d’une thèse qui n’a pas donné lieu à une édition.

2 Dans le cas de “convoitans” est même choisie une orthographe ancienne qui n’est pas présente sous cette forme dans les sources.

Enfin, un *do* vient remplacer un *fa* (mes. 7, 2^e voix), sûrement en conséquence de l'inversion du *tenor* et du *superius* – pour éviter ce qui aurait été leur seul croisement – que par simple intuition de la luthiste.

Nous avons réservé un traitement à part au travail de Brigitte sur « Suzanne un jour » au motif que la luthiste est la seule à avoir pris des libertés délibérées avec sa source. Non que les cinq autres restitutions ne présentent elles aussi leurs spécificités éditoriales. Néanmoins, là où Brigitte prend des libertés facultatives – mais non moins opérantes –, au sens où elle aurait pu ne pas les prendre et se contenter de la transcription de la restitution de Honegger, il semblerait que ce soit plutôt par nécessité que les cinq autres restitutions en viennent à s'écarter ici ou là de leurs sources. En effet, dès lors qu'il s'agit de restituer une chanson de la Renaissance d'une manière qui soit compatible avec les usages musicaux et musicologiques du XX^e siècle, il est une série de choix dont il est difficile de s'abstraire.

Six restitutions entre pratique et musicologie

Lesquelles des cinq autres restitutions ont-elles également vocation à donner lieu à des performances ? C'est assurément le cas de celle de Honegger [feuillet] (annexe 42), la seule à être commercialisée, qui paraît aux Éditions Ouvrières en proximité immédiate des mouvements ouvriers chrétiens – notamment la Jeunesse Ouvrière Chrétienne et l'Action Catholique Ouvrière. Les amateurs dont il s'agit ici, loin des adhérents de la Société Française de Luth des années 2000 – qui jouent de la musique à l'ancienne en comité réduit sur instruments anciens –, sont des chorales généralistes dont le répertoire puise, parmi beaucoup d'autres, dans les polyphonies les plus "abordables" de la Renaissance. Le poème est donc reporté sous chacune des quatre voix dans une orthographe entièrement modernisée et normalisée ; la nomenclature standard "soprano / alto / ténor / basse" vient se substituer à celle de *superius / altus / tenor / bassus* ; il est précisé que la mélodie principale est située à la voix de ténor et non à la voix supérieure – ce qui est fréquent jusqu'au XVI^e siècle mais inhabituel pour des choristes qui découvrent ces musiques – ; la reprise finale est indiquée par de vraies barres de reprise plutôt que par le signe beaucoup plus discret qui figurait dans les éditions anciennes, et des barres de mesure transversales confèrent à cette partition un aspect familier des choristes.

On serait tenté de voir une aubaine comparative dans le fait que Honegger transcrit à nouveau « Suzanne » dans sa thèse de doctorat onze ans plus tard¹. Mais la question de savoir si cette transcription-ci (annexe 43) est conçue ou non en vue d'une performance n'est en fait pas pertinente : une thèse finit rarement en tant que telle sur un

1 Onze ans séparent les publications respectives des deux restitutions mais, temps long de la thèse oblige, il n'est pas impossible que la reprise de « Suzanne » ait été réalisée après un laps de temps bien plus court.

pupitre et, en 1971, les photocopieurs ne sont pas légion. On peut noter que l'écriture manuscrite, bien que sans bavures, est difficilement lisible au premier coup d'œil et peut compromettre une lecture rapide en situation de jeu musical ; ou encore que le premier système de « Suzanne un jour » se retrouve isolé en bas de page impaire ce qui appelle des “tourne” improbables alors que l'ensemble de la chanson aurait en fait pu tenir en vis-à-vis sur les deux pages suivantes. Mais qui veut jouer cette chanson dans les années qui suivent la parution de cette thèse – reproduite à destination de plusieurs bibliothèques – doit nécessairement la copier à la main, en exploitant ou non l'apparat critique que propose Honegger en fin de volume, où sont exposées les rares différences entre les éditions de 1548 et 1559 ; et surtout, en optant pour la mise en page de son choix.

Vingt ans plus tôt, Kenneth Levy condensait « Suzanne un jour » sur deux portées, et disposait le texte au-dessus du système, soit à l'endroit le moins approprié en vue d'une performance polyphonique vocale (*cf.* annexe 41). Et ici également, au lieu d'un vis-à-vis, les deux pages sont positionnées en recto/verso, ce qui génère une tourne inutile. Mais, plus encore dans les années 1950 que dans les années 1970, aucune performance n'est possible à partir d'une revue scientifique sans passer par la case “copie manuelle” – sauf à jouer cette chanson au piano ou éventuellement au luth. La question de l'adéquation de cette restitution en tant que telle à la performance ne se pose donc pas. Relevons néanmoins que Levy est divisé par deux les durées imprimées au XVI^e siècle – bien que ce soit d'usage musicologique – ; d'où une écriture toute en rondes et en blanches qui a ses raisons scientifiques mais pourrait subrepticement, en pratique, conduire à adopter un tempo déraisonnablement lent. Au musicien, donc, d'opérer ou non la division des valeurs dans sa copie destinée à la pratique. Les valeurs sont également laissées indivisées dans la restitution musicologique de James Erb (*cf.* annexe 44) qui peut, de par sa facture, donner lieu à une performance, sans néanmoins que cela soit sa vocation principale : dans le cadre de l'édition des œuvres complètes de Roland de Lassus, il s'agit avant tout de présenter les chansons qui ont servi de modèles à ce compositeur. De ce fait, cette restitution se trouve cataloguée d'une manière qui la rend très peu accessible à d'éventuels musiciens souhaitant consulter la « Suzanne un jour » de Lupi¹.

Enfin, la partition diffusée sur le site de la Lute Society of America (*cf.* annexe 45) est à plusieurs égards l'équivalent, à l'heure d'internet, de celle que proposait Marc Honegger en 1960 aux Éditions Ouvrières. En miroir de cette dernière, qui était gravée par des professionnels à destination d'un marché, celle de la LSA est gravée sur un logiciel de fortune et mise à disposition gratuite. En guise de traces de ce que cette édition est particulièrement destinée à la pratique, on trouve d'une part une indication de tempo (~63 à la blanche) mais également une proposition de distribution vocale “alto ténor ténor basse” qui, aux mêmes hauteurs absolues, s'avère bien plus en

1 Nous n'avons nous-même eu connaissance de cette édition que très tardivement.

phase avec les ambitus de chacune des quatre voix que la proposition de Honegger – qui se coulait malaisément dans le moule généraliste du chœur mixte “soprano alto ténor basse”. Néanmoins, dans une perspective pratique, il est quelque peu audacieux de la part de Daniel Heiman de retranscrire l’orthographe de 1548 – en normalisant seulement les ã, ë et autres õ – qui a de quoi donner encore plus de fil à retordre à des chanteurs anglophones qu’elle n’en donne déjà aux francophones.

Ce dernier détail, lié à un souci sinon de scientificité, du moins d’authenticité, rend ici saillant ce que chaque restitution laissait déjà plus ou moins deviner : une même vocation n’appelle pas nécessairement une même démarche éditoriale. Les trois restitutions “musicologiques” diffèrent ainsi nettement l’une de l’autre, et il en va de même du côté des trois restitutions “pratiques”. En outre, ces dernières peuvent très bien être réalisées dans un rapport étroit voire scientifique aux sources¹, et les premières, à l’inverse, donner lieu à des pratiques – à condition d’être copiées. De fait, la distinction entre restitutions musicologiques et restitutions pratiques n’est pas des plus opérantes dès lors qu’une grille de comparaison commune leur est appliquée.

Synthèse comparative et généalogique (1) : des barres de mesure pour « Suzanne un jour » ?

Le tableau que nous dressons en annexe 48 consigne la totalité des différences entre les six restitutions qui peuvent porter à conséquence sur la performance. La première série de lignes reprend les différences dont nous avons déjà traité, et il n’est donc pas nécessaire d’y revenir sinon pour signaler que Brigitte, en optant par commodité pour un *da capo* sur A’, omet de préciser que les éditions anciennes suggèrent de chanter deux fois ces vers 9 et 10 (ligne « Reprise dernière phrase »). Rien dans son édition ne laisse plus supposer cette reprise finale, et la seule performance fondée sur cette partition qu’il nous a été permis d’écouter ne donne donc à entendre ces vers terminaux qu’une seule fois².

La section suivante du tableau vise à saisir l’éventuelle logique ayant présidé, au cas par cas, à la répartition des barres de mesure. Dans son avant-propos, Brigitte rappelle qu’« il y avait rarement des barres de mesure au XVIe », ce en quoi elle serait probablement rejointe par les auteurs des cinq autres restitutions. Pourtant, tous optent pour de telles barres, la seule nuance revenant à la thèse de Honegger où, pour signifier cet anachronisme, c’est l’espacement entre les portées qui se trouve barré et non les portées elles-mêmes. Ce choix consensuel des cinq auteurs trouve probable-

1 Honegger étant musicologue, on retrouve ainsi aux Éditions Ouvrières un marqueur musicologique important – l’information sur les clefs anciennes en amont des clefs modernes – dont une chorale généraliste ne fera probablement rien.

2 Enregistrement amateur confidentiel réalisé en 2016 à l’occasion d’un stage de musique ancienne.

ment sa première motivation dans le besoin de disposer de repères familiers tant dans le travail musicologique – notamment pour l’analyse ou la réalisation d’un appareil critique – que dans la pratique musicale : on voit difficilement les Éditions Ouvrières publier une partition chorale sans barres de mesure. Partant de là, puisque les éditions anciennes présentent un C en début de chaque voix, qui indique une unité de temps à la brève, des barres de mesure sont disposées toutes les brèves – c’est-à-dire toutes les rondes¹.

Néanmoins, les auteurs des trois restitutions ne sont pas tous du même avis quant au fait de savoir où placer ces barres de mesure : faut-il ou ne faut-il pas tenir pour une levée la première semi-brève (« Suzanne »), faite d’un silence et d’une minime, et donc faire commencer sur « zanne » la première mesure à proprement parler ? C’est l’avis de Brigitte, qui fait sienne la proposition de Honegger de 1971 – peut-être par habitude, n’ayant jamais connu que celle-là –, mais pas de Levy, Erb et Heiman. Dès le début de la chanson sont donc prises des options non seulement très différentes mais en exact décalage l’une de l’autre. Quant à Honegger [feuilleton], en écrivant en 1960 la reprise de la première phrase en toutes notes plutôt que d’opter pour une barre de reprise², et ladite première phrase comptabilisant un nombre impair de semi-brèves, il se trouve successivement dans les deux cas de figure (cf. annexe 50). Du choix initial dépend dans tous les cas, pour des raisons arithmétiques, la situation du cinquième vers (« Elle leur dit »), qui se trouve en levée pour ceux dont le départ initial se faisait sans levée, et *vice versa*. Sauf pour Brigitte, qui force la levée en décidant de faire suivre la barre de reprise centrale d’une mesure incomplète.

Si ces barres de mesure ne servent qu’au repérage, et n’assument donc *a priori* aucune fonction musicale, pourquoi en traiter dans un tableau dédié aux paramètres « portant à conséquence sur la performance » ? Le problème réside précisément dans cet “*a priori*”, qui n’est pas sans ambiguïté. Juste avant de préciser que de telles barres de mesure sont rares au XVI^e siècle, Brigitte écrit en effet ceci : « D’un point de vue rythmique, on ne s’étonnera pas de voir [dans nos transcriptions] des pièces découpées en mesures inégales, à 2 ou 3 temps, selon [*sic*] ; cela facilite la lecture des pièces au rythme irrégulier ». Or, dans le cas de « Suzanne », Brigitte dispose des barres de mesure strictement tous les deux temps, ce qui peut laisser croire corollairement que la métrique est ici régulière. De même, un chef de chœur non-spécialisé sera tenté, devant la partition des Éditions Ouvrières, d’adopter une battue classique qui distingue hiérarchiquement entre un premier temps “fort” et un second temps “faible”. Enfin il n’est pas sûr qu’un musicien professionnel spécialisé, même au fait de ces enjeux, soit totalement indifférent à la présence régulière de ces barres de mesure qui, dans le solfège classique, induisent une hiérarchie.

1 Sauf chez Levy et Erb, où les valeurs n’ont pas été divisées par deux et où une brève équivaut donc à deux rondes.

2 On ne peut évidemment exclure que cela lui ait été imposé par la maison d’édition.

Pourtant, « Suzanne » ne fait pas partie du grand nombre de musiques du XVI^e siècle – singulièrement celles se rapportant à la danse – qui présentent une métrique procédant de l’alternance mécanique entre temps forts et temps faibles. En ce sens, le signe ♩ indique donc tout au mieux que l’unité de temps “de base” est la brève plutôt que la semi-brève, que le tempo est donc bien plus rapide qu’il ne l’aurait été *alla semibreve*, et éventuellement que certaines semi-brèves iront par paires ; mais cela ne signifie pas pour autant que l’on puisse apposer mécaniquement des barres de mesure toutes les brèves. Ainsi, les propositions respectives des différents auteurs ne sont pas convaincantes de bout en bout : certaines le sont sur telle section, d’autres le sont sur telle autre. Il suffit à cet égard de s’intéresser aux cadences qui, à en croire Philippe Vendrix et selon toute logique auditive, devraient s’effectuer « obligatoirement sur le temps fort du *tempus* de brève »¹ ; or lorsque c’est bien le cas chez les uns, ça ne l’est pas chez les autres, et *vice versa*.

Pour terminer de relativiser les différentes options de barres de mesure en présence, il convient de s’intéresser au document en annexe 51. Dans ce manuscrit anonyme de quatorze pages récemment découvert à la Bibliothèque d’État de Berlin – qui a été glissé, peut-être par son auteur, dans un traité de composition de 1535², mais probablement rédigé dans la première moitié du siècle suivant³ –, sont copiés des exemples pédagogiques ainsi que six motets et chansons, parmi lesquels la « Suzanne un jour » de Lassus et celle de Lupi⁴. Cette dernière se voit segmentée en mesures non à deux temps mais à trois temps (dix premières mesures) puis à quatre temps (quatre mesures suivantes) avant de revenir à trois temps (deux dernières mesures). Ces barres ont peut-être pour seule fonction celle de repérage, auquel cas peu importe l’irrégularité... mais cela n’explique pas le soin que prend l’auteur à indiquer les changements de mesure à l’aide des chiffres 4 puis 3. Ignorant si ce manuscrit est de la main d’un néophyte ou d’un expert, et surtout en incapacité de le dater, aucune conclusion forte ne peut en être tirée. Simplement peut-on constater que plusieurs décennies après sa parution, alors que les barres de mesure deviennent d’usage, « Suzanne un jour » n’impose pas un schéma métrique régulier évident – ce dont on pouvait déjà se douter en cherchant soi-même un tel schéma –, et que l’option à deux temps unanimement adoptée entre 1953 et 2009, aussi indicative qu’elle soit, n’en est en fait qu’une parmi d’autres, qui plus est d’une certaine rigidité. On ne s’étonnera donc nullement que Brigitte pare à cette rigidité en “forçant” une levée sur « Elle leur

1 In COLETTE Marie-Noëlle, POPIN Marielle & VENDRIX Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance* (s. l. : Minerve, 2003), p. 173.

2 FROSCH Johann, *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius eius negotii rationem mira industria & brevitate complectens* (Strasbourg : Schöffler & Apiarius, 1535).

3 C’est du moins la proposition de l’auteur de la notice correspondante du RISM (466000428).

4 Il est en fait indiqué « Guilhelmus Gueruli », ce sur quoi nous reviendrons plus loin au prochain chapitre.

dit », ce qui traduit néanmoins que la luthiste n'est pas tout à fait indifférente à la position des barres de mesure – aussi « anachroniques » soient-elles.

Synthèse comparative et généalogique (2) : altérations

Revenons désormais à la première ligne de notre tableau en annexe 48 (« Source »), en partie complétée en connaissance de cause : Honegger confronte les éditions de 1548 et 1559 dans son apparat critique, Brigitte nous dit de vive voix s'être appuyée sur la thèse de Honegger, et Levy explique avoir eu accès uniquement à l'édition de 1559... ce que l'on aurait en fait pu deviner à l'examen du *la* sous « Sollicitée », dont nous avons vu qu'il distinguait sans ambiguïté les deux éditions anciennes. Le même jeu de déduction peut d'ailleurs être joué exactement dans les mêmes termes au sujet de la première restitution de Honegger, non sourcée mais que l'on imagine elle aussi élaboré à partir de l'édition de 1559, et ce à la faveur du même indice. Quant à la restitution disponible sur le site de la Lute Society of America, dont on ne connaît pas non plus les sources, tout – de la musique à l'orthographe jusque dans l'intitulé « Dizain sur ce mesme propos » – porte à croire qu'elle est réalisée à partir de l'édition de 1548, avec cependant l'aide probable de la restitution de Levy pour ce qui concerne les barres de mesure et les ajouts d'altérations. Cela est d'autant plus probable que la page web concernée du site web de la LSA donne accès au fac-similé de 1548 et prend l'article de Levy pour référence bibliographique principale. Enfin, pour proposer « Susanne un jour » de Lupi au sein des œuvres complètes de Lassus, James Erb ne s'appuie ni sur une édition, ni sur l'une des trois restitutions qui le précèdent, mais sur un manuscrit bavarois en parties séparées datant d'environ 1570¹, où figure « Suzanne » (*cf.* annexe 49) aux côtés de soixante-cinq autres pièces, dont une quarantaine de chansons françaises. Erb ne justifie pas le choix de ce manuscrit, dont l'origine tant historique que géographique laisse néanmoins supposer une certaine proximité avec Roland de Lassus – sa « Suzanne » à cinq voix est également copiée.

La généalogie des six restitutions peut donc être retracée, parfois par déduction – à l'examen détaillé des restitutions –, parfois parce que les auteurs indiquent précisément leurs sources :

1 Conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Mus. MS 1501. Nous reprenons la datation proposée dans HAMM Charles & KELLMAN Herbert (dir.), *Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music 1400-1550. 2, K-0* (Dallas : American Institute of Musicology, 1982), p. 216-217.

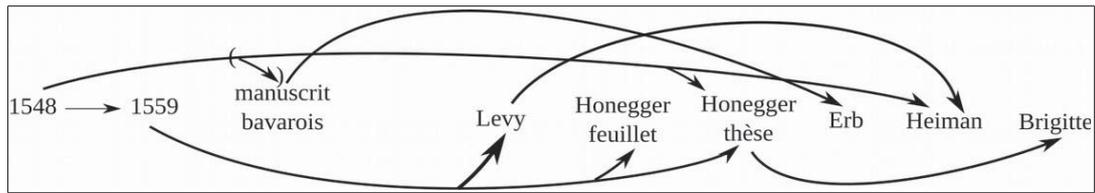


Fig. 2 : Généalogie présumée des six restitutions

Cette généalogie explique que Levy et Honegger [feuillet] reprennent strictement les altérations β et β' , suivant simplement en cela leur unique source de 1559, tandis que Heiman reprend α , β et α' , en conformité avec l'édition de 1548 (ligne « *Mi bémol au bassus* »); de même dans le cas de Honegger [thèse], qui semble néanmoins oublier β . Cependant, comme on le voit dans les deux lignes suivantes du tableau en annexe 48, aucune restitution ne se contente de ces altérations "originelles". Chaque auteur en ajoute en prenant la plupart du temps le soin de distinguer, par convention, lesdites altérations originelles de ses ajouts – en plaçant ces derniers non pas devant les notes concernées mais au-dessus d'elles. Dès lors, les α ou le β' qui pouvaient "manquer" dans les différentes restitutions refont surface dans la plupart des cas – par confrontation entre les deux sources dans le cas de Honegger [thèse], et par simple intuition dans le cas de Erb et surtout celui de Levy qui n'a pas pu consulter l'édition de 1548. Le peu de différences entre les deux éditions anciennes finit ainsi par disparaître *de facto*, presque tout le monde bémolisant chacun des α , β , α' et β' . Sauf Brigitte qui, bien que travaillant uniquement à partir de la thèse de Honegger, évince α et α' . Est-ce par oubli, par parti-pris esthétique – ayant une préférence pour le mode de *ré* –, ou par volonté de corriger une erreur supposée de Honegger ? Toujours est-il qu'avec cette éviction, la luthiste se distingue à nouveau : en ne faisant pas que reporter le contenu d'une ou plusieurs sources, et en ne s'embarrassant pas des conventions typographiques¹, elle s'émancipe des règles qui prévalent chez Levy, Honegger, Erb et Heiman.

Au-delà de ces altérations plus ou moins présentes dans les éditions anciennes, les restitutions sont également parsemées d'altérations dont ces éditions du XVI^e siècle sont totalement dépourvues, et pour cause : dans certains contextes, aucune indication de bémol ou dièse n'est nécessaire pour qui maîtrise les règles de solmisation. Si l'on retrouve néanmoins dièses et bémols dans les imprimés anciens, c'est le plus souvent lorsque le contexte ne suffit pas, et évidemment en cas de dérogation aux attendus contextuels². Ainsi, si Levy, Honegger, Heiman et Brigitte prennent malgré

1 Dès lors qu'elle choisit de chiffrer la basse, elle ne peut en fait plus placer d'altération au-dessus d'une note : un bémol ou un dièse seul pourrait alors être pris pour une indication de chiffrage. Elle place donc indifféremment toutes les altérations devant les notes concernées.

2 De même que le français moderne ne nécessite aucun signe diacritique pour différencier la prononciation de "c" dans plusieurs contextes – "ch", "ce", "cu" – alors qu'une cédille est nécessaire dans d'autres contextes – "co", "ca". Nous tenons ici à remercier le musicologue Fânch Thoraval pour

tout le soin d'indiquer ces altérations implicites – qui relèvent pour partie de ce que l'on appelle communément *musica ficta*¹ –, c'est bien parce que seule une minorité des praticiens actuels maîtrisent lesdites règles de solmisation et sont *a fortiori* en mesure d'arbitrer "à l'oreille" si une ambiguïté persiste. Il est intéressant de relever à ce niveau également les légères différences entre les cinq restitutions ; non pas du côté des dièses aux cadences, qui font consensus à une exception près chez Levy², mais du côté des *mi* bémols à l'*altus* (surlignage en gras à la ligne « Bémols » de notre tableau) :

- au début de B (après la barre de reprise), Levy – probablement suivi en cela par Heiman – bémolise le *mi* sur « Elle leur dit », ce qui peut s'expliquer sur le plan théorique si l'on se considère de retour dans l'hexacorde par nature. Honegger, qui ne semble pas du même avis, n'altère pas ce *mi*. Comme nous l'avons souligné plus haut, Brigitte bémolise elle aussi cette note en proposant un accompagnement au luth avec tierce mineure – moins par souci théorique qu'en suivant son intuition ;
- au début du vers 8, Levy – toujours suivi par Heiman – bémolise le *mi* sur « Vous me ferez ». Au fait de préférer ici le mode de *la* à celui de *ré*, aucune raison théorique apparente³. Levy est ici probablement guidé par son oreille tonale. Là encore il est suivi par Heiman, ce qui le distingue de Honegger et Brigitte.

Dans le domaine des altérations – écrites ou non –, les différences entre les restitutions sont donc très légères. Dans celui des durées, elles sont presque négligeables ; à cet égard ne diffère que la note finale, à laquelle nous ne consacrons une ligne de notre tableau que parce que c'est là la seule différence entre la première et la dernière section de la chanson. Pourquoi la plupart des auteurs ne restituent-ils pas en fin de chanson la durée de longue qui figure sur les éditions anciennes et optent-ils plutôt pour une brève (1/2) voire une semi-brève (1/4) ? Parce que les deux derniers vers sont censés être chantés deux fois mais qu'il serait néanmoins maladroit, la première fois, de se reposer sur une longue. Erb résout d'ailleurs le problème en optant pour la solution moderne consistant à distinguer entre une mesure de première fois (brève) et une mesure de seconde fois (longue) ; sans cet excipient, une brève s'impose aux autres auteurs. Si Honegger [thèse] se résout néanmoins à une semi-brève – avec

cette analogie et, surtout, d'avoir bien voulu élucider pour nous les quelques questions de *musica ficta* relatives à cette « Suzanne un jour ».

- 1 Nous nous en tenons ici à cette définition large de la *musica ficta* alors qu'une approche théorique plus approfondie enjoindrait à manier ce concept avec plus de subtilité.
- 2 Exception sur « jouissance » qui s'explique difficilement, Levy diésant toutes les autres cadences, signées par le même retard 4-3. Peut-être la grande proximité d'une cadence sur sol (deux brèves plus loin) y est elle pour quelque chose.
- 3 La solmisation n'imposant pas ici de bémol implicite, il est en fait possible de déduire que, le cas échéant, les éditions de 1548 et 1559 l'auraient explicitement indiqué.

point d'orgue –, c'est uniquement parce que sa finale se retrouve en seconde partie de mesure en raison des choix réalisés en termes de barres de mesure. Lue littéralement, sa proposition conduit donc à s'arrêter quatre fois moins longtemps que celle de Levy sur la note finale avant la reprise des deux derniers vers. Et la restitution de Honegger de se caractériser alors par une dernière section qui ne diffère en rien de la première – ce qui permet à Brigitte, à sa suite, d'opter pour un *da capo* plutôt que de copier des mesures supplémentaires.

Mais pour qu'un détail aussi minime soit de quelque importance, encore faut-il que les musiciens respectent à la lettre la partition qu'il leur est soumise... ce que feront précisément ceux de Content Désir en 2014 sous les micros, non seulement au sujet des durées mais à d'autres égards également. Nous aurons le loisir, au fil du quatrième chapitre de cette thèse, d'apporter à cette affirmation toutes les nuances nécessaires – en premier lieu en distinguant fortement l'attitude de Gauthier et d'Erik de celle de Brigitte – et, surtout, d'inscrire ces nuances dans un processus. Quoi qu'il en soit, l'examen minutieux de chacune des différences entre les restitutions enjoint également à conclure sur leur très grande ressemblance. Même si ces différences de détail peuvent porter à conséquences, il est peu probable qu'elles constituent un vecteur important de différenciation entre les performances.

Du XVI^e au XXI^e siècle, « Suzanne un jour » a heureusement existé ailleurs et autrement que dans des éditions et restitutions. Avant d'interroger le processus de performance qui prend place à Chambord en 2014, il convient de le réinscrire dans un processus bien plus long, où « Suzanne » ne se résume pas à une “chanson spirituelle” éditée d'abord en 1548, puis à d'autres reprises aux XVI^e et XVII^e siècles, et enfin à partir de la seconde moitié du XX^e siècle.

– 3 –

Vies de « Suzanne » (°1548)

Existences historiques d'une chanson

Quelques lignes de continuité musicale entre le XIX^e siècle et l'époque contemporaine

Les musiques d'avant la "musique classique" – c'est-à-dire d'avant la tradition faite d'œuvres, compositeurs et pratiques canoniques qui naît à la fin du XVIII^e siècle et s'alimente au fil des deux siècles suivants¹ – n'ont pas attendu, pour être rejouées à l'époque contemporaine², l'essor dans la seconde moitié du XX^e siècle d'un « mouvement de la musique ancienne »³. L'existence d'un tel mouvement est incontestable, d'une part parce que les pratiques, institutions et idéologies dont il s'agit diffèrent bien à plusieurs titres des précédentes formes de "renouveau" – *revival* – des musiques concernées ; d'autre part parce que la conscience de faire partie d'un tel mouvement a été structurante et performative pour les musiciens concernés. Émergeait néanmoins dès le XIX^e siècle un intérêt inédit pour des musiques des siècles passés, intérêt se prolongeant parfois dans leur performance.

Paru en 2000, l'ouvrage collectif *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*⁴ interroge quelques modalités de cet intérêt. Dans son chapitre conclusif « *Continuity and discontinuity in the revival of sixteenth-century music* »⁵, l'historien William Weber rappelle préalablement un fait notable maintes fois énoncé : la plupart des pièces musicales du XVI^e siècle jouées au XIX^e siècle ne l'avaient pas été pendant plus de deux siècles, et cette rupture de continuité empêche leur nouvelle performance de s'inscrire dans quelque chose qui s'apparenterait à une tradition. Malgré cela, Weber cherche à la faveur d'une synthèse historiographique à esquisser trois lignes de continuité entre le XVI^e siècle musical et l'époque contemporaine : la continuation d'un paradigme compositionnel structuré par des figures canoniques, qui émerge au XVI^e siècle ; les rares cas de continuité historique attestée dans la performance de "répertoires" ; les pratiques érudites de collection et de conservation.

La première piste de continuité concerne un phénomène qui s'inscrit dans le registre de la « longue durée » braudélienne. Il s'agit de l'important changement de para-

1 Lydia Goehr proposait en 1992 des outils d'appréhension de cette tradition qui ont gardé toute leur efficacité. Cf. *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music* (Oxford : Clarendon Press, 1992).

2 Nous reconduisons ici la périodisation consensuelle dans la communauté historienne française, faisant remonter l'époque « contemporaine » à la fin de l'Ancien Régime.

3 HASKELL Harry, *The early music revival. A history* (London : Thames & Hudson, 1988). Traduction française : *Les voix d'un renouveau. La musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours* (Arles : Actes Sud, 2013).

4 VENDRIX Philippe (dir.), *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle* (Paris : Klincksieck, 2000).

5 WEBER William, « Continuity and discontinuity in the revival of sixteenth-century music », in VENDRIX, *op. cit.*, p. 247-261. Les extraits que nous en citons sont traduits par nos soins.

digme par lequel l'artisanat compositionnel en vient progressivement, à partir du XVI^e siècle, à se modeler par référence explicite à des figures tutélaires – Josquin, Palestrina, Tallis, Byrd, *etc.* – et non plus à de seules règles évolutives valant tradition. Il ne s'agit pas à partir de ces figures tutélaires de constituer un "répertoire", et encore moins de le performer après la mort du compositeur, mais de commencer à se donner des points de référence – et de révérence – historique incarnés dans des maîtres ; dit autrement, de conférer à la pédagogie et à la composition « un sens du passé musical » (p. 241), « une relation entre le nouveau et l'ancien » (p. 242), une « conscience historique » (*ibid.*). Ces pratiques forment pour Weber « le noyau de la sensibilité canonique » (*ibid.*), qui n'existait pas auparavant, qui courra ensuite sur quatre siècles, qui permettra qu'au XIX^e siècle se constitue un canon classique, et qui empêchera jusqu'aux avant-gardes de la fin du même siècle de « ressentir quelque contradiction majeure entre le neuf et l'ancien » (p. 244). Le neuf et l'ancien n'ont pas au XVI^e siècle exactement le même statut, mais ils sont compatibles dans les usages – en premier lieu dans l'apprentissage de la composition.

Il n'est pas anodin que Weber commence par esquisser cette continuité de "longue durée" avant de traiter de ce vers quoi l'on se serait plus spontanément tourné d'emblée, à savoir les quelques cas de performance continue de ce qui peut s'apparenter à des "répertoires". L'historien tient en effet à distinguer ici ces répertoires et les canons compositionnels déjà évoqués, les premiers n'étant pas nécessairement indexés aux seconds mais plutôt à des événements ou institutions – l'exemple le plus connu étant celui de la chapelle Sixtine (p. 244). Il est difficile d'identifier des "répertoires" ailleurs que dans ces institutions : le fait que l'œuvre d'un compositeur soit publiée longtemps après sa mort – ce qui est le cas pour Josquin et Arcadelt, jusque dans les années 1650 – n'informe par exemple en rien sur d'éventuelles continuités dans le domaine de la pratique ; pour Weber de telles pratiques éditoriales intègrent plus probablement un canon pédagogique bien que, faute de sources précises à cet égard, le statut de ces rééditions demeure largement incertain (*ibid.*).

Contre le risque d'équivalence simpliste entre « sensibilité canonique » et « répertoires » sur la simple base de figures de compositeurs et de corpus d'œuvres qui participeraient des deux, Weber invite à envisager des relations bien plus subtiles entre ces deux phénomènes. Si d'importantes pratiques de répertoires voient le jour plus précocement en France et en Angleterre qu'en Italie et en Allemagne, suggère-t-il, c'est peut-être bien parce que le *stile antico*, qui est la principale incarnation à partir du XVII^e siècle de la « sensibilité canonique », et qui n'a rien d'un « répertoire » lié à des pratiques de performance, n'a pas revêtu la même importance dans les deux aires géographiques (p. 242). La composition dans des styles anciens en référence à des figures canoniques qu'implique le *stile antico* étant demeurée plus inhabituelle aux Anglais et aux Français qu'aux Italiens et aux Allemands, les premiers se seraient dotés plus rapidement que les seconds, à la faveur de "répertoires", d'une

autre forme d’incarnation de la « sensibilité canonique ». Dès la fin du XVII^e siècle, Byrd et Tallis font ainsi en Angleterre l’objet d’un “*revival*” dans le champ de la performance – et non de la seule pédagogie et composition – après une rupture de continuité d’un siècle environ. Dans le domaine français, l’on s’accorde à tenir pour point de départ d’une pratique de répertoire le fait de reprendre des tragédies lyriques de Lully au-delà de son décès – le terme dédié étant celui, en vigueur dans les institutions théâtrales, de “reprise”. « Puis la tradition artisanale commence au fil du XVIII^e siècle à se structurer autour d’œuvres anciennes qui peuvent être à la fois étudiées et performées » (p. 247).

Jusqu’ici, le développement de Weber ne permet pas de voir une ligne de continuité en France entre le XVI^e siècle musical et l’époque contemporaine, les processus de mise en répertoires se constatant seulement à partir du troisième tiers du XVII^e siècle ; l’idée d’une “rupture” en est confortée. Étudier ces processus permet néanmoins de diffracter l’hypothétique ligne de continuité en de multiples lignes non-concomitantes qui adoptent des trajectoires et des logiques très différentes – et plus ou moins discontinues – selon les pays concernés, les institutions et les genres musicaux. Au-delà des nombreuses pistes de travail laissées ouvertes par Weber, la conclusion de loin la plus saillante de son travail est bien celle qu’il exprime lorsqu’il écrit que « des pays comme la France et la Grande-Bretagne sont entrés dans le XIX^e siècle avec des façons considérablement différentes d’appréhender la musique du XVI^e siècle » (p. 252). Autrement dit, la relative simultanété avec laquelle se constituent en Angleterre un répertoire de musiques de la fin du XVII^e siècle par *revival*, et en France un répertoire par “reprises” régulières de pièces de compositeurs récemment décédés, ne doit pas faire oublier que ces deux processus sont très différents. Et ce ne sont là que deux exemples du fait que l’on n’a pas attendu le XIX^e siècle – et encore moins la seconde moitié du XX^e siècle – pour performer des musiques *post-mortem*. Les deux cas sont d’autant plus à distinguer que la différence entre *revival* et “reprise” – ce terme étant entendu dans le sens que lui donnent les institutions théâtrales – rejoint à certains égards la différence entre discontinuité et continuité dans les traditions de performance. De fait, ce n’est pas la notion française de “reprise” mais bien celle, anglaise, de *revival*, dans laquelle Weber entend la connotation d’un “*rebirth*” complet suite à une solution de continuité relativement longue¹, qui sera abondamment utilisée pour qualifier le mouvement qui se développe au fil des XIX^e et XX^e siècles : “*the early music revival*” – traduit en français par “le renouveau de la musique ancienne”.

Enfin, la troisième ligne de continuité que Weber encourage à considérer est d’une nature encore très différente des deux autres. Elle résulte de l’activité de collection et

1 Relevons que la traduction française littérale de *revival*, “ravivement”, ne porte pas cette connotation et évoque à l’inverse une continuité souterraine : un feu ne peut être ravivé que s’il sommeille, potentiellement prêt à “repartir” dès qu’il sera réalimenté, et non s’il est totalement éteint.

de conservation à laquelle se sont livrées les institutions et surtout les érudits, entre les mains – et les bibliothèques – desquels se sont successivement passés manuscrits, imprimés et autres instruments. Weber souligne néanmoins, non sans paradoxe, que « les manuscrits sont dans de nombreux cas demeurés de longues périodes sans lecteurs avant que de nouveaux collectionneurs, peut-être par hasard et parfois sans contact avec les précédents, ne remettent la main dessus » (p. 250). En rappelant les importantes discontinuités dans la relation humaine à des objets parfois en dormance, ce propos relativise *de facto* l'idée de "continuité" : malgré l'insistance portée sur les collectionneurs, cette continuité semble en fait tenir essentiellement à une conservation "matérielle". Les collectionneurs permettent aux objets de se maintenir plus ou moins bien dans le temps, mais n'entretiennent pas nécessairement avec ces objets des relations musicales. Ainsi, les deuxième et troisième lignes de continuité, l'une liée à la performance et l'autre à la collection, sont à distinguer : « Il est important de se souvenir que dans une grande majorité de cas antérieurs au milieu du XIX^e siècle, peu de collectionneurs se sont impliqués eux-mêmes à quelque titre dans les éventuelles performances en public de ces musiques » (p. 251). Weber puise avant tout dans le domaine anglais pour argumenter en faveur de cette idée mais il ne manque pas de mentionner les exceptions fournies à cet égard du côté français de la Manche, en particulier autour de personnalités comme Fétis. Depuis lors, et non sans lien avec les intentions programmatiques de Weber, ont paru des travaux continuant à apporter une consistance – notamment dans le domaine français – à l'articulation entre collection et performance à la fin de l'époque moderne et au fil de l'époque contemporaine¹.

Le présent chapitre va emprunter certaines de ces voies de continuité et de discontinuité, mais également d'autres voies que Weber n'évoque pas, son propos ne débordant pas sur le XX^e siècle et ses nouvelles façons de faire continuer des musiques dans l'histoire – de la musicologie aux techniques d'enregistrement des performances. Nous faisons le pari d'entrer dans ces considérations sur la façon dont les "musiques de la Renaissance" – catégorie sujette à caution² – traversent les siècles non à partir d'une batterie d'exemples institutionnels et de répertoires mais à partir d'un exemple singulier, celui de la chanson « Suzanne un jour » (1548) composée par Didier Lupi sur un poème de Guillaume Guérault.

1 Cf. notamment, la même année et dans la même collection : CAMPOS Rémy, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1834-1846)* (Paris : Klincksieck, 2000).

2 En conclusion de *La Renaissance introuvable*, Campos (*op. cit.*, p. 213-229) s'applique à montrer combien, en France, l'application à la musique de la catégorie stylistique et historique de "Renaissance" est étrangère au XIX^e siècle, singulièrement à sa première moitié. « Sous la monarchie de Juillet, [les musiques qu'on désigne aujourd'hui par ce nom] appartenaient à d'autres ensembles : les musiques religieuses et classiques, la musique en style palestrinien, la musique de Rome, les musiques curieuses du passé » (p. 228).

« La plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes »¹ (ou « *Le tube du XVI^e* »²)

La longue notice encyclopédique que le *Grove Music Online* consacre à l'histoire du genre français de la "chanson" du milieu du XIV^e siècle à la fin du XVI^e siècle s'achève sur un paragraphe traitant de ce qui s'apparente à un sous-genre, la "chanson spirituelle"³. Est brièvement évoqué le contexte socio-religieux d'émergence de ce genre, et est nommée une poignée de compositeurs alimentant ce nouveau répertoire protestant dans la seconde moitié du XVI^e siècle : Lupi, Le Jeune, Caulery, Waelrant, Pasquier, Goulart. Deux recueils sont spécifiquement mentionnés, aux bornes supérieure et inférieure de ce demi-siècle : les *Octonaires de la vanité et inconstance du monde* (posth., 1606), de Claude Le Jeune (sur des textes moralistes du calviniste Antoine Chandieu), et le *Premier livre de chansons spirituelles* (1548) composées par Didier Lupi Second sur des poèmes de Guillaume Guérout. Une unique chanson est évoquée pour illustrer cette histoire condensée de la chanson spirituelle, et elle est extraite de ce *Premier livre*. Il s'agit de « Suzanne un jour ».

Ce paragraphe issu du *Grove* est repris et écourté pour constituer la notice "chanson spirituelle" de son encyclopédie cousine, l'*Oxford Companion to Music*⁴, et la référence aux *Octonaires* de Le Jeune y disparaît. Dès lors, il n'est plus que le *Premier livre de chansons spirituelles* de Guérout/Lupi et, en son sein et à l'exclusion de toute autre, « Suzanne un jour », pour représenter la chanson spirituelle. Cela tient de toute évidence au poids certain, au sein de ce genre, de ce recueil qui a été réédité à plusieurs reprises, et de cette chanson en particulier qui est la première d'un cortège d'au moins 70 « Suzanne » : nombreux sont les compositeurs qui se sont réapproprié le poème de Guérout et souvent la voix de *tenor* écrite par Lupi pour écrire leurs propres « Suzanne un jour », et nombreux sont les instrumentistes qui ont publié en tablatures des transcriptions instrumentales de l'une ou l'autre de ces « Suzanne »⁵.

1 BROWN Howard M., « The "chanson spirituelle", Jacques Buus, and parody technique », *Journal of the American Musicological Society*, 15/2 (1962), p. 149. Les extraits que nous en citons sont traduits par nos soins.

2 Jean à Patrick lors de la séance d'enregistrement du 25 mars 2014.

3 BROWN Howard M. & FREEDMAN Richard, « Chanson. 4. The second half of the 16th century », in ROOT Deane (dir.), *Grove music online*, *op. cit.* (consulté le 3 août 2016).

4 BELLINGHAM Jane, « Chanson spirituelle », in LATHAM Alison (dir.), *The Oxford companion to music*, <oxfordmusiconline.com> (consulté le 3 août 2016).

5 BLUTEAU Olga, « Le *cantus firmus Susanne ung jour* (1548-ca 1650) », in WEBER Édith (dir.), *Itinéraires du cantus firmus. VI. Le cantus firmus à travers les siècles* (Paris : PUPS, 2004), p. 107. Cf. également VIALARD Murielle, *Itinéraire vocal et instrumental de la chanson polyphonique Susanne, un jour* (mémoire de maîtrise présenté en 1994 à l'Université Paris-Sorbonne sous la direction de Louis Jambou).

Voici le texte de « Suzanne un jour », dont l’auteur de la notice du *Grove*, Howard Brown, n’hésite pas à affirmer dans l’un de ses autres travaux qu’elle est « la plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes »¹ :

Susanne un jour d’amour sollicitée,
Par deux vieillars convoitans sa beauté,
Fut en son cœur triste & desconfortee,
Voyant l’effort faict à sa chasteté.
Elle leur dict, si par desloyauté
De ce corps mien vous aves joyssance,
C’est fait de moy. Si je fay resistance,
Vous me feres morir en deshonneur.
Mais j’aime mieulx perir en innocence,
Que d’offenser par peché le Seigneur².

Ce dizain s’inspire du treizième chapitre du livre de Daniel où est narrée l’intervention salutaire du prophète, encore adolescent, en faveur de la chaste Suzanne condamnée à mort suite à la diffamation de deux vieillards aux avances desquels elle avait refusé de céder. Au-delà de l’évidente portée morale de ce poème, d’aucuns ont émis des hypothèses sur une nouvelle strate de sens ayant possiblement à voir, en 1548, avec la difficile position de la Réforme protestante et de ses fidèles face aux assauts de l’Église catholique ; nous reviendrons sur ces hypothèses dans la deuxième partie de ce chapitre à la faveur d’un retour sur l’historiographie de « Suzanne un jour ».

Quiconque souhaite aujourd’hui écouter ce poème mis en musique tombe sans peine sur moult performances de la fameuse « Suzanne » de Roland de Lassus, éventuellement dans l’une de ses adaptations instrumentales. Beaucoup des autres avatars de « Suzanne un jour » sont également disponibles par divers biais et à peu de frais, moyennant un effort modéré de recherche dans des bases de donnée – en premier lieu les bases commerciales et de médiathèques – et autres sites internet d’écoute en *streaming*. De nombreuses traces de ces performances parsèment ainsi les sources d’une histoire de l’enregistrement qui court de la galette de cire jusqu’à la musique “en ligne” – dérivée d’albums ou autonome. Pourtant, la première de toutes les « Suzanne », celle issue du recueil mis en musique par Lupi en 1548, semble être le parent pauvre de cette histoire, ce que Jean ne manque pas de signaler aux musiciens de Content Désir au fil de l’échange qui clôt la séance de répétition consacrée à cette pièce :

1 BROWN, *op. cit.*, p. 149.

2 L’orthographe restituée ici est celle de la partie de *cantus* telle qu’imprimée dans la première édition (annexe 39), qui ne diffère que très ponctuellement des trois autres voix. Nous conformons néanmoins les *i/j* et les *u/v* aux usages actuels, et déroulons les éventuelles abréviations *ã*, *õ* et *ë* – par an, on et en.

Jean – Eh bien ça, comme me le disait Jérôme Lejeune¹, ça n’a jamais été enregistré.

Rafael – Ah !?

Brigitte – Étonnant... !

Jean – Alors que...

Brigitte – ... on l’a faite plein de fois !

Jean – Alors que c’est... *la Suzanne*.

Une recherche discographique vient nuancer l’assertion de Jean². En effet, « Suzanne un jour » de Didier Lupi connaît au moment de cette séance de travail trois enregistrements au disque, tous disponibles à l’écoute en *streaming* sur diverses plateformes³. Que ni Jean ni la figure d’autorité qu’il convoque – avec qui il a probablement échangé à ce sujet de façon tout à fait informelle et non-contractuelle – n’aient connaissance de ces enregistrements vient probablement de ce que les ensembles concernés ne rayonnent pas – ou très peu – dans le domaine francophone ; il s’agit de Musica Antiqua of London (2001), de Sonus Borealis (2008, Finlande) et d’une coproduction germano-helvète entre Stimmwerck et Villanella Basel (2012).

Il demeure possible à ce stade de s’étonner avec Jean, Rafael et Brigitte de ce que « la plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes » n’ait jusque 2014 donné lieu en tout et pour tout qu’à quatre enregistrements en circulation – dont une performance télévisuelle –, et de la totale absence, à ce rendez-vous, des ensembles français et étrangers du dernier tiers du XX^e siècle de grande renommée – l’ensemble Clément Janequin, le Huelgas Ensemble, les Tallis Scholars, le Consort of Musicke, *etc.* Le problème se situe-t-il peut-être dans les mots « la plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée » qui, malgré les intentions de Brown, finissent par renvoyer à « Suzanne » en tant que constellation de chansons plutôt qu’à celle de Lupi en particulier. Cette ambiguïté entre en résonance avec des propos que Jean tient à Patrick, ingénieur du son et directeur du label, entre deux phases de l’enregistrement de cette chanson :

Et ça c’est *le tube* du XVI^e, tu sais... À partir de là tu as une cinquantaine de mises en musique par tous les plus grands compositeurs jusqu’au XVII^e, plus

- 1 Ingénieur du son et directeur artistique du label discographique Ricercar spécialisé en musique à l’ancienne qu’il a fondé en 1980, et avec lequel l’ensemble Content Désir a été ponctuellement amené à travailler. Ce label a été et demeure l’une des institutions phares de la musique à l’ancienne dans le domaine francophone.
- 2 Assertion qu’il nous formulera lui-même de façon plus nuancée au cours d’un entretien ultérieur : « Je me demande même si ce ne serait pas nous qui l’aurions enregistrée pour la première fois » (17 septembre 2016).
- 3 Les références complètes des enregistrements sont détaillées plus loin dans le présent chapitre (p. 240) à la faveur d’une histoire discographique de la « Suzanne » de Lupi.

tous les tableaux évidemment, *Suzanne au bain*... Mais ça part de là, de cette chanson qui n'a jamais été enregistrée – il paraît. Un truc de fous parce que « Suzanne » c'est un truc hyper connu, tout le monde en faisait, celle de Lassus, celle de Cipriano de Rore, il y en a une de Le Jeune, il y en a une de Du Caurroy, il y en a une de Certon... Tout le monde ! En fait tout le monde a écrit une « Suzanne un jour » au XVI^e siècle, jusqu'au XVII^e. C'est quasiment le truc obligatoire¹, il faut écrire une « Suzanne un jour ». Tout le monde pense que ça vient de Lassus, mais en fait Lassus vient de là. La première « Suzanne » c'est celle-là. C'est Didier Lupi, c'est dédié à Catherine de Médicis : « chanson spirituelle »... Oui parce que Suzanne, c'était un thème de l'Église catholique².

Le statut historique de « tube » est ici justifié sur la seule base de l'importance génétique incontestable de la « Suzanne » de Lupi pour la constellation de toutes les « Suzanne » qui suivront. L'éventualité d'une célébrité de cette chanson “en tant que telle” n'est pas mentionnée.

Que « la première “Suzanne” à partir de laquelle il y a eu toutes les suivantes » – pour reprendre une dernière fois des mots prononcés par Jean, cette fois-ci au tout début de la séance de répétition – ait été très peu enregistrée, du moins en comparaison de certaines de ses « suivantes », serait-ce simplement un écho contemporain à sa réputation au XVI^e siècle, réputation peut-être moins évidente qu'il n'y paraît ? Il convient en effet de vérifier si ce n'est pas d'abord pour ses dérivées, et seulement secondairement pour elle-même, que la « Suzanne » de Lupi aurait effectivement été “connue” il y a quatre siècles et demi. Ou alors s'agissait-il bien au XVI^e siècle d'un « tube » en tant que tel, auquel cas les musiciens de Content Désir, en enregistrant enfin cette pièce qu'ils ont déjà jouée au concert « plein de fois » – et ils ne sont sûrement pas les seuls à l'avoir fait – viennent-ils pallier un manque dans l'histoire discographique du renouveau des musiques de la Renaissance ? Surviennent également d'autres questions, notamment celle de savoir si un tel raisonnement, où l'argument historien s'acoquine avec un sentiment de devoir patrimonial, vaut à lui seul justification de la présence de telle chanson dans tel projet musical donné. On ne peut en effet faire ici l'impasse sur des considérations esthétiques : si peu ont jusque là pris le soin d'enregistrer « Suzanne un jour » de Lupi, est-ce aussi parce que ce qui la rend très accessible aux musiciens amateurs – unité de style, homophonie, syllabisme, tempo modéré, brièveté – en fait peut-être une chanson de moindre intérêt

1 Cf. également, en clôture de la présentation du choix des pièces dans le livre qui accompagne le double-disque : « En faire une version reste quasiment un passage obligé pour tout compositeur ! » (p. 69). Jean formulera enfin la même idée dans des termes quasi-identiques au cours d'un entretien que nous avons eu avec lui deux ans et demi plus tard : « C'est un passage obligé pour les compositeurs, écrire sa “Suzanne” » (17 septembre 2016).

2 L'entretien sus-mentionné du 17 septembre 2016 nous a permis de confirmer que la langue de Jean n'a pas fourché ici. Nous questionnerons ce malentendu dans un développement ultérieur.

pour des musiciens professionnels, du moins en regard des polyphonies sophistiquées de Lassus, Turnhout, Le Jeune ou Rore ?¹

Ces questions historiques ne représentent bien sûr que l'un des nombreux détails du projet discographique étudié². Y chercher des éléments de réponse ne constitue donc pas tant une fin en soi qu'un moyen de prendre au sérieux les divers phénomènes, continus et discontinus, de transmission – et donc de médiation – qui conduisent une chanson publiée en 1548 à être enregistrée en 2014. Après une exploration des différentes strates historiques et historiographiques de « Suzanne », nous la considérerons plus spécifiquement dans l'histoire de Content Désir et de ses musiciens. Car si Jean, Gauthier, Erik et Brigitte ont la même partition sous les yeux en 2014, ils sont loin d'en avoir la même connaissance, de la situer de la même manière dans le paysage des chansons de la Renaissance, et donc d'en avoir la même compréhension – pour ne pas dire “interprétation”.

Il s'agit donc dans ce chapitre de s'essayer à comprendre quelques éléments de l'histoire au fil de laquelle « Suzanne un jour » traverse des “contextes” et s'en trouve traversée d'enjeux, est présentée et re-présentée, jusqu'à atterrir après quatre-cent soixante-six ans, en bout de chaîne, sur les pupitres des musiciens de Content Désir – et, *in fine*, dans des oreilles d'auditeurs, sur des étagères et dans des bases de données. Revenir sur cette histoire, c'est donc diffracter « Suzanne un jour » de sorte que son existence ne nous apparaisse pas de façon monolithique ; de sorte que, face à un “objet” musical présumé – plus ou moins bien défini par des notes de musique et un poème imprimés, et éventuellement une relation à des auteurs –, on finisse entouré d'une multiplicité d'“objets” et autres modes d'existence articulés en un processus historique. Plutôt que de forcer la main à cette diffraction, prenons ici le pari de laisser poindre en filigrane lesdits modes d'existence, de même que les « lignes de continuité » dont parle William Weber.

3.1 – 1548 et ce qui s'ensuit

Après un séjour strasbourgeois de trois ans, Jean Calvin retourne en septembre 1541 à Genève, ville dont il avait tenté quelques années plus tôt avec Guillaume Farel d'organiser la réforme de l'Église. Si le conseil municipal leur avait alors été suffisamment défavorable pour que la tentative se solde par une expulsion, de nouvelles

1 C'est l'une des hypothèses de Brigitte : « Peut-être que les gens, voyant ça comme un truc en noires et en blanches, se disent “bof ça doit pas être très intéressant... alors que c'est sublime de simplicité » (entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016).

2 Il ne serait d'ailleurs pas opportun de nous accrocher ici – et tout au long de ce chapitre – à ce terme de « tube », prononcé par Jean dans un contexte informel et sans conséquence, si on ne l'avait retrouvé sous sa plume dans la notice-même du livre-disque : « *Suzanne un jour*, le tube absolu ! » (p. 22).

élections modifient le rapport de force, et Calvin peut dès le 20 novembre faire promulguer des ordonnances ecclésiastiques qui, entre beaucoup d'autres choses, règlent leur sort à certaines formes de chanson et de danse : « S'il y a aucun qui chante chansons deshonestes, dissolues ou outrageuses, ou dancier en virolet ou autrement, il tiendra prison par troys jours, puis sera renvoié au Consistoire »¹. Bien que le territoire d'application de cette ordonnance soit celui de Genève, le caractère spirituellement peu édifiant voire tout à fait inconvenant de l'essentiel du répertoire de la chanson – parce que célébrant des amours, désirs et sentiments humains des plus lyriques au plus grivois – est déjà constaté à divers degrés de rigueur et dans des termes proches partout où la réforme protestante gagne du terrain depuis près de deux décennies².

En parallèle de l'édification progressive d'un répertoire liturgique de psaumes chantés en français émergent à partir des années 1530, dans le domaine profane, de nouvelles pratiques chantées domestiques usuellement regroupées sous le terme générique endogène de "chansons spirituelles"³. Dans un premier temps, de nouveaux textes à la portée spirituelle viennent se substituer, selon le procédé du *contrafactum*, aux textes inconvenants de chansons préexistantes : les éditions, purement textuelles, font référence à des timbres relativement connus sur lesquels chanter les nouveaux poèmes qui s'inspirent plus ou moins librement de ceux qu'ils contrefont⁴. Puis, dans les mêmes années qui voient le psaume polyphonique prendre son essor en contexte non liturgique⁵, « au moment où une partie suffisamment nombreuse de la bourgeoisie eut embrassé la Réforme »⁶, des poèmes de la même veine "spirituelle" que celle qui a nourri les *contrafacta* en viennent au milieu du siècle à être publiés sur des musiques polyphoniques inédites.

1 BERGIER Jean-François (dir.), *Registres de la compagnie des pasteurs de Genève au temps de Calvin* (Genève : Droz, 1964), t. 1, p. 18.

2 Édith Weber traite principalement du psautier dans *La musique protestante de langue française* (Paris : Honoré Champion, 1979) mais la vue d'ensemble offerte dans les premiers chapitres permet d'appréhender la dite « musique protestante de langue française » de façon plus transversale et contextuelle.

3 Bien qu'elle fasse à dessein l'impasse sur le versant polyphonique relativement anecdotique de ce genre, Anne Ullberg explore le répertoire de la chanson spirituelle avec un haut degré de précision dans *Au chemin de salvation : la chanson spirituelle réformée (1533-1678)* (Uppsala : Uppsala Universitet, 2005).

4 L'exemple paradigmatique souvent repris dans la littérature musicologique est celui du poème « Tant que vivray » de Clément Marot mis en musique par Claudin de Sermisy, dont le vers « Je servirai d'amour le Dieu puissant » – entendre « le Dieu puissant de l'amour » – est remplacé par « Je servirai le Seigneur tout puissant ». Cf. BROWN, *op. cit.*, p. 146.

5 « Vers le milieu du XVI^e siècle, on assiste dans les cercles réformés à une véritable "désacralisation" de la musique religieuse. Strictement bannie du culte par Calvin, la polyphonie quitte alors l'Église pour se réfugier dans les maisons des particuliers où elle devient musique de chambre sans jamais cesser de traiter de sujets religieux » (HONEGGER, 1971, t. 1, p. vi).

6 HONEGGER, 1971, t. 1, p. 26.

Les musicologues ayant retracé l'histoire de la chanson spirituelle tiennent pour pièce inaugurale de cette nouvelle pratique polyphonique¹ « Hélas mon Dieu ton ire s'est tournée » (1545) de Jean Maillard, et rattachent à cette même lignée « O Seigneur Dieu ta Loi parfaite et sainte » (1547) de Jean Gardane². Il n'est néanmoins pas encore possible à ce stade de parler de quelque "essor" de la chanson spirituelle polyphonique, puisque ces pièces apparaissent dans des recueils – édités à Paris chez Attaignant – séparés d'un temps relativement long et ne proposant aucune autre chanson spirituelle ou psaume. En ce sens, le *Premier livre de chansons spirituelles, Nouvellement composées par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second*, édité en 1548 à Lyon chez les frères Beringen, dont les deux tiers des vingt-et-une pièces polyphoniques relèvent effectivement de ce que l'on appelle désormais la "chanson spirituelle"³, peut réellement être qualifié d'entreprise inédite⁴. En annexe 39 est reproduite « Suzanne un jour » dans cette édition, qui procède en fait d'une seconde « innovation importante » dont nous informe Laurent Guillo : « c'est la première fois qu'on reprend la disposition d'un livre de chœur dans un petit format [in-8°], avec les quatre voix en regard »⁵. Nous reprenons également en annexe 52 la page de garde, l'index et la double-dédicace de ce recueil ; la première à des fins illustratives, le second pour y revenir plus tard, et la troisième parce que Didier Lupi y expose son esthétique de la chanson spirituelle – corrélée à une quête de réconfort – dans un sonnet qui sera systématiquement repris dans l'historiographie de ce genre :

Espritsz desirans le soulas
De la Musique armonieuse,
Pour retirer voz cœurs des laqs
De tristeße trop ennuyeuse:

Prenes ioye sollacieuse

-
- 1 Il est bien sûr possible avant 1545 de chanter des chansons spirituelles dans une configuration polyphonique sous réserve de disposer d'arrangements polyphoniques des timbres proposés ou, dans de rares cas, lorsque référence est faite non à un timbre monodique mais à une polyphonie ayant paru antérieurement ; c'est le cas de 39 des 150 chansons spirituelles de l'importante *Chrestienne resjouissance* (Genève, 1546) d'Eustorg de Beaulieu.
 - 2 Cf. notamment HONEGGER, 1971, t. 1, p. 25-57.
 - 3 Le tiers restant agrège cinq psaumes, un *Te Deum* et une *Lamentation de Jérémie*. L'absence, dans le titre du recueil, de quelque mention de ces pièces enjoint à ne pas considérer trop exclusivement la catégorie de "chanson spirituelle" ; Honegger revient dans l'introduction de sa thèse de doctorat (1971, t. 1) sur les quelques problèmes et enjeux afférents à la circonscription de « la chanson spirituelle ».
 - 4 Une telle qualification doit être tempérée par un biais historiographique évident évoqué par Honegger : « Force nous est de supposer une fois encore qu'un certain nombre d'éditions musicales contenant des chansons spirituelles polyphoniques ont aujourd'hui disparu, hypothèse confirmée à la fois par les bibliographes et par certaines anthologies publiées vers la fin du XVI^e siècle dont les sources antérieures nous sont inconnues » (1971, t. 1, p. 20).
 - 5 GUILLO Laurent, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise* (Paris : Klincksieck, 1991), p. 1168.

Dedans cest ouvrage petit,
 Qui de pensée soucieuse
 Peut bien contenter l'appetit.

Mais il n'a ceste gayeté
 Qui ne sert qu'à lasciueté,
 N'en formes ia pourtant complaincte:
 Car mieulx conuient la grauité,
 Pour exprimer la maiesté,
 Qui gist en l'escripture sainte.

En trente ans, ce *Premier livre* est réédité sept fois par cinq éditeurs situés dans trois villes – Lyon, Paris et La Rochelle –, le plus souvent moyennant des aménagements. L'étude minutieuse des concordances entre les différentes éditions – et en particulier des ajouts et retraits de chansons – permet de reconstituer les probables trajectoires de transmission du *Premier livre* d'un éditeur à l'autre. Nous synthétisons dans la figure ci-dessous ce qu'il est possible de tirer à cet égard de la table de concordances établie par Guillo¹ sans détailler les titres des chansons retranchées et ajoutées (symbolisées par des + et des -).

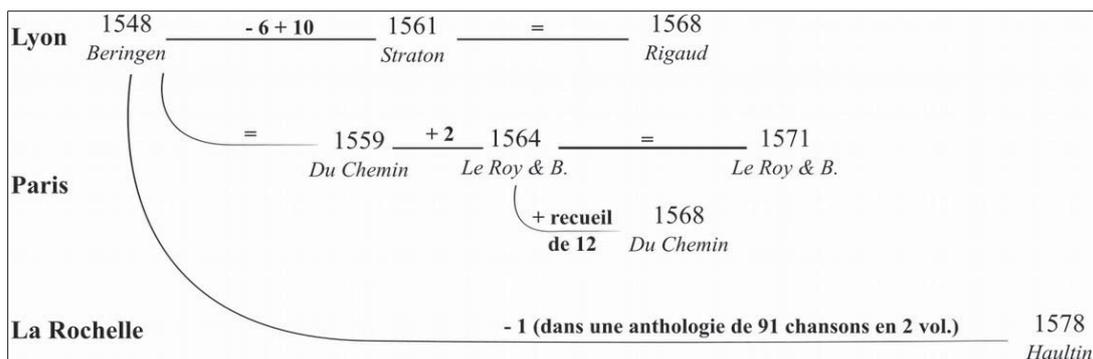


Fig. 3 : Trajectoires probables de transmission du *Premier livre de chansons spirituelles* entre ses six éditeurs

Le recueil connaît à Paris quatre rééditions : la première chez Du Chemin en 1559, identique à l'édition originale ; la seconde et la quatrième chez Le Roy & Ballard en 1564 et 1571, où sont rajoutées deux chansons – dont celle qui avait fait “naître” le genre, « Hélas mon Dieu ton ire s'est tournée » de Maillard – ; et la troisième en 1568 chez Du Chemin, qui reprend celle de Le Roy & Ballard et, outre les deux chansons greffées par ces derniers, en ajoute douze dont on ne connaît ni l'auteur ni le compositeur. À Lyon, c'est amputé de six des chansons de Guérout/Lupi et augmenté de dix chansons de divers auteurs et compositeurs que le recueil reparait deux fois : chez Straton en 1561 puis chez Rigaud en 1568. Enfin, une anthologie en deux volumes publiée à La Rochelle en 1578 chez Haultin semble revenir à la source du recueil original, dont est ôtée une seule pièce, et qui est réédité aux côtés de 71 autres chansons.

1 GUILLO, *op. cit.*, p. 77-78.

Que le recueil soit réédité à sept reprises en trente ans témoigne assurément d'un certain succès. Mais est-ce celui de « Suzanne un jour » en particulier ? On peut ici au mieux constater que la chanson qui nous intéresse résiste à l'amputation de six pièces dont procède l'édition de 1561 (=1568) tout comme au léger raboutage réalisé en vue de celle de 1578 ; mais elle n'est pas la seule dans ce cas. Plutôt que ces sept rééditions du recueil, il est donc opportun de se tourner vers les rééditions de bribes du recueil, afin de mesurer le traitement de faveur dont bénéficierait « Suzanne » en comparaison de ses sœurs. Une table de concordances établie par Marc Honegger, même si elle ne traite que des recueils de psaumes et chansons spirituelles, permet de répondre en partie à cette question – dans les limites de la conservation des-dits recueils. Nous la reproduisons dans le tableau ci-dessous en l'allégeant des rééditions quasi-complètes déjà évoquées. Avant tout autre constat, ce tableau laisse voir en creux qu'aucun des sept psaumes qui ouvraient le recueil de 1548 ne connaît de seconde existence : les rééditions ponctuelles de bribes concernent uniquement les “chansons spirituelles” à proprement parler.

1553 : <i>Tiers livre de chansons spirituelles</i> (Paris : Le Roy & Ballard).				
1554 : <i>Premier livre des pseumes, cantiques et chansons spirituelles</i> (Genève : Du Bosc & Guérout).				
1555 : <i>Tiers livre où sont contenues plusieurs chansons [...] (Genève : Du Bosc & Guérout).</i>				
1560 : <i>La lyre chrestienne</i> (Lyon : Gorlier).				
	1553	1554	1555	1560
8 - Dames qui au plaisant son				?
9 - Suzanne un jour d'amour sollicitée				?
10 - C'est à toy seul à qui doys recourir				
11 - O langoureux espritz				
12 - Puisqu'en toy gist perfection				
13 - Verbe éternel				
18 - Contentes vous personnes bien heurées				
19 - A toy, Seigneur, mon triste cœur aspire				
21 - Las j'ai peché devant ta face				

Tableau 3 : Rééditions dispersées de chansons originellement publiées dans le *Premier livre de chansons spirituelles*¹

Que soient republiées en 1554 seulement les six premières de ces chansons spirituelles – et non les huit suivantes – est la conséquence non d'un choix préférentiel tendant à favoriser telles chansons plutôt que telles autres, mais d'une considération purement pratique (d'où la couleur grise dans notre tableau). En effet, la totalité des treize chansons spirituelles de 1548 auraient probablement été rééditées ici si un

1 Source (épurée par nos soins des rééditions quasi-complètes) : HONEGGER, *op. cit.*, t. 3, p. 68. La nuance entre gris et noir dans le remplissage des cases est de notre fait.

détail éditorial ne l'avait empêché : dans ce *Premier livre des pseumes, cantiques et chansons spirituelles* de 1554 n'est réimprimée que la voix principale – souvent le *tenor*, parfois le *superius* – de chansons déjà éditées par ailleurs ; or, contrairement aux six premières chansons du recueil de Guérout/Lupi, qui se prêtent bien à l'extraction d'une voix principale – car d'écriture principalement homophonique –, les huit dernières sont d'une facture polyphonique sans voix de teneur et sans autre mélodie principale. Il n'y a en somme dans cette réédition de 1554 aucune volonté de mettre spécifiquement en avant « Suzanne un jour » et ses cinq voisines immédiates.

Restent alors deux recueils – trois si l'on tient compte de la dernière colonne du tableau, sur l'ambiguïté de laquelle nous reviendrons – pour partir en quête d'éventuelles traces de rééditions dispersées de « Suzanne un jour ». Or cette dernière est absente en 1553 de celui édité par Le Roy & Ballard, qui retient pour sa part « C'est à toy seul à qui doys recourir » et « Contentes vous personnes bien heurées ». La consultation de l'index de ce recueil permet en fait d'y retrouver « Suzanne un jour », mais dans une autre mise en musique à quatre voix, celle de Pierre Certon¹. Ainsi, le seul endroit où il est bien certain qu'a été décidée la réédition spécifique de la « Suzanne » de Lupi est le troisième recueil, de 1555, où elle côtoie trois de ses voisines originelles. Mais les six cases noircies du tableau sont là pour nous rappeler que « Suzanne » n'a en somme guère plus d'importance dans ce processus que les cinq autres chansons spirituelles qui se sont vues rééditées ici et là. Par ailleurs, la décision de cette unique réédition de « Suzanne un jour » et de trois de ses voisines est probablement à imputer à nul autre que l'auteur de leur texte, Guillaume Guérout, qui tient en 1555 avec Simon Du Bosc la maison genevoise à laquelle est dû ce nouveau recueil. Ainsi, plutôt que de confirmer la popularité de la « Suzanne » de Guérout/Lupi, cela permet tout au plus d'envisager – avec prudence – la piste d'une possible affection particulière du poète-éditeur vis-à-vis de certaines de ses créations de 1548.

Un succès plus présumé que démontré ? Retour aux sources historiques d'un malentendu

On retrouve Guérout lié de très près à la source la plus importante, parmi celles évoquées par Honegger, qui peut laisser deviner que quelque chose de singulier se joue effectivement autour de cette « Suzanne un jour » : *La lyre chrestienne*, recueil lyonnais de dix chansons spirituelles édité à Lyon en 1560. Nous avons laissé les points d'interrogation de Marc Honegger dans la dernière colonne du tableau : le recueil étant tenu pour disparu, le musicologue a dû se contenter de la description qu'en a fait Julien Baudrier à la fin du XIX^e siècle, qui en détaille surtout l'index où figurent

1 HONEGGER, 1971, t. 3, p. 65-66.

« Dames qui au plaisant son » et « Suzanne un jour »¹. Peut-on supposer qu’il s’agit des mises en musique de Lupi, quand bien même le sous-titre indique que les chansons qu’il contient sont « nouvellement mises en musique par A[ntoine] de Hauville » ? Guillaume Guérout étant impliqué à deux titres dans *La lyre chrestienne*, en tant qu’auteur de la moitié des poèmes et en tant qu’auteur de la dédicace ouvrant le recueil, il est assez probable qu’ait été reproduite sa collaboration avec Lupi douze ans plus tôt. Ayant retrouvé à la Bibliothèque de Genève un exemplaire de ce recueil, nous pouvons non seulement le confirmer, mais également reproduire le début de la dédicace que Guillaume Guérout adresse à Marguerite de France, fille de François I^{er} devenue duchesse de Savoie un an plus tôt. Le poète y “justifie” ce qui l’a conduit, douze ans après la « Complainte de Susanne estant à tort condamnée à la mort » et le « Dizain sur ce mesme propos » – qui sont en 1548 les titres respectifs de « Dames qui au plaisant son » et de « Suzanne un jour »² –, à écrire un nouveau binôme biblique : la « Complainte de Iudith assiegee en Bethulie » et « Les amours d’Holopherne occis par Iudith ».

Au recit que ma Susanne m’a fait (Tres Illustre, & Tresexcellente Princesse) i’ay entendu ses pleurs Lyriques auoir esté fort bien receuz & recueillis en plusieurs bons Endroitz : de sorte que de tous aages & sexes elle m’ha dict avoir trouué bon & gracieux accueil : & mesme au iardin qui a produit ceste Fleur soëfue [soyeuse?] & excellente, dont la SAVOYE est enrichie. Et pour ce qu’elle desiroit auoir une compaignie pour ne uoler plus seulette par la bouche des Psalmidians, à l’instigation d’aucuns miens amys, & par le moyen du temps dérobbé à mes occupations ie luy ay donné pour secõde une Dame Haute à la main, Accorte, Sage, bien disante, Belle, & Vaillante. C’est la chaste & prudente uefue [veuve], c’est la Guerriere Iudith [...]³

Ce début de dédicace se trouve être l’un des deux seuls témoignages d’époque qui peuvent laisser entendre aux historiens que la « Suzanne un jour » mise en musique par Lupi aurait remporté un certain succès. Baudrier en reproduit intégralement la deuxième phrase à la fin du XIX^e siècle, mais se contente en revanche dans sa description – seule source à ce sujet pour les historiens qui suivront, dont Honegger – de résumer la première phrase en sept mots : « Poussé par l’accueil fait à sa *Susanne* »⁴. Le retour à la source invite alors à se demander ce que sont ces « plusieurs bons endroits » où les pleurs lyriques de Suzanne ont été « fort bien reçus et recueillis », et

1 BAUDRIER Julien, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de Lettres de Lyon au XVI^e siècle par le Président [H.] Baudrier, publiées et continuées par J. Baudrier* (Paris : F. de Nobele, 1964-1965 [1896]), t. 2, p. 47-48.

2 Les chansons sont généralement identifiées par leur *incipit*, mais elles sont parfois affublées d’un titre indépendant.

3 GUÉROULT Guillaume et al., *La lyre chrestienne avec la Monomachie de Dauid & Goliath, & plusieurs autres chansons spirituelles, Nouuellement mises en Musique par A. de Hauville* (Lyon : Simon Gorlier, 1560).

4 BAUDRIER, *op. cit.*

où elle aurait trouvé « bon et gracieux accueil » auprès de « tous âges et sexes ». Guérout mentionne uniquement le « jardin qui a produit cette fleur [...] dont la Savoie est enrichie », c'est-à-dire vraisemblablement la cour de François I^{er}, père de Marguerite. Quatre ans plus tard, c'est à Catherine de Médicis – régente du Royaume de France en tant que veuve d'Henri II, frère de Marguerite – que le poète adresse une autre dédicace, cette fois en ouverture d'une Bible illustrée qu'il publie et dont chaque image est accompagnée d'un huitain de sa plume¹ :

Madame, ayant entendu de ma Susanne la faveur qu'elle ha receuë en vostre Cour royalle, & que ses pleurs Lyriques ont trouvé telle part en vostre bonne grace, que quelque fois il vous a pleu avoir compaßion de ses doleances: i avoye resolu de vouer à vostre Maiesté cest Ouvrage tres-chrestien².

« Quelquefois il vous a plu avoir compassion de ses doléances » : faut-il lire ici quelque allusion à la politique conciliatrice que mène Catherine de Médicis en direction des protestants depuis le décès d'Henri II cinq ans plus tôt ? Rien de tel en tout cas dans la dédicace à Marguerite de France, elle aussi réputée favorable aux protestants à la cour de France puis à celle de Savoie. Si l'on se fie au portrait que dresse de lui Honegger (*cf.* annexe 54), Guérout met tout en œuvre pour devenir l'un des poètes et traducteurs officiels de la Réforme huguenote et n'hésite pas, à cette fin, à faire montre de flatterie – voire d'une insistance déplacée. Ainsi, qu'il y ait ou non allusion politique dans les mots ci-dessus, Guérout cherche bien à s'attirer les faveurs de deux grandes figures favorables à la Réforme, et n'hésite pas pour cela à reproduire presque terme à terme, à quatre ans d'écart, une accroche dont il est visiblement satisfait.

Certes, on imagine difficilement une telle formulation si les « pleurs lyriques » de « [sa] Suzanne » n'avaient pas effectivement un certain succès à la cour de France dans les années 1550, à un moment où Henri II réprime durement la Réforme. Reste à savoir ce que Guérout désigne à deux reprises par « ma Suzanne » car depuis 1548, le dizain « Suzanne un jour » a également été mis en musique par Thomas Champion, dit Mithou (1552), Pierre Certon (1553) et Bacchius (1556). Néanmoins, étant donné que dans *La lyre chrestienne*, « Dames qui au plaisant son » et « Suzanne un jour » sont rééditées dans la mise en musique originelle de Lupi, il est probable que ce soit bien celle-là qui ait été couronnée de succès. Le problème le plus délicat n'est en fait pas tant de savoir laquelle des « Suzanne un jour » Guérout personnifie, voire si le poète ne renverrait pas avant tout au poème seul... mais, de façon bien plus décisive, si c'est bien de « Suzanne un jour » qu'il parle. L'idée de « pleurs

1 Nous reproduisons en annexe 49 les trois pages de ces *Figures de la Bible* qui sont consacrées à l'histoire de Suzanne, et qui nous intéressent secondairement ici en ce qu'elles permettent de prendre connaissance d'une deuxième mise en poésie de cet épisode par Guérout.

2 GUÉROULT Guillaume, *Figures de la Bible, illustrees de huitains francoys, pour l'interpretation et l'intelligence d'icelles* (Lyon : Guillaume Roville, 1564).

lyriques » est en tout cas plus propre à désigner la « Complaincte de Susanne estant à tort condamnée à la mort », c'est-à-dire « Dames qui au plaisant son » dont voici le premier des dix couplets, que celui de sa suite « Suzanne un jour » – dont nous reproduisons le poème en page 204 :

Dames qui au plaisant sō,
Prenez liesse asseuree,
Oyez la triste chanson,
De cette dame exploree,
Et si sincere amitié
Dans vos cœurs est engrauee,
Du dueil vous aurez pitié,
Qui tât me tiêt aggrauée¹.

En 1880, dans ce qui s'avère être la première réédition de chansons de Lupi, le compositeur Georg Becker restitue d'ailleurs cette complainte, et non « Suzanne un jour », à l'issue du court essai qu'il consacre à Guérout et ses chansons spirituelles² – essai sur lequel nous reviendrons. « Il suffirait d'ailleurs de moderniser la chanson *Dames qui au plaisant son*, pour avoir une ronde enfantine très agréable »³, écrit Becker, vierge de la plupart des biais historiographiques concernant l'importance de « Suzanne un jour ». Nous partageons ce point de vue, quand bien même il est ultérieur de plus de trois siècles à l'époque de naissance de ces deux chansons ; de fait, s'il nous avait fallu déterminer à l'aune de la seule musique laquelle des chansons avait pu être un “tube”, nous aurions certainement opté pour « Dames qui au plaisant son » (cf. la restitution de Becker en annexe 55).

Enfin, si l'on considère successivement :

- que lorsque Guérout souhaite donner une compagne à « [sa] Suzanne », il livre non pas une nouvelle pièce, mais un nouveau binôme ;
- qu'au XVI^e siècle, « Suzanne un jour » est toujours rééditée en compagnie de « Dames qui au plaisant son »⁴ ;

1 Orthographe de *La lyre chrestienne avec la Monomachie de David & Goliath, & plusieurs autres chansons spirituelles, Nouuellement mises en Musique par A. de Hauuville* (Lyon : Gorlier, 1560).

2 BECKER Georg, *Guillaume Guérout et ses chansons spirituelles (seizième siècle). Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique de deux chansons* (Paris : Fischbacher, 1880).

3 *Ibid.*, p. 18.

4 Nous ne nous sommes pas arrêté sur le cas des recueils de textes poétiques sans musique imprimée, alors même que cette pratique représente l'essentiel de l'histoire de la chanson spirituelle. Or « Suzanne un jour » et « Dames qui au plaisant son » figurent dix ans après leur première édition dans l'un des plus importants volumes de ce genre, le *Recueil de plusieurs chansons spirituelles, tant vieilles que nouvelles, avec certains beaux cantiques, et plusieurs dizains forts consolatifs, contre toutes mondaines et autres impudiques chansons* (sans lieu ni éditeur [Genève ?], 1558, conservé à la Bibliothèque de Genève), p. 152-153. Il s'agit bien ici de chanter les poèmes sur des timbres connus ; en l'occurrence, pour le poème « Dames qui au plaisant son », sur « Laissez la verde couleur ». Néanmoins, aucun timbre n'est proposé dans le cas du dizain « Suzanne un jour ».

- qu’en 1548, ces deux pièces s’intitulent originellement « Complaincte de Susanne estant à tort condamnée à la mort » et « Dizain sur ce mesme propos », ce qui laisse entendre qu’elles sont les deux volets d’un même ensemble ;
- que, de même, le nouveau binôme de 1560 est certes fait de deux chansons distinctes, ce dont rend compte la table des matières (« Complaincte de Iudith assiegee en Bethulie » / « Les amours d’Olopherne »), mais que la deuxième pièce se conclut néanmoins sur l’indication « Fin de la complaincte de Iudith assiégée en Bethulie par Holopherne », ce qui laisse entendre que la première pièce “inclut” la seconde ;

Alors sans aller jusqu’à considérer « Suzanne un jour » et « Dames qui au plaisant son » comme indissociables – et *a fortiori* comme une unique pièce –, il nous faut prendre acte de ce que Guérout ne les dissocie jamais. Ainsi, « ma Suzanne » est peut-être « Suzanne un jour », mais elle est peut-être aussi « Dames qui au plaisant son », voire les deux ensemble.

Résumons : « Dames qui au plaisant son » et « Suzanne un jour » dans leur mise en musique par Lupi ne sont pas rééditées dans le recueil de 1553 – contrairement à d’autres pièces du *Premier livre* –, et sont rééditées dans le recueil de 1554 mais au même titre que toutes les autres chansons sur *tenor* du *Premier livre*. Rien jusque là n’indique donc que ces huitième et neuvième pièces du *Premier livre* auraient particulièrement retenu l’attention de ceux qui en ont réédité des bribes¹. Ces deux chansons sont certes rééditées en 1555 et 1560, mais par Guérout lui-même. Plutôt que de nous indiquer le succès de « Suzanne », cette histoire des rééditions successives sert surtout à confirmer l’affection du poète pour ces deux chansons. Seule source complémentaire : les dédicaces de 1560 et 1564, où est évoqué un succès à la cour de France dont on ne sait pas si c’est celui de « Dames qui au plaisant son », de « Suzanne un jour », ou des deux. Ainsi, à l’examen des mêmes sources qui ont permis à certains de tenir la « Suzanne un jour » de Lupi pour « la plus célèbre et la plus

Peut-être le *tenor* de Lupi est-il alors suffisamment connu pour que cette indication soit superflue, mais il est plus probable que « Suzanne » soit alors chanté sur n’importe quel timbre convenant à un dizain.

1 Nous avons volontairement omis les quatre dernières colonnes de la table des concordances de Honegger, qui correspondent à deux volumes de tablatures de luth bien plus tardifs – 1575 et 1578, chacun réédité une fois – où l’on retrouve bien « Dames qui au plaisant son » et « Suzanne un jour » dans l’un, et uniquement « Suzanne un jour » dans l’autre. Bien qu’il s’agisse d’adaptations au luth des deux chansons à quatre voix de Lupi et non de compositions “nouvelles” qui s’en inspirent, l’ampleur des libertés prises à l’égard des pièces originales – libertés qui ne se limitent pas à la diminution, loin s’en faut – contraste avec la grande fixité avec laquelle le texte musical est réédité dans les autres cas. Ces parutions peuvent conforter l’hypothèse selon laquelle la « Suzanne » de Lupi aurait connu une fortune éditoriale propre, mais trente années se sont écoulées depuis l’original de 1548.

largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes », à d'autres de la considérer comme « le tube du XVI^e siècle », il est possible de douter de l'ampleur de ce succès. Et de le localiser à la cour de France, là où l'histoire du *Premier livre* nous aurait plutôt conduit de façon plus générique dans les foyers huguenots de France et de Suisse.

Dans les interstices de cette histoire éditoriale peut toujours se glisser l'hypothèse d'un grand succès de la « Suzanne un jour » de Lupi et Guérout indépendamment de « Dames qui au plaisant son ». Pour élargir ces interstices, il devient néanmoins impératif de quitter les sources de la thèse de Marc Honegger. Car comme son titre l'indique, cette dernière traite des « débuts de la musique protestante en France au XVI^e siècle », et le volume de sources en annexe de sa thèse ne concerne donc que ce périmètre. Or la « Suzanne un jour » de Lupi est rééditée hors de France, parfois en contexte plus œcuménique, et au-delà du XVI^e siècle. Elle fait par exemple son apparition en 1562 à Louvain chez Pierre Phalèse dans la deuxième édition de son *Septiesme livre de chansons a quatre parties*¹, puis dans chacune des rééditions recensées par le musicologue Henri Vanhulst de ce recueil qui, selon lui, « est assurément celui [des recueils de musique polyphonique édités dans les anciens Pays-Bas] dont le nombre de rééditions est le plus élevé et dont le succès a été le plus durable »². Et pour cause : entre 1560 et 1660, cette anthologie est rééditée à vingt-six reprises – sinon plus, certaines éditions ayant pu disparaître –, et pas seulement chez Pierre Phalèse : d'autres éditeurs flamands la diffusent également, avec des ajouts et retraits plus ou moins conséquents, parfois d'ailleurs selon des modalités s'apparentant à de la contrefaçon. « Suzanne un jour » est l'une des cinquante chansons qui figurent dans la quasi-totalité de ces recueils, mais il est à noter qu'elle fait partie du tiers d'entre elles dont le nom du compositeur n'a pas été recopié. Ainsi, dans ce cas de grande diffusion flamande, la chanson qui circule n'est pas « Suzanne un jour » de Didier Lupi et Guillaume Guérout, mais « Suzanne un jour » tout court. Cela demeure un élément historique en faveur de l'idée d'un succès de « Suzanne un jour » dans sa première mise en musique – et émancipée des autres chansons du *Premier livre* – nettement plus tangible que tout ce que l'on pouvait trouver en consultant le fruit du travail de Marc Honegger.

Il est probable que « Suzanne un jour » figure de la même manière dans d'autres anthologies de chansons, mais il ne nous a pas été donné d'en trouver de traces. Restons-en donc à cette édition flamande pour risquer une hypothèse : si « Suzanne un jour » avait été un succès dès le *Premier livre* de 1548, elle se serait immiscée dans le *Septiesme livre* louvaniste dès sa première édition de 1560 et n'aurait pas attendu

1 *Septiesme livre de chansons à quatre parties convenables tant aux instrumens comme à la voix* (Louvain : Pierre Phalèse, 1562).

2 VANHULST Henri, « Un succès de l'édition musicale : le “Septiesme livre des chansons a quatre parties” (1560-1661 /3) », in *Revue belge de musicologie*, 32/33 (1978/1979), p. 97.

pour cela la seconde édition de 1562. À défaut de connaître les causes précises de cette immixtion, reste à en imaginer prudemment qui soient plausibles. Nous en voyons au moins deux : l'édition de 1559 à Paris chez Du Chemin, qui semble être la source de Pierre Phalèse¹, et la composition en 1560 par Lassus de sa « Suzanne » à partir du *tenor* de Lupi, sur laquelle nous reviendrons. La piste qui va de Paris à Louvain nous intéresse d'autant plus que, supposant une large diffusion de l'édition de 1559 – que n'avait peut-être pas connue celle de 1548 –, elle offre une clef d'explication au fait que le *Premier livre*, qui n'avait pas été réédité pendant douze ans, se voit réédité cinq fois chez trois éditeurs différents au cours des douze années qui suivent 1559.

Il ne s'agit donc pas pour nous de nier totalement le succès de cette « Suzanne un jour » de Lupi et Guérault – succès qui, à en croire les dédicaces du second, est effectif dans les années 1550 au moins à la cour de France. Il faut néanmoins garder à l'esprit que très peu de sources conduisent sans équivoque à l'hypothèse d'une large diffusion de cette chanson et que, *Septiesme livre* à part, ces sources ont toutes à voir avec Guillaume Guérault. Surtout, les musicologues faisant rarement référence au *Septiesme livre* pour traiter du succès de la « Suzanne » de Lupi², il s'agit pour nous d'avancer l'idée selon laquelle ceux qui ont accordé un statut particulier à cette chanson l'ont fait sur la foi du grand nombre de « Suzanne » qui ont été produites par d'autres musiciens dans les décennies qui ont suivi à partir du même texte et, à de rares exceptions près, à partir de la mélodie qui, en 1548, était à la voix de *tenor*. Corollairement, si l'on insiste bien plus sur le grand succès de de « Suzanne un jour » – dont Honegger recense dix éditions – que sur celui de « Hélas mon Dieu ton ire s'est tournée » de Jean Maillard – dont Honegger recense quinze éditions³ –, c'est sûrement parce que la seconde n'a pas été aussi inspirante pour les autres compositeurs que la première.

En d'autres termes, un phénomène de réappropriation à très grande échelle, auquel il s'agit désormais de s'intéresser, a conduit certains à présumer rétrospectivement du succès de la première des « Suzanne », et à s'accrocher téléologiquement à de maigres sources pour l'affirmer. En ce sens, on ne peut exclure que la qualification de « tube » pour la chanson à quatre voix « Suzanne un jour » de Didier Lupi tienne en fait d'une forme de métonymie, au sens où elle réfère moins à ladite chanson qu'à

1 Ce qui est corroboré par la présence sur « sollicitée » d'un *la* plutôt que d'un *fa* au *contratenor* (cf. notre comparaison p. 181 des éditions de 1548 et 1559). À l'inverse, la présence d'un *fa* dans l'édition de *La lyre chrestienne* porte à croire que cette édition de 1560 n'a pas joué de rôle dans la réédition louvaniste de « Suzanne un jour ».

2 De fait, même si ce *Septiesme livre* est loin d'être inconnu lorsque Levy et Brown écrivent leurs articles, et Honegger sa thèse, c'est bien plus tard qu'Henri Vanhulst en récapitule la fortune éditoriale dans l'article cité.

3 HONEGGER, 1971, t. 1.

une mélodie de *tenor* et un poème qui se répandent en relative autonomie de leurs auteurs et des trois autres voix musicales.

D'une vue d'ensemble à une vue sur des singularités. Le cortège des suivantes de « Suzanne »

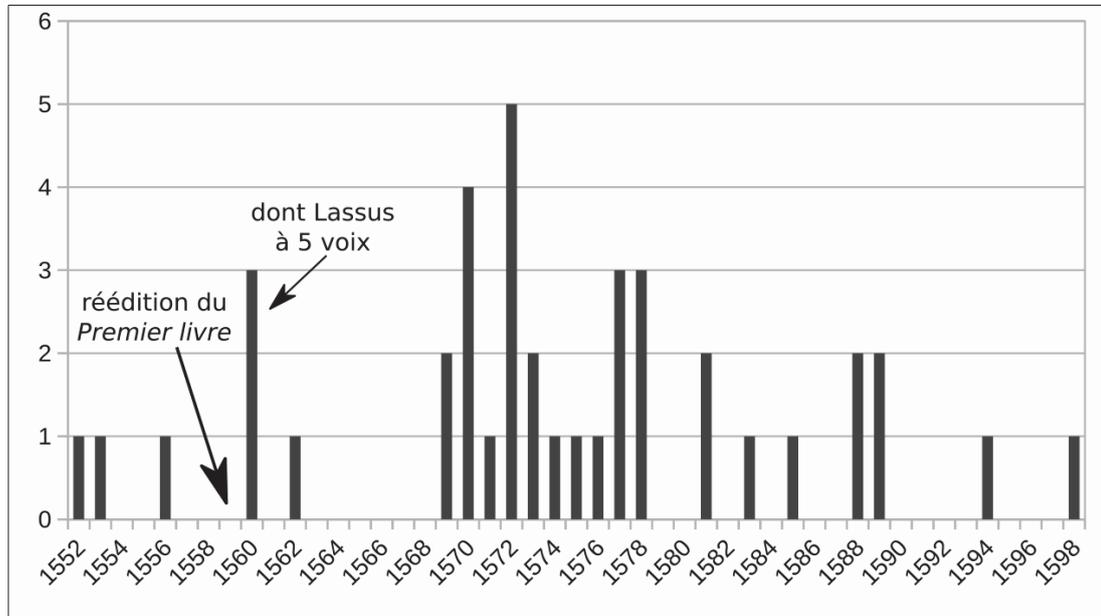


Fig. 4 : Nombre d'œuvres vocales dérivées de « Suzanne un jour » par année de première publication¹

Très rapidement après la première édition du *Premier livre de chansons spirituelles*, et avant même les rééditions partielles de 1554 et 1555, deux compositeurs – Mithou et Certon – se sont déjà emparés du poème de « Suzanne un jour » pour le mettre en musique à leur manière ; et avant que le recueil ne soit réédité pour la première fois dans son intégralité en 1559, Bacchius contribue également au cortège naissant d'œuvres dérivées de « Suzanne un jour ». En 1560 voient le jour trois nouvelles « Suzanne » – celle à cinq voix de Lassus et deux anonymes –, et en 1562 paraît encore une « Suzanne » anonyme. Il faut néanmoins attendre la toute fin des années 1560, soit vingt ans, pour que ce cortège enfle véritablement : en une décennie paraissent alors pas moins de 23 « Suzanne », soit plus de la moitié des 43 – des mains de 31 compositeurs – recensées par Olga Bluteau en 2004². Conjointement à ce cortège d'œuvres polyphoniques – qui se distinguent toutes à cet égard de l'origi-

1 Ce diagramme est réalisé à partir du tableau proposé par BLUTEAU Olga, *op. cit.*, p. 111-113. Des 43 œuvres vocales dérivées, nous n'en faisons apparaître que 40 : les dates d'éditions des trois dernières – respectivement 1610, 1636 et 1650 – demanderaient une extension maladroite du diagramme.

2 BLUTEAU, *op. cit.*

nal et de sa texture homophonique¹ –, il convient également de considérer toutes les éditions instrumentales de « Suzanne un jour », au nombre d'environ 25 selon le même comptage, qui participent de la même constellation et ne se limitent pas toutes à l'adaptation ornée de telle ou telle version vocale – celle de Lassus s'avérant l'un des principaux modèles.

Les recensements musicologiques ne tenant pas compte des nombreuses rééditions de tous les recueils, et encore moins de leurs rééditions dispersées, il est difficile d'identifier avec certitude le déclencheur de la frénésie observée à partir de 1569 qui mène certains des plus grands compositeurs européens – Rore, Monte, Le Jeune, Merulo, Turnhout, Palestrina, *etc.* – à composer dans la même décennie leur propre « Suzanne ». Est-ce dû à l'une ou/et l'autre des rééditions simultanées du recueil en 1568 à Paris et Lyon ? Si oui, force est de constater que, pour que « tout le monde se mette à écrire sa “Suzanne” » – pour reprendre les termes employés par Jean –, il aura fallu non moins de vingt ans, cinq rééditions complètes du recueil et trois rééditions “isolées” de cette chanson. Une autre hypothèse verrait dans cette effervescence des années 1570 le résultat d'une passion soudaine non pour la « Suzanne » de Lupi mais pour l'une des sept dérivées qui ont déjà paru au fil de ces vingt premières années, de la main de compositeurs dont certains – Lassus au premier chef – sont bien plus connus que Lupi. En explorant ces différentes hypothèses, dont celle selon laquelle – pour reprendre des mots de Jean – la chanson de Lassus « agit comme un véritable catalyseur de la fortune de Suzanne »², le seul musicologue à avoir réellement approfondi dans leur précision ces questions de chronologie, Jeremy Smith, est amené à relever trois faits saillants :

1) À en juger le fossé notable entre 1560 et 1568 (ou 1569), il ne semble pas que Lassus ait immédiatement généré un intérêt à l'égard de ce thème ; 2) il est à relever que parmi les compositeurs qui, lorsque les choses reprennent, sont particulièrement impliqués dans la série revigorée, il en est trois – Castro, Faignient et Turnhout – qui sont basés aux Pays-Bas ; et 3) la plupart de ceux qui ont suivi ont fait un usage évident de la musique de Lupi³.

L'énoncé de ces trois faits conduit naturellement Smith à se demander si l'inflation des années 1570 est à imputer à la diffusion de la « Suzanne » de Lupi ou bien à celle de Lassus. Le musicologue confirmant par la suite la filiation directe entre Lassus et la triade Castro / Faignient / Turnhout, nous en déduisons en creux que la musique de Lupi n'avait auparavant pas atteint les oreilles de ces compositeurs, ou que le poème

1 Cf. LEVY, *op. cit.*, p. 384. Les extraits que nous en citons sont traduits par nos soins.

2 Programme de salle du concert *Suzanne et les vieillards, Suzanne un jour*, Auditorium du Louvre, 27 novembre 1991.

3 SMITH Jeremy L., « Imitation as cross-confessionnal appropriation : revisiting Kenneth Jay Levy's “History of a 16th-century chanson” », in SMITH Jeremy L. & FORNEY Kristine K., *Sleuthing the Muse. Essays in honor of William F. Prizer* (Hillsdale, N. Y. : Pendragon Press, 2012), p. 300. Les extraits que nous en citons sont traduits par nos soins.

et son *tenor* ne les avait du moins pas marqués à tel point qu'ils en avaient spontanément ressenti le désir d'écrire leur propre « Suzanne ». Dans leur cas comme dans probablement beaucoup d'autres, l'intérêt envers le poème et la mélodie est probablement un intérêt "de seconde main". L'observation du cortège des suivantes de « Suzanne » incite donc, à la faveur d'une prise au sérieux de la chronologie des différentes parutions, et de déductions sur les lignées de transmission, à ne pas se représenter la diffusion et imitation du poème « Suzanne un jour » et du *tenor* de Lupi comme un phénomène d'une constante et grande importance tout au long de la seconde moitié du XVI^e siècle, qui aurait démarré dès 1548 avec un succès présumé de la « Suzanne » de Lupi.

Contre l'idée d'une chanson qui, à force de réimpressions, se diffuserait nécessairement telle une tâche d'huile dans toute l'Europe, il convient de considérer un tel phénomène de circulation dans tout ce qu'il a de contingent. L'édition en est un vecteur essentiel, mais les imprimés ont besoin d'institutions et d'individus pour circuler. L'exploration de telles contingences est bien évidemment limitée par le caractère lacunaire des sources ; et à défaut de sources, il devient commode de penser la diffusion comme un phénomène hors-sol et d'omettre les nécessaires relais institutionnels et individuels. Ce à quoi se livre Jeremy Smith au sujet de la version de Lassus de 1560 ouvre néanmoins quelques perspectives puisque, dans ce cas précis, le croisement de plusieurs sources permet bien de tirer de nouvelles conclusions sur des enjeux qui avaient déjà fait l'objet de discours musicologiques – d'où le sous-titre de son chapitre : « *Revisiting Kenneth Jay Levy's "History of a 16th-century chanson"* ». Le titre du chapitre de Smith, « *Imitation as cross-confessionnal appropriation* », soulève quant à lui à nouveaux frais la question posée dès la première recension des « Suzanne un jour » par Kenneth Levy¹ : pourquoi, alors que la chanson de Lupi est censée incarner le courant essentiel de la chanson protestante, observe-t-on dans le cortège des « Suzanne » tant de compositeurs catholiques, dont certains emblématiques de la Contre-Réforme ? Brown ne s'étonne pas que « les compositeurs catholiques [aient] exploité un matériau protestant, dans des proportions modérées, et souvent parce que ce matériau s'est finalement trouvé, malgré ses connotations religieuses, faire partie intégrante d'une tradition musicale centrale »². Levy émettait également cette hypothèse dix ans plus tôt, mais aux côtés d'une autre qualifiée de « plus tentante » selon laquelle

les compositeurs catholiques se sont fait un point d'honneur de piller l'arsenal musical huguenot en faisant de Susanne un symbole de leur propre parti monarchique. Si tel est le cas, force est de constater l'ingéniosité du larcin : "Susanne" est le terme hébreu pour "lys", signification qui n'a probablement pas échappé aux intellectuels de l'époque, férus d'antiquités qu'ils étaient ; et

1 LEVY, *op. cit.*

2 BROWN, *op. cit.*, p. 152.

aucun revers musical ne pouvait être plus insultant à l'égard des Protestants que de ramener la Susanne protestante de Guérout au symbole royal catholique de la fleur de lys¹.

Critique à l'égard du propos de Brown en tant qu'il se contente d'une certaine vulgate musicologique œcuménisante, par trop commode, selon laquelle « la compétition, l'émulation et l'hommage seraient les forces motrices des pratiques d'imitation musicale au XVI^e siècle »² ; critique également à l'égard de l'hypothèse gratuite et poussive de Levy que rien ne vient appuyer, et que ce dernier qualifie d'ailleurs lui-même dans une note de bas de page de simple « spéculation », Smith se propose de montrer que l'« appropriation trans-confessionnelle » (*cross-confessional appropriation*) dont relève ce phénomène est d'un autre genre et que, à défaut d'être démontrée, son hypothèse est susceptible d'être confortée à l'intersection de certaines sources. Plutôt que de chercher abstraitement du côté de la monarchie française et de sa fleur de lys, le musicologue américain invite à considérer beaucoup plus simplement, dans le cas particulier de Lassus, la cour de Bavière où le compositeur exerce déjà lorsqu'il produit sa version à cinq voix, au motif raisonnable que le palais des ducs expose sous Albert V plusieurs représentations picturales et architecturales du personnage biblique de Suzanne, qui symbolise alors le pouvoir dynastique (p. 293-295). Ainsi, alors que rien ne certifie que Lassus aurait été au fait de l'origine protestante de la musique et du texte qu'il a repris – dont il aurait en fait probablement eu connaissance, à en croire Smith, par le biais d'un feuillet manuscrit anonyme –, il est très probable que son travail ait à voir avec l'affection particulière de son protecteur envers la figure de Suzanne.

À l'inverse, toute hypothèse soit d'œcuménisme musical, soit de pillage confessionnel, demeure invérifiable en l'état, en dépit du fait que Lassus est sous la protection d'Albert V, « l'un des plus importants souverains catholiques post-tridentins » (p. 298). L'erreur que commet Levy en avançant que « les compositeurs catholiques se sont faits un point d'honneur de piller l'arsenal musical huguenot » ne se loge peut-être pas tant dans la seconde partie de sa phrase que dans la première, c'est-à-dire pas tant dans le degré de véracité historique de la proposition que dans la possibilité-même de prendre pour sujet d'une telle proposition « les compositeurs catholiques » de la seconde moitié du XVI^e siècle, comme s'ils étaient mus de manière identique d'un bout à l'autre de l'Europe. L'opération historique consistant à mettre en série l'ensemble des « Suzanne » aboutit à un tableau général utile à certains égards, mais il est hasardeux de supposer que les compositeurs en question disposeraient eux-mêmes d'une telle vue d'ensemble totalisante au sein de laquelle « les catholiques » feraient cause commune ; ou, comme le fait Jean, d'en déduire qu'écrire sa propre « Suzanne » tiendrait alors du « passage obligé ». En somme, s'il

1 LEVY, *op. cit.*, p. 380.

2 SMITH J., *op. cit.*, p. 288.

est tentant derrière un tel phénomène de se figurer quelque “institution” – au sens le plus large et le plus informel de ce terme – qui transcenderait les simples contingences amenant les compositeurs à écrire leurs « Suzanne », c’est bien un nouvel effort de recherche qu’il s’agirait d’engager pour mettre au jour cette “institution”¹.

Aux antipodes de la quête d’une cohérence à grande échelle, le regard attentif que Smith porte sur Lassus sans monter en généralité permet de se souvenir que, dans le détail des phénomènes de grande ampleur et de ce qui, dans les années 1570, s’apparente à un engouement pour « Suzanne un jour », se logent des contingences individuelles, et donc des singularités qui doivent nous importer. La même perspective gagnerait à être adoptée au sujet des autres compositeurs qui ont repris la mélodie et le texte de « Suzanne » – qu’ils l’aient fait à partir de Lupi ou de Lassus, voire d’un support anonyme –, dans la limite bien sûr de ce que des sources remontant au XVI^e siècle permettent d’entrevoir en termes de singularités. Il pourrait s’avérer utile de connaître le degré d’autonomie ou d’hétéronomie, dans chaque cas, vis-à-vis de la chanson de Guérault et Lupi – ou intermédiaires, Lassus au premier chef. En l’absence d’un tel travail, il faut se contenter de constater, comme l’ont fait tous les musicologues qui se sont déjà penchés sur ces questions, que la quasi-totalité des compositeurs travaillent à partir de la mélodie de *tenor* et du texte qui y est associé. Cela ne signifie pas qu’ils aient connaissance de la paternité de Lupi et Guérault sur cette chanson, sans parler de sa portée huguenote. Et quand bien même le *tenor* et le poème sont connus de tous, rien ne permet d’en dire de même au sujet des trois autres voix, donc d’une partie substantielle de “la chanson originelle”. Levy extrapole donc quelque peu en affirmant que « la mise en musique originelle de Susanne [...] doit avoir été connue de chacun de ses autres compositeurs, ainsi qu’à tout compositeur professionnel de l’époque résidant en France ou aux Pays-Bas »² ; de même pour Honegger : « À l’exception de Ferrabosco, tous les compositeurs cités ont connu la version originale de D. Lupi et l’ont utilisée en reprenant ou en paraphrasant sa mélodie principale »³.

1 Lorsqu’il s’agira à l’inverse de comprendre les raisons pour lesquelles la vogue des « Suzanne » faiblit à partir du milieu des années 1570, Levy bâtera à nouveau son discours à partir d’une grille de lecture-performance confessionnelle : « L’une des raisons de ce déclin dans la popularité de « Susanne » est certainement l’origine protestante du texte. À partir du milieu des années 1570, la tension entre les religions renforce un clivage musical dont les racines remontent au moins aux années 1550. Un compositeur catholique des années 1570 ne mettra pas en musique le psautier Marot-Beza ; de même s’agissant des chansons du protestant notoire qu’est Guérault, même si les catholiques n’avaient pendant longtemps apparemment pas tenu rigueur à Susanne de ses origines » (p. 384, nous traduisons). Outre l’étrangeté de l’affirmation – les années 1570 étant précisément celles du sommet de la vague des « Suzanne », y compris chez les catholiques –, c’est là encore le caractère affirmatif – timidement modulé par un « certainement » – qui peut déranger : rien ne vient appuyer l’assertion.

2 LEVY, *op. cit.*, p. 383.

3 « Suzane un jour d’amour sollicitée », in HONEGGER Marc & PRÉVOST Paul (dir.), *Dictionnaire des œuvres de l’art vocal. P-Z* (Paris : Bordas, 1992), p. 1992.

Nous ne nous sommes pas risqué au-delà de considérations institutionnelles – de plus en plus singulières et contingentes – pour expliquer le succès de ce binôme *tenor*/poème plutôt que tel autre du *Premier livre*. Peut-être Guérout donne-t-il une impulsion initiale en faisant réapparaître « Suzanne un jour » dans divers contextes éditoriaux, et en la mettant en valeur dans ses dédicaces – sur la foi d'un succès dont il nous est difficile de prendre la mesure. Moins encore que les musicologues spécialistes de la chanson au XVI^e siècle sommes-nous en mesure d'identifier les causes de ce succès dans l'écriture poétique et/ou dans la mise en musique. Laissons donc à ce sujet la parole à Jean, qui s'y essaie une première fois en 1991 dans une note de programme mais en se limitant à des considérations poétiques, traitant d'une part du thème, porteur chez les réformés persécutés, de la droiture devant l'adversité ; d'autre part de la dramaturgie du dizain, « habilement tourné, alternant narration, effet dramatique et conclusion morale, [...] tout à fait propre à inspirer les musiciens »¹. Quant aux raisons musicales du succès de « Suzanne » – ou plutôt de son *tenor* –, il nous les livre spontanément au cours d'un entretien vingt-cinq ans plus tard :

Tout est fait pour que ça ait du succès ! Le poème est génial, on raconte toute une histoire en dix vers... Je trouve ce texte extrêmement remarquable. Quant à la mélodie, elle obéit à toutes les normes modales de l'époque. Le travail sur la première quinte au début, ce qui est tout à fait traditionnel... la note soprana atteinte assez rapidement avec le *mi* bémol... Ensuite à partir de B on est dans les nuances, et on va toucher l'octave supérieure... Cette mélodie est extrêmement efficace. Tout est fait pour qu'elle ait du succès. Le texte est génial, la mélodie est géniale... Après tout le monde s'en empare. Je pense d'ailleurs que le thème est tellement modal qu'il est parfait pour les compositeurs².

Plutôt que de juger de la validité musicologique de sa proposition, portons simplement notre attention sur la tournure téléologique que prend son raisonnement : tout constat sur cette mélodie semble bon à prendre en guise d'explication d'un succès qui est posé comme préalable ; mais ce que relève Jean ici ne distingue pas fondamentalement « Suzanne » d'autres mélodies qui n'ont pas eu la même fortune. Et si les auspices avaient été moins favorables au *tenor* de « Suzanne », Jean n'aurait-il pas élargi à cette chanson l'idée de « recueil d'un intérêt musical relativement mince » qu'il formulait en 1991 pour qualifier le *Premier livre*³ ?

1 Programme de salle du concert *Suzanne et les vieillards, Suzanne un jour*, Auditorium du Louvre, 27 novembre 1991.

2 Entretien avec Jean du 17 septembre 2016.

3 Programme de salle sus-mentionné.

3.2 – 1880-2012. Objet d’histoire

XIX^e siècle : « Suzanne » introuvable ?

Dans son *Histoire de la chanson populaire en France* publiée en 1889, le musicographe et folkloriste Julien Tiersot consacre deux pages à « *Suzanne, un jour, d’amour sollicitée*. Chanson qui, par son mélange de grivoiserie et de dévotion, jouit d’une grande vogue à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième »¹. Le qualificatif de « grivois » est probablement le dernier qui viendrait à l’esprit de quiconque au fait de l’importance de « Suzanne » dans l’histoire de la chanson spirituelle, genre anti-grivois par excellence. Le reste de la notice ouvre une piste d’explication à cette incongruité : c’est avec la version de Rore (1570) que l’auteur commence cette histoire de « Suzanne », ce qui laisse supputer que Tiersot n’a tout simplement pas connaissance de la version originelle de 1548 et de son contexte protestant de publication². Cette dernière est pourtant de loin, par sa facture musicale, la plus “populaire” de toutes les « Suzanne » – “populaire” référant ici au “peuple” et non à la “popularité” – ; il est donc évident que Tiersot l’aurait mentionnée dans son *Histoire de la chanson populaire en France* s’il en avait eu connaissance.

Quelques années plus tard, en 1894, le musicographe Henri Expert pose la première pierre d’un très vaste chantier d’édition de chansons françaises de la Renaissance – et, dans une moindre mesure, des deux siècles qui suivent – qui, au fil du premier tiers du XX^e siècle, acquerra peu à peu une certaine renommée ; certains volumes seront réédités jusque dans les années 1990³. Au sein du millier de pièces concernées, on ne trouvera pas la moindre trace de « Suzanne un jour » : ni celle de Lupi, ni celle de Lassus, ni aucune autre. Plusieurs volumes sont pourtant entièrement dédiés à des compositeurs qui ont produit leur propre « Suzanne » – Certon, Lassus et Le Jeune, le dernier voyant d’ailleurs rééditée l’intégralité de ses chansons spirituelles des *Octonaires de la vanité et inconstance du monde*. Celle de Lupi aurait également pu trouver sa place dans plusieurs anthologies, en premier lieu la collection « Répertoire populaire de la musique de la Renaissance » où figure précisément la toute première

1 TIERSOT Julien, *Histoire de la chanson populaire en France* (Paris : Plon, 1889), p. 472.

2 Il mentionne également les versions de Turnhout, Castro, Cornet, Faignient et Lassus, ainsi que les réutilisations par ce dernier du *cantus firmus* de « Suzanne » dans le cadre d’une messe et d’un *Magnificat*, non sans erreurs de datation – pour cause de référence à des rééditions plutôt que des versions originales – qui le font notamment passer à côté du fait que la version à cinq voix de Lassus (1560, et non 1574) est bien antérieure à celle de Rore avec laquelle commence la notice.

3 Cf. PINO ALCÓN Javier, *Henry Expert (1863-1952) : musicologie et revendication patrimoniale à la charnière de deux siècles* (mémoire de master présenté en 2016 à l’Université de Tours sous la direction de Xavier Bisaro).

chanson spirituelle polyphonique, « Hélas mon Dieu ton ire s'est tournée » de Jean Maillard¹.

Bien qu'Henry Expert soit loin d'être le seul à avoir massivement transcrit et édité des chansons de la Renaissance, on peut se laisser interpeller par l'absence dans son catalogue de « la plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes », abstraction faite que la valeur scientifique du travail d'Expert puisse poser question – ou plutôt, du fait même que les éditions qu'il réalise sont l'utile reflet non tant de l'état de connaissances académiques que d'une certaine vulgate sur le « répertoire » renaissant. À ce double constat de l'absence chez Tiersot de la « Suzanne » de Lupi d'une part, chez Expert de toutes les « Suzanne » d'autre part, peuvent se cumuler d'autres constats coïncidents. Aucune trace en effet de quelque « Suzanne » dans les deux principales collections accompagnant la réémergence des musiques anciennes au milieu du XIX^e siècle : d'une part les *Échos du temps passé* de Weckerlin (1853-1857), recueil en trois volumes « de chansons, noëls, madrigaux, brunettes, etc., du XII^e au XVIII^e siècle, suivis de chansons populaires » ; d'autre part la *Collection de musique vocale religieuse et classique* en onze volumes éditée sous la direction du prince de la Moskowa (1845-1846)². Corollairement, la « Suzanne » de Lupi et ses dérivées n'apparaissent pas plus dans les programmes de concerts de la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du Prince de la Moskowa³. Si comme l'affirme Kenneth Levy, « Suzanne » – sous ses différentes versions – est plus présente dans les anthologies des années 1570 que n'importe quelle autre chanson⁴ –, force est de constater que les recueils du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle sont tout sauf représentatifs de ceux dans lesquels ils puisent.

Deux encyclopédies majeures du milieu et de la fin du XIX^e siècle empêchent néanmoins d'aller jusqu'à déduire, par extrapolation des cas Tiersot, Expert et Weckerlin, que « Suzanne un jour » et le *Premier livre de chansons spirituelles* qui l'accueille auraient complètement disparu du champ musicographique avant de refaire surface en un moment précis de l'époque contemporaine qu'il s'agirait de déterminer. La *Biographie universelle des musiciens*⁵ de Fétis et le *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*⁶ d'Eitner consacrent tous deux une

1 Henry Expert attribue « Hélas mon Dieu » à Clément Janequin par reconduction de ce que les musicologues s'accordent désormais à tenir pour une erreur d'attribution faite dans la toute première édition de cette chanson en 1545.

2 Les sommaires des onze volumes sont reproduits par Rémy Campos dans *La Renaissance introuvable ?*, *op. cit.*, p. 246-253.

3 CAMPOS, *op. cit.*, p. 231-245.

4 LEVY, *op. cit.*, p. 376.

5 FÉTIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Bruxelles : Leroux, 1835-1844).

6 EITNER Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* (Graz : Akademische Druck

notice à Didier Lupi où est mentionné son recueil de chansons spirituelles. Néanmoins, alors même que Fétis et Eitner ne sont probablement pas sans ignorer la postérité de « Suzanne » par le biais de Lassus, Le Jeune et consorts, ils ne prennent pas le soin de relever la présence, dans le recueil de Lupi, de « Suzanne un jour ». Ignorent-ils qu'il s'agit là non d'une « Suzanne » parmi d'autres mais de la première d'entre elles ? Il est plus probable qu'ils n'aient tout simplement pas ouvert le recueil. « Suzanne » n'échappe ainsi pas tout à fait aux radars des grandes entreprises musicographiques du XIX^e siècle, si ce n'est que ce n'est pas elle qui est repérée mais le recueil dans lequel elle s'inscrit. La première édition du *Premier livre de chansons spirituelles* est en fait recensée dès les années 1580 par des bibliographes français parmi les plus importants, La Croix du Maine et Antoine du Verdier¹, ce qui incite à croire que l'existence de ce recueil a trouvé à se prolonger – au moins à l'état de référence bibliographique – entre le XVI^e et le XIX^e siècle.

La différence reste de taille avec le *Grove* qui consacra « Suzanne » dans la seconde moitié du XX^e siècle en la faisant incarner à elle seule le genre de la chanson spirituelle. À la fin du XIX^e siècle, il n'y a en effet guère que le compositeur suisse-allemand Georg Becker (1834-1928), dans son essai d'une dizaine de pages *Guillaume Guérault et ses chansons spirituelles* qui paraît en 1880², pour appuyer le fait que « quelques-unes de ces pièces [de la plume de Guérault] ont eu un grand succès », et préciser : « De *Susane un jour d'amour sollicitée*, je connais dix compositions différentes » (p. 15-16). Il est symptomatique que cette première mention à notre connaissance, à l'époque contemporaine, de la « Suzanne » de Guérault et de son succès, s'émanche d'emblée de la version de 1548 mise en musique par Lupi, pour traiter du succès plus large du poème qu'attestent ses autres mises en musique. De fait, bien que compositeur, Becker entend traiter du poète Guérault et des chansons spirituelles qu'il a écrites, et non du travail de Lupi qui est relégué à quelques lignes en fin d'essai – dont une note de bas de page précisant que l'« on ne possède pas le moindre renseignement sur ce musicien »³.

Didier Lupi n'était pas un grand maître, mais il avait le sentiment mélodique et savait émouvoir la fibre populaire⁴. Nous retrouvons dans ses petites pièces les types de nos mélodies à deux et trois parties. Il suffirait d'ailleurs de moderniser la chanson *Dames qui au plaisant son*, pour avoir une ronde enfantine très agréable (p. 16-17).

– U. Verlagsanstalt, 1959 [1900-1904]), t. 6.

1 LEVY, *op. cit.*, p. 383.

2 BECKER G., *op. cit.*

3 Ce qui est vrai, mais des hypothèses crédibles ont été formulées depuis. Nous y reviendrons.

4 Becker émet un jugement du même ordre concernant Guérault : « Les vers de Guérault ne peuvent être mis en parallèle ni avec ceux de Marot, ni même avec ceux de Beaulieu. Guérault était plutôt un rimeur qu'un vrai poète » (p. 16).

La restitution de la chanson « Dames qui au plaisant son » que fournit Becker en annexe à son essai – dont nous avons déjà traité, *cf.* annexe 55– est peut-être la toute première édition moderne d’une chanson de Lupi. Au lieu d’adjoindre à cette chanson celle qui lui tenait explicitement compagnie au XVI^e siècle, à savoir « Suzanne un jour », il en retient une toute autre, « Puisqu’en toy gist perfection ». Il s’en déduit aisément qu’en cette fin de XIX^e siècle, la réputation de la « Suzanne » originelle est nulle : le fait que ce poème ait connu de nombreuses mises en musique ultérieures ne semble pas appeler à la mise en valeur de la première version de Lupi en tant que telle, et encore moins à lui reconnaître des qualités musicales remarquables.

Il convient de mentionner à ce stade la difficulté rencontrée à la fin des années 1870 par Becker qui, en vue d’un essai sur Guérout et ses chansons spirituelles, se trouve à constater l’accès malaisé aux différentes éditions du *Premier livre* : « Les Chansons spirituelles de G. Guérout comptent, malgré leurs quatre éditions successives, au nombre des plus grandes raretés (p. 13) ; et d’ajouter en note de bas de page : « Voyez ce qu’en dit M. H. Bordier dans le *Chansonnier Huguenot* ». Vérification faite : Bordier ne parvient pas en 1870 à mettre la main sur le moindre exemplaire du recueil, dont il n’a connaissance que de l’édition originelle de 1548 et de l’existence d’une réédition chez Du Chemin¹. Becker ajoutera à cette petite liste l’édition de 1571, qu’il localise chez Du Chemin au lieu de Le Roy & Ballard, et surtout celle de 1568 de Du Chemin. Cette dernière est en fait la seule que Becker soit parvenu à consulter, par le biais d’une copie de l’exemplaire conservé à la Bibliothèque Royale de Dresde, et c’est à partir de cette copie qu’il livre sa restitution de « Dames qui au plaisant son » et de « Puisqu’en toy gist perfection ». Le fait que Becker ne soit pas philologue invite à une certaine prudence quant à tout état des lieux qui pourrait en être déduit, mais l’on peut néanmoins tirer parti de son cas, qui demeure celui d’un compositeur-écrivain souhaitant avec la meilleure rigueur faire la lumière sur la vie et l’œuvre d’un poète-éditeur protestant. En effet, que Becker n’ait pu accéder qu’à l’une des éditions, et ce visiblement via une copie unique, constitue un indice supplémentaire du fait que, à la fin du XIX^e siècle, la musique de « Suzanne un jour » dans sa mouture initiale n’est probablement connue d’à peu près personne, et *a fortiori* d’à peu près aucun musicien susceptible de vouloir la jouer.

XX^e siècle : Suzanne un jour, d’archives exhumée / Par deux thésards...

Le développement au XX^e siècle d’une musicologie pourvue de méthodes et d’outils scientifiques positivistes où les sources sont précisément localisées, où nul n’est censé ignorer – du moins en théorie – les dépouillements précédents, et où les formu-

1 BORDIER Henri-Léonard, *Le chansonnier huguenot du XVI^e siècle* (Paris : Tross, 1870), p. xxix-xxx.

lations se doivent de distinguer les faits des hypothèses, explique peut-être que la plupart des publications portant sur l'une ou l'autre des « Suzanne un jour » feront dès lors bel et bien remonter l'histoire de cette chanson à son édition originale par Guérout et Lupi. C'est ce que fait par exemple Charles van den Borren lorsqu'il publie en 1925 ses « Quelques notes sur les chansons françaises et les madrigaux italiens de J. P. Sweelinck »¹, dont trois pages sont consacrées à l'histoire de « Suzanne un jour ». Une fois Guérout et Lupi mentionnés, Van den Borren esquisse une liste des « Suzanne » composées à leur suite :

Outre plusieurs *Susanne un jour* anonymes, dont on trouvera la nomenclature dans la *Bibliographie der Musik-Sammelwerke* d'Eitner, il en est toute une série dont les auteurs sont connus. Parmi ces derniers, nous avons relevé les noms de Jean de Castro, Séverin Cornet, Noël Faignient, Ferabosco, Gombert, Lassus, Cl. Lejeune, Millot, Ph. de Monte, C. de Rore et Gerardus Turnhout. Mais il est plus que probable que cette liste est incomplète et qu'en étudiant la question de plus près, on pourrait encore l'allonger de quelques unités. La version la plus célèbre est celle de Lassus, qui semble avoir paru pour la première fois en 1560 (p. 77).

Le registre d'écriture de ce paragraphe tend à expliciter la différence entre ce qui s'arrime à une littérature secondaire et ce qui est issu d'une recherche personnelle ; la modalisation à renforts de « il est plus probable que » et de « qui semble avoir paru » vient préciser le degré d'incertitude. Enfin, l'avant-dernière phrase apporte en guise de finition une touche de lucidité réflexive, où l'auteur prend le soin d'exposer les limites de son propos et les pistes de recherche qui s'en trouvent ouvertes ; de même que, lorsqu'il sera question plus loin des auteurs de transcriptions instrumentales, il conclura son propos par une ouverture programmatique : « Resterait à examiner s'ils s'inspirent tous ou en majeure partie seulement de l'unique *Suzanne un jour* de Lassus » (p. 78-79).

Il n'est pas étonnant de voir poindre, dans la perspective d'une musicologie historique structurée autour d'objectifs philologiques et d'entreprises de catalogage, un désir de mise en série exhaustive de toutes les participantes au long cortège des « Suzanne ». C'est à cette tâche que se livre après la seconde Guerre mondiale un jeune musicologue américain, Kenneth J. Levy (1927-2013). En 1953, deux ans avant de soutenir à Princeton sa thèse portant sur les chansons de Claude Le Jeune, il publie dans le numéro inaugural d'une nouvelle revue musicologique française – *Annales musicologiques. Moyen-Âge et Renaissance* – le fruit d'un travail sur l'histoire de « Suzanne »². Son « *history of a 16th-century chanson* », que nous avons

1 VAN DEN BORREN Charles, « Quelques notes sur les chansons françaises et les madrigaux italiens de J. P. Sweelinck », in *Gedenboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag. Bijdragen van vrienden en vereerders op het gebied der muziek* ('s-Gravenhage : Martinus Nijhoff, 1925), p. 73-87.

2 LEVY, *op. cit.*

déjà citée, passe méthodiquement en revue la totalité des « Suzanne » vocales et instrumentales qu'il a pu consulter ou dont il a eu connaissance de seconde main, s'intéresse en particulier aux six traductions du poème – trois flamandes, deux anglaises et une allemande – qui ont d'autant mieux permis à cette chanson de se répandre en Europe, et se voit complétée par les quelques œuvres liturgiques élaborées à partir de la mélodie sans son poème – la messe à 5 voix et le magnificat à 6 voix de Lassus, ou encore la messe brève d'Ingegneri.

Levy ne se contente pas de cet effort de catalogage de longue haleine résumé dans un tableau en annexe – où, pour chaque chanson, est identifié le mode, sont comptées les brèves, et est précisé l'usage fait de la mélodie originelle –, et de la formulation de simples hypothèses au sujet des raisons du succès de « Suzanne »¹. À partir de ce tableau d'ensemble et d'une approche analytique de grande envergure, le musicologue prend en effet le soin de soulever la plupart des questions génétiques afférentes au « *Susanne complex* » – que ce soit au sujet de la relation des différents compositeurs à la pièce de Lupi et/ou à celle de Lassus, ou de particularités géographiques –, d'y offrir des éléments de réponse, et surtout de construire de solides typologies. Seule semble devoir être relativisée, pour des raisons déjà évoquées, l'affirmation selon laquelle « la mise en musique originelle [...] a dû être connue de presque tous les compositeurs » : la mélodie et le poème ont pu circuler à grande échelle indépendamment de l'agencement polyphonique dans lequel ils s'inscrivaient originellement et du nom de Lupi, ne serait-ce que grâce à des relais de seconde main.

Il semble bien que ce soit Levy, à la faveur de cet article musicologique de l'immédiat après-guerre, qui balise le chemin qu'empruntera la « Suzanne » de Lupi dans la seconde moitié du XX^e siècle. Alors que les historiens du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle, quand ils n'ignorent pas l'existence de cette chanson, ne lui portent pas d'attention particulière, la première mise en musique du poème de Guérout fait en 1953 l'objet d'une attention particulière. Levy est en effet le premier à livrer à son sujet un propos analytique qui, bien que relativement court, revient sur l'essentiel des traits de « Suzanne » qui seront évoqués par les quelques musicologues qui suivront :

Lupi a vraisemblablement élaboré sa modeste mise en musique dans la perspective de sa performance amateur par des protestants. A été choisie la texture la plus simple et la plus populaire – non-imitative, et presque entièrement syllabique et isodéclamatoire – de sorte à poser peu de problèmes à des

1 Nous avons déjà évoqué le rapprochement hasardeux qu'opère Levy entre le personnage de Suzanne et la fleur de lys sur une base étymologique hébraïque pour expliquer le succès de « Suzanne » auprès de compositeurs catholiques. Une autre idée qu'il exprime, selon laquelle la « vogue » générale autour de Suzanne s'expliquerait tout simplement par effet de « mode » (p. 379-380), est quant à elle difficile à suivre parce qu'elle tend à clore le problème là où il s'agirait au contraire d'élucider des vecteurs de cette « mode ».

chanteurs non-experts : c'est le "vaudeville" des années 1540, homophonique et souvent strophique. La forme également est simple : une stricte forme bar¹ avec retour à l'identique – 43 mesures, plus la répétition optionnelle d'usage des dernières 8 mesures et demie² – : AABA(A).

Une comparaison du *superius* et du *tenor* met en évidence leur hiérarchie. La modeste voix supérieure est presque dénuée de tout intérêt musical ; elle dépasse en un seul endroit la quarte *fa-sib* pour atteindre le *do* ; et sa vie modale, qui tend vers un ton de *fa* à coloration "majeure" (*si* bémol à l'armure), est presque coupée du ton de *sol* à coloration "mineure" (même armure) qui prévaut aux voix inférieures³. Le *tenor* est clairement la seule voix importante sur le plan mélodique et structurel – en conformité avec les attentes liées au "vaudeville" des années 1540. Et l'*incipit* caractéristique de cette voix, bâti sur la triade mineure, sera identifiable par toute personne avertie de la seconde moitié du XVI^e siècle – qu'elle le reconnaisse grâce à Lupi ou par le biais de l'une ou l'autre des versions ultérieures (p. 382, nous traduisons).

Pour donner à voir l'objet de cette analyse et donner à cette dernière une portée concrète – plus que pour permettre à des musiciens de jouer « Suzanne un jour » –, Kenneth Levy restitue à l'issue de son article cette chanson dans sa seconde édition de 1959. Cette restitution de 1953 sur deux portées de deux voix chacune, dont nous traitons lors de l'excurus C (cf. annexe 41), constitue quatre-cent-cinq ans après 1548 la toute première "édition", à l'époque contemporaine, de « Suzanne un jour » dans la mouture de Lupi.

Le second musicologue – par ordre chronologique – qui soit apparu au fil de nos pages consacrées à l'histoire de « Suzanne un jour », également jeune et américain, est Howard Mayer Brown (1930-1993), corédacteur de la notice de l'encyclopédie *Grove* où sont évoquées la chanson spirituelle et « Suzanne un jour » et, en 1962 – trois ans après avoir soutenu à Harvard une thèse sur les musiques de scène en France à la Renaissance – un article paru dans le *Journal of the American Musicolo-*

1 Terme plus usité dans les musicologies germanique et anglophone que dans la musicologie française, servant à désigner la forme AAB couramment adoptée par les *Meistersänger* allemands (XV^e-XVIII^e siècle) dans leurs inventions poético-musicales.

2 Soit un total de 103 semi-brèves. Olga Bluteau souhaite corriger ce chiffre, n'en comptant pour sa part que 101 (BLUTEAU, *op. cit.*, p. 111)... soit par erreur, soit en s'étant fiée non à l'édition ancienne mais à la restitution de Marc Honegger qui, plutôt que de restituer la brève terminale – jouée deux fois en cas de reprise des deux derniers vers –, restitue une semi-brève surmontée d'un point d'orgue.

3 Il est difficile de suivre Levy sur ce point d'analyse modale : la présence au *superius* de nombreux *fa* – en regard de leur quasi absence au *tenor* – n'induit aucune prééminence structurelle de ce degré qui, aux cadences, sera d'ailleurs souvent altéré d'un # par les praticiens. Le mode de *ré* sur *sol* est commun aux deux voix, et la différence essentielle entre elles tient plutôt au caractère plagal du *superius* – d'où la récurrence du *fa* – et au caractère authentique du *tenor* – d'où le déploiement dans toute l'octave modale.

gical Society, « *The “chanson spirituelle”, Jacques Buus, and parody technique* »¹. À la faveur d’une contextualisation liminaire, Brown mentionne brièvement le *Premier livre* et, nous l’avons déjà évoqué, « la plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes, *Susanne un jour* »² ; est également mentionnée « Dames qui au plaisant son » pour de simples raisons de voisinage. L’objet principal de l’article de Brown pourrait inviter à ne pas traiter avec trop d’attention cette brève insistance sur « Suzanne un jour » ; nous le faisons néanmoins pour deux raisons : 1) l’auteur réitérera lorsqu’il rédigera sa notice pour l’encyclopédie musicologique de référence ; 2) les deux musicologues suivants à travailler sérieusement sur les chansons spirituelles de Lupi, et « Suzanne » en particulier – respectivement Marc Honegger et Jeremy Smith – réfèrent tous deux à ce passage de l’article de Howard Brown³.

Sûrement d’autres musicologues ont-ils été amenés à traiter de « Suzanne un jour », mais la proximité scientifique entre ces trois productions invite à penser que c’est surtout dans ce triangle que se joue l’essentiel du processus historiographique que nous cherchons à élucider. La lecture de ce passage de l’article de Brown permet de deviner une cause hypothétique de ce que nous avons qualifié de « métonymie historique ». En effet, lorsqu’il en vient à évoquer le *Premier livre* de Guérault et Lupi, Brown dispose en tout et pour tout de deux références qu’il reporte en note de bas de page : d’une part le court essai de Georg Becker, d’autre part l’article scientifique de Kenneth Levy. Or l’objet de ce dernier est bien « Suzanne » – dans toutes ses déclinaisons –, et non le *Premier livre*. On comprend aisément que, parmi les treize chansons spirituelles du recueil, Brown retient « Suzanne un jour » en guise d’exemple ; d’autant que l’article de Levy confirme à Brown ce qu’il savait déjà, à savoir que cette chanson a connu une postérité notable via ses dérivées.

Jeremy Smith à part, l’histoire de « Suzanne » semble écrite essentiellement par des doctorants et jeunes docteurs en musicologie : après Levy en 1953 et Brown en 1962, avant Bluteau en 1997⁴ – et notre propre contribution en 2017 –, Marc Honegger (1926-2003) pose en 1970 un jalon essentiel de cette histoire en soutenant à Paris l’une de ses deux thèses de doctorat, portant sur *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI^e siècle*⁵. Bien que de la

1 BROWN, *op. cit.*

2 BROWN, *op. cit.*, p. 149.

3 Smith jettera en fait sur Brown un œil critique, mais pas tant pour ce qui concerne la célébrité de « Suzanne » qu’au sujet du degré de « nouveauté » de l’entreprise de Lupi et Guérault.

4 Quatre ans après avoir soutenu à Paris sa thèse portant sur les *Meslanges* de Pierre Certon, Olga Bluteau propose à la faveur d’une communication une légère mise à jour du tableau synthétique de Levy et une analyse de la version de 1585 de Claude Le Jeune. Les actes, auxquels nous avons déjà renvoyé, sont publiés sept ans plus tard, en 2004. Cf. BLUTEAU, *op. cit.*

5 HONEGGER, 1971. Sa deuxième thèse, soutenue la même année, traite des altérations non-notées à la Renaissance.

même génération que Levy (°1927) et Brown (°1930), ce musicologue soutient sa thèse nettement plus tard, à l'âge de 44 ans – ce qui ne l'empêche pas de diriger l'Institut de musicologie de l'Université de Strasbourg depuis une douzaine d'années. À partir de ses vingt ans, il est également maître de chapelle d'églises protestantes parisiennes, celle du Foyer de l'Âme (1947-1952) et du Saint-Esprit (1952-1954). Il dirige en outre entre 1952 et 1959 le chœur Chanteurs Traditionnels de Paris (1952-1959)¹ à la tête duquel il enregistre en 1968-69 deux disques de musiques de son maître Georges Migot et quatre disques de musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance : la messe « de Tournai », la messe « La bataille » de Janequin, une anthologie *Maîtres français de la Renaissance*, et une anthologie *Chantres et musiciens de la Réforme*². De ces chantres et musiciens de la Réforme ne sont en fait chantés ici que des psaumes, et non des chansons spirituelles : une pièce de Lupi est enregistrée, et ce n'est donc pas « Suzanne un jour » mais le psaume « Chantez à Dieu » – qui figurait en première position dans le *Premier livre*.

En 1970, la première phrase de sa thèse indique en fait que son intérêt s'est porté sur les chansons spirituelles « il y a une douzaine d'années », ce qui remonte alors approximativement au moment où il enregistrait ces disques. Les termes par lesquels il s'exprime ensuite permettent de supposer que c'est bien à ce moment-là que s'amorçait son travail de thèse sur les chansons spirituelles de Lupi. En 1960, lorsqu'il inaugure avec la série « Chants polyphoniques du XVI^e siècle » (douze chants) sa propre collection de musique religieuse vocale « Soli Deo Gloria » (aux Éditions Ouvrières), il vient donc tout juste de cesser son activité de direction chorale pour entrer dans une décennie essentiellement dédiée à ses chantiers académiques. Peut-être cette collection de musique religieuse vient-elle valoriser un travail de recherche et de restitution réalisé au fil des années précédentes, en lien probable avec les projets des Chanteurs Traditionnels de Paris. Nous l'avons vu lors de l'exkursus C : un coup d'œil jeté à l'un des douze bifeuillets autonomes de cette série – celui consacré à la chanson « Suzanne un jour » de Didier Lupi (*cf.* annexe 42) – laisse fortement supposer que cette collection est destinée à l'usage de chœurs généralistes, peut-être amateurs, et non aux futurs interprètes spécialisés dans les musiques anciennes – dont le “mouvement” n'en est alors qu'à ses balbutiements. Cette restitution de 1960, sous le format d'un simple in-folio obtenu par pliage en deux d'une feuille A4, demeurera pendant cinq décennies la seule édition commerciale de « Suzanne un jour ».

1 SPIETH-WEISSENBACHER Christiane, « Honegger, Marc », in ROOT Deane (dir.), *Grove music online*, *op. cit.* (consulté le 3 août 2016).

2 Les six disques mentionnés ici le sont sur la foi du catalogue général de la Bibliothèque Nationale de France ; il n'est pas exclu qu'aient été enregistrés d'autres disques non-conservés par cette institution.

À la fin des années 1950, les Chanteurs Traditionnels de Paris dirigés par Honegger n'enregistraient pas, dans leur disque consacré aux *Chantres et musiciens de la Réforme*, celle que Brown tiendra en 1962 pour « la plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes ». En 1960, « Suzanne » n'était dans la série « Chants polyphoniques du XVI^e siècle » qu'un des huit psaumes et chansons que restitue Honegger du *Premier livre* de Guérout et Lupi¹. En 1970, le musicologue livre sa deuxième restitution de « Suzanne », cette fois non commerciale puisque annexée à sa thèse (cf. annexe 43). Manuscrite, elle n'est probablement pas destinée à la pratique musicale mais répond plutôt aux exigences académiques de la restitution scientifique avec appareil critique. Mais là encore, ni dans la thèse ni en ses annexes, « Suzanne » ne bénéficie d'un traitement particulier : elle est présentée sur un strict pied d'égalité avec les autres chansons du *Premier livre*, dans le cadre d'un propos général sur les chansons spirituelles de Lupi et Guérout, et sur la chanson spirituelle polyphonique plus largement. Honegger échappe donc à la métonymie que nous avons retracée et dont Brown semble alors porter l'essentiel de la responsabilité. Ce n'est que vingt ans plus tard, dans sa notice « Suzane un jour d'amour sollicitée » – dédiée à l'ensemble des « Suzanne » – du *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* qu'il coédite avec Paul Prévost que Honegger reconduira l'idée, probablement directement reprise de l'article de Levy, selon laquelle « tous les compositeurs cités ont connu la version originale de D. Lupi »².

À la lecture de la thèse de Honegger, la seule particularité de « Suzanne » semble être celle d'être la seule à ne pas être strophique parmi les 13 chansons homophoniques avec mélodie principale au ténor qui constituent la première partie du *Premier livre* de 1548. Mais, cette différence formelle à part, « Suzanne un jour » intègre parfaitement le propos général que tient Honegger sur ces 13 chansons qu'il qualifie de « verticales ». Ainsi, bien que le musicologue ne s'attarde pas spécifiquement sur ce cas particulier, son analyse générale de ces chansons, dont voici quelques extraits, vaut quasiment dans chacun de ses termes pour « Suzanne un jour » :

Dans le domaine de l'invention mélodique, Lupi se montre résolument moderne par l'emploi quasi exclusif des modes d'ut et de ré, les modes populaires par excellence, et par l'importance qu'il donne à la franchise tonale. [...]

Sur les treize ténors, sept accusent nettement le caractère tonal de leur courbe : 1) par l'emploi d'une "signature" qui, dès les premières notes de la mélodie impose le rapport tonique-dominante ou dominante-tonique ; 2) par l'utilisation fréquente des notes "tonales" pour commencer ou finir les vers du texte poétique. [...] Tout cela dénote de la part du musicien le souci de se plier au genre de la chanson et à sa facilité mélodique. [...]

1 En première page du feuillet est imprimé le catalogue de cette série : une chanson de Janequin, trois de Caulery et huit de Lupi – ces dernières toutes extraites du *Premier livre*.

2 HONEGGER, 1992, p. 1992.

Toutes ces pièces sont harmonisées note contre note avec une rigueur que vient parfois tempérer un retard suivi de sa résolution, au *superius* dans la majorité des cas, au *contraténor* ou au *ténor*, et quelques notes de passage groupées fréquemment par quatre *semi-minimes*. Il arrive même que ces quatre *semi-minimes* envahissent la mélodie principale, l'ornant ainsi, pendant la durée d'une *semi-brève* pointée, d'une courte vocalise qui trouve son lieu de prédilection à la césure d'un vers *décasyllabique*. [...]

Mais dans l'ensemble de ces chants où toutes les voix sont profondément marquées par la *déclamation syllabique* du *ténor*, le côté rythmique l'emporte sur la recherche d'expression et même sur l'effet harmonique de la conjonction des différentes voix. Remarquons une fois encore que seuls les textes d'inspiration biblique ou traditionnelle sont revêtus du caractère sévère et quelque peu abstrait qu'impose l'harmonisation note contre note du *ténor*. Ce sont précisément ces chansons qui ont connu le plus grand nombre de rééditions et qui ont ainsi établi le succès des *Chansons spirituelles* de Lupi-Guérault (p. 81-85).

Les cinq premières de ces treize pièces sont des *psaumes*, et les deux suivantes sont composées directement sur des traductions de textes bibliques ; seules les cinq prochaines sont en fait des "chansons spirituelles" en un sens restreint, dont les textes sont d'inspiration biblique mais inédits. En soulignant, au sujet de ces treize pièces couvrant un large éventail de pratiques polyphoniques protestantes, leur caractère « populaire », leur « franchise », leur « facilité », leur *syllabisme*, et en insistant sur le « côté rythmique qui l'emporte sur la recherche d'expression et même sur l'effet harmonique » – dit autrement, sur ce que ces musiques ont à voir avec la danse –, Honegger pose les premiers jalons de la démonstration à laquelle il se livrera plus loin et qui constitue sa "thèse" à proprement parler : l'une des sources des débuts de la musique protestante française est à trouver « dans la technique de l'improvisation collective que pratiquaient les instrumentistes populaires » (p. vii), se rattachant au style musical endogènement qualifié de "vaudeville" et qui se caractérise en tout premier lieu par une *homophonie*, une *homorythmie*, un *syllabisme* et des formes à répétition. Ces sources populaires n'alimenteront pas très longtemps la veine polyphonique protestante, puisque les « créations nouvelles » seront rapidement entraînées « vers un cercle plus étroit de lettrés, d'amateurs de poésie et de musique » (p. 153) et, sous l'influence de la *Pléiade* et de musiciens italianisants, « vers un plus grand raffinement » (p. 178). Mais le propos de Honegger porte bien sur la phase précédente, lorsque

le développement rapide de la Réforme dans les pays de langue française ne peut s'expliquer sans un *prosélytisme* intense et sans une propagande aux aspects nombreux et variés. Le style de "vaudeville" assurait aux musiciens et aux poètes protestants – et par là même aux idées de la Réforme – la garantie d'une plus vaste diffusion (p. 167).

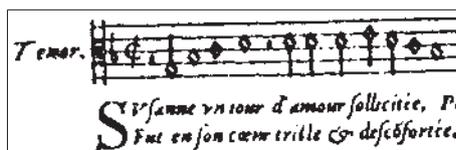
À l'intersection d'une approche musicologique des sources et d'une histoire sociale de la musique réformée, la grille d'analyse de Honegger offre une vue intéressante et convaincante sur les premières chansons spirituelles polyphoniques – « Suzanne » comprise – et leur contexte de composition. Elle met également au jour certains traits susceptibles d'informer plus directement l'expérience actuelle de ces musiques. Contentons-nous ici de relever deux de ces traits :

- le style syllabique homophonique tient à « un souci d'efficacité, celui d'une plus vaste diffusion, d'une popularité plus grande et plus immédiate » découlant de la parenté avec des pratiques musicales familières du plus grand nombre, « et non d'une meilleure compréhension des paroles » par un hypothétique « public passif » – idée qui n'a guère de sens dans un contexte où la musique polyphonique est dogmatiquement cantonnée à des usages domestiques (p. 168) ;
- la cohabitation dans le *Premier livre* de 13 pièces « verticales » sur mélodie de ténor avec 8 pièces polyphoniques sans voix mélodiquement dominante met en évidence un contraste qu'il peut s'agir d'appuyer : dans le premier cas en subordonnant au ténor « bien dessiné » les trois autres voix ; dans le second en tirant parti de l'absence d'une « rigueur » imposée par l'une des voix et de la « variété et souplesse dans l'utilisation des divers procédés d'écriture » qui en découle (p. 122).

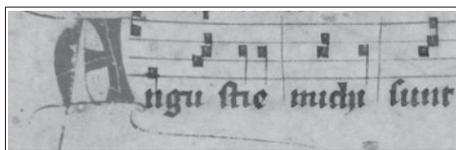
XXI^e siècle : de nouveaux outils pour un nouvel éclairage

En 2012, le musicologue américain Jeremy L. Smith, spécialiste de la Renaissance anglaise, publie dans un ouvrage collectif qu'il codirige le chapitre déjà cité dont le titre laisse percevoir un renouvellement de la discipline musicologique : « *Imitation as cross-confessional appropriation : revisiting Kenneth Jay Levy's "History of a 16th-century chanson"* »¹. Nous l'avons vu, Smith « revisite » l'article de Levy de 1953 en explorant les modalités par lesquelles « Suzanne » a pu finir entre les mains du catholique Roland de Lassus. Dans ce projet, la « Suzanne » de Lupi en tant que telle ne fait pas l'objet d'un important développement. Smith expose malgré tout (p. 289-290) une découverte génétique fondamentale qu'il a faite au sujet de la mélodie de ténor grâce à la base de données numérique de musique médiévale de l'université La Trobe de Melbourne, et qui mérite d'être résumée ici. En effet, les possibilités récentes de fonder une requête sur une suite de hauteurs musicales permettent au musicologue de mettre en lumière la ressemblance entre l'*incipit* du *tenor* de Lupi et le répons grégorien « *Angustiae mihi sunt undique* » :

1 SMITH J., *op. cit.*



Ill. 4 : Incipit de la voix de *tenor* de Lupi dans l'édition de 1548



Ill. 5 : Incipit du répons « Angustiae mihi sunt undique »¹

Les quatre premières notes se retrouvent à l'identique ; les cinq suivantes, après le silence, peuvent être considérées comme le fruit d'une transposition au ton inférieur. Un éventuel doute sur la parenté génétique entre le répons et la mélodie de ténor est aisément levé par l'observation du texte de ce répons :

Angustiae mihi sunt undique, et quid eligam ignoro. Melius est mihi incidere in manus hominum quam derelinquere legem Dei mei. [Verset] Si enim hoc egero, mors mihi est ; si autem non egero, non effugiam manus vestras.

Ce répons, qui fait partie de la série de répons « *De prophetis* » chantés en novembre, lors de l'office nocturne, en alternance avec les lectures des livres des prophètes Daniel et Ezéchiel, reprend les mots mis dans la bouche de la chaste Suzanne aux versets 22 et 23 du chapitre 13 du livre de Daniel, intervertissant simplement les seconde et troisième phrase. Voici ledit extrait de l'Ancien Testament tel qu'il est proposé dans l'une des rares traductions françaises imprimées en circulation en 1548 lorsque Guérout édite sa « Suzanne un jour », celle de Jacques Lefèvre d'Étaples publiée à Anvers en 1530 :

Je suis en angoisse de toute part. Car sy ie fais cela, ie desers la mort. Et sy ie ne le fais point, ie n[']eschapperay nullement voz mai[n]s. Mais il me vault mieulx de tumber es mai[n]s des homes sans l[']oeuvre que de pecher en la presence du Seigneur².

1 *Antiphonarium pro Ecclesia Einsidlensi* (déb. XIV^e siècle), f. 138r. Conservé à la Stiftsbibliothek de Einsiedeln, codex 611(89).

2 LEFÈVRE D'ÉTAPLES Jacques (éd.), *La Sainte Bible, en francoys, translatee selon la pure et entiere traduction de Saint Hierome [...]* (Anvers : Martin Lempereur, 1530). L'autre traduction française de la Bible de la première moitié du XVI^e siècle, proposée à Neuchâtel en 1535 par Pierre Robert (dit Olivétan), ne contient pas les deux derniers chapitres du livre de Daniel – dont celui dédié à l'épisode de Suzanne –, qui ont un statut distinct du reste de ce livre puisque ne faisant pas partie de la Torah. S'ils sont considérés par les catholiques et les orthodoxes comme deutérocanoniques – c'est-à-dire du deuxième canon, cela ne faisant pas de différence canonique réelle –, leur caractère apocryphe et leur origine grecque tardive les exclura aux yeux des protestants du corps de la Bible, en annexe de laquelle ils seront néanmoins le plus souvent restitués. Cependant, en l'absence d'une connaissance détaillée de la chronologie de ces débats au sein de la Réforme nais-

Outre s'incliner devant la découverte que fait Smith, il est tentant de voir, par extrapolation, une analogie d'ordre génétique entre, d'une part, la relation du ténor de Lupi à son modèle grégorien ; d'autre part, la relation des six derniers vers du dizain de Guérout au texte biblique que nous venons de citer :

Elle leur dict, si par desloyauté
De ce corps mië vous aues ioyssâce,
C'est fait de moy. Si ie fay resistance,
Vous me feres morir en deshõneur.
Mais i'aime mieulx perir en innocèce,
Que d'offëser par peché le Seigneur.

L'on ignore si Guérout a élaboré son poème à partir de la Vulgate latine ou d'une traduction française telle que celle présentée précédemment, et par là-même l'exacte nature de la proximité entre les deux derniers vers ci-dessus et les mots « *Melius est mihi incidere in manus hominum quam derelinquere legem Dei mei* » – que Lefèvre d'Étaples a traduits par « Mais il me vault mieulx de tumber es mai[n]s des homes sans l[']oeuvre que de pecher en la presence du Seigneur ». Quoi qu'il en soit, il semble ici difficile de penser la proposition poétique de Guérout, “inspirée” du texte biblique, indépendamment de la portée que revêt par ailleurs cette proposition en tant que traduction. Car, nous l'avons déjà évoqué, à en lire le portrait que dresse de lui Honegger (reproduit de façon extensive en annexe 54), l'auteur des poèmes du *Premier livre* aurait souhaité être l'un des traducteurs officiels de la Bible en langue française :

Guérout a longtemps caressé l'ambition de devenir l'un des chantres des réformés de France, à la suite de Clément Marot puis à côté de Théodore de Bèze. À plusieurs reprises il s'est consacré à la traduction et à la mise en forme strophique des psaumes de David et de quelques cantiques bibliques ou traditionnels, s'appliquant également à les faire mettre en musique de diverses manières. [...] Mais le succès ne devait pas couronner ses efforts [...] Seules ses propres entreprises éditoriales lui permirent de mettre ses traductions en lumière¹.

Tributaire d'outils informatiques doublés d'une nécessaire confirmation “humaine” du résultat – ici grâce à la comparaison des textes sur le plan sémantique –, la découverte de l'origine grégorienne précise de l'incipit du ténor de Lupi permet à Smith de déconstruire l'illusion d'une génération spontanée. Elle nous permet également de consolider, en musique, le pont littéraire qui, des propos mis dans la bouche de Suzanne dans le livre de Daniel, mène au poème de Guérout. En somme, elle aide à ne pas se contenter de la notion, génétiquement vague, d’“inspiration”. Et surtout, croisée à des éléments biographiques sur Guérout et ses prétentions, cette décou-

sante, il est difficile de déterminer dans quelle mesure le caractère apocryphe du chapitre de l'Ancien Testament dédié à Suzanne importe à Guérout.

1 HONEGGER, 1971, t. 1, p. 71-73

verte permet de ne pas tenir uniquement « Suzanne un jour » pour une simple chanson visant à édifier les foyers réformés du milieu du XVI^e siècle. La frontière s'avère assez mince entre ce poème et les grandes entreprises de traduction biblique destinées au culte réformé. C'est ainsi qu'un détail musical en marge du propos de Smith vient alimenter à merveille une histoire à l'intersection de considérations esthétiques et d'enjeux socio-religieux.

3.3 – 2001-2015. À l'ère de l'enregistrement

La partie discographique émergée d'un iceberg de performances

En 2002 décède à l'âge de quatre-vingt-quinze ans Suzanne Bloch, qui fondait près de quatre décennies plus tôt la Lute Society of America. En sa mémoire est érigée dans les années suivantes, sur le site internet de la LSA, une page dédiée à la chanson « Suzanne un jour » qui a vocation à être alimentée au gré des bonnes volontés des membres de cette association. « Les visiteurs sont invités à fournir les versions historiques qui manquent ici et à en composer de nouvelles, et à les proposer par ce biais à la communauté des joueurs de luth et de leurs compagnons amateurs de musique ancienne »¹. Le vœu qu'il en soit composé de nouvelles restera pieux : après une introduction au poème, cette page informative se contente de recenser les différentes « Suzanne » – en particulier leurs réductions au luth – et, dans la mesure du possible, de mettre à disposition des partitions et tablatures ou au moins des références permettant d'y accéder. Cette fois, le recensement ne répond pas à un objectif musicologique, puisque sa destination est explicitement celle d'un champ de pratique musicale qui rassemble vraisemblablement quelques professionnels et beaucoup d'amateurs. Les références aux travaux musicologiques, peu nombreuses, ne semblent pas avoir vocation à apporter une caution scientifique au contenu de la page : elles sont des suggestions de lectures complémentaires pour les intéressés.

En tête du recensement est évoquée la mise en musique originelle de Lupi – ainsi que deux des rééditions du recueil – qui peut être téléchargée sous deux formats bien différents : d'une part le fac-similé de l'édition de 1548, guère disponible ailleurs qu'en cet endroit précis ; d'autre part la restitution que nous évoquions en excursus C, datée de 2003 – certainement dès l'ouverture de cette page collaborative –, et sommairement gravée sur un logiciel de fortune par le webmaster de la LSA (*cf.* annexe 45). L'attention portée à la version de Lupi s'arrête là, sans commune mesure avec celle

1 <cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/Suzanne> (consulté le 19 octobre 2016), nous traduisons. Le pied de page indique une mise à jour le 25 octobre 2015 sans néanmoins qu'il soit possible de savoir de quoi il en retourne ni, *a fortiori*, de connaître l'historique général de cette page.

que suscitent les autres versions – singulièrement celle de Lassus, et *a fortiori* ses adaptations au luth –, sur lesquelles se focalise l’essentiel du contenu de la page. En 1953, Levy fait remarquer que malgré le grand nombre de « Suzanne » produites dans la seconde moitié du XVI^e siècle, « seule la mouture à cinq voix de Lassus (1560) demeure, de nos jours, connue des musiciens »¹. La page de la Lute Society of America permet de constater que cinquante ans plus tard, le tropisme autour de la version de Lassus garde toute sa vigueur même si, essor de la musique ancienne aidant, et à la faveur des travaux de plusieurs travaux musicologiques, le cercle a pu s’agrandir.

Comme nous le signifions au début du présent chapitre, une approche grossière de la fortune discographique de « Suzanne » – ne serait-ce que sur les sites d’écoute en *streaming* – laisse apprécier un tel cercle ayant pour centre la version de Lassus et ses réductions instrumentales. Dans le cas de la version à quatre voix de Lupi en revanche, le constat à faire est encore une fois celui de la rareté, et il n’est pas étonnant que Jean en vienne à dire aux musiciens de Content Désir qu’elle n’a « jamais été enregistrée » – convoquant à cet effet, nous le mentionnions, une figure d’autorité dans le champ français des musiques anciennes enregistrées. L’inexactitude de l’assertion ne vient que grossir un aspect crucial de l’histoire discographique de « Suzanne un jour » : le tout premier enregistrement de cette chanson qu’il nous ait été donné de retrouver date de 2001, et le suivant de 2008. Bien que l’histoire de l’enregistrement sonore soit relativement récente, le fait que « Suzanne » ne semble pas avoir été enregistrée avant le XXI^e siècle atteste du fait que, pas plus qu’au XVI^e siècle et au XIX^e siècle, elle n’a été un « tube » lorsque le “mouvement de la musique ancienne” a trouvé un nouvel essor dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Le tableau en annexe 56 consigne la totalité des enregistrements de la chanson à quatre voix de Lupi qu’il nous a été possible de retrouver. Outre les principales plateformes de diffusion en *streaming* (Youtube, Dailymotion, Deezer, Souncloud, Spotify) ont été interrogées à cette fin des bases de données discographique en ligne (Discogs, Allmusic) ainsi que des catalogues généraux tels que celui de la Bibliothèque nationale de France². Aucune des bases enregistrées ne consignant la totalité des cinq disques, constatons rétrospectivement que même si l’on s’en était tenu au domaine discographique, ce tableau n’aurait pas pu être dressé sans une recherche croisée entre ces différentes bases. Cette méthode de recherche procède de tâtonnements et d’ajustements, ce qui rend impossible de prétendre ici à quelque exhaustivité. Il est néanmoins peu probable, eu égard à ce que nous avons pu montrer du parcours de « Suzanne un jour » à travers les siècles – ne serait-ce que sur le plan du matériel éditorial à disposition des musiciens –, que cette chanson ait fait l’objet d’une longue série d’enregistrements qui auraient totalement échappé aux bases

1 LEVY, *op. cit.*, p. 375.

2 Requête initiale à partir des mots-clefs *suzanne jour*, *suzanne jour*, *suzanne lupi*, *suzanne lupi*.

consultées. Considérons donc que le tableau en annexe 56 est exhaustif ou presque dans le domaine discographique. On devra à l'inverse s'accommoder du caractère on ne peut plus aléatoire de la mise à disposition et de l'indexation, sur les grandes plate-formes de streaming, de captations audiovisuelles, qu'elles soient professionnelles dans le cadre d'un dispositif télévisé (2013) ou le fait d'amateurs filmant caméra au poing des extraits de concerts (2015).

De même qu'il était hasardeux de voir dans le pic compositionnel des années 1570 une « mode » – comme si les compositeurs formaient un parfait réseau sans contingences dans lequel les tropes peuvent circuler en toute fluidité d'un bout à l'autre de l'Europe –, de même faut-il se garder de toute lecture idéaliste de ce tableau d'enregistrements. En effet, malgré l'effet de “bloc” que peut produire la série des sept enregistrements parus entre 2012 et 2015, et bien que cette série soit d'autant plus troublante que « Suzanne » n'avait alors été enregistrée qu'une fois en 2001 et une autre fois en 2008 après un xx^e siècle totalement muet, il n'existe pas d'effet d'entraînement entre les enregistrements allemand, islandais, français et néerlandais qui viendrait expliquer cette série – il en existe en revanche bien un entre les trois islandais, cf. ci-dessous. En effet l'ensemble vocal islandais Carmina (2013), l'ensemble français Content Désir (2014) et le consort néerlandais Mirabile (2015) en sont venus à enregistrer « Suzanne » via trois chemins très différents, aucun n'ayant à voir avec une connaissance des enregistrements précédents de 2001, 2008 et 2012 :

- l'ensemble islandais Carmina est dirigé par un musicologue, Árni Heimir Ingolfsson, dont l'un des chantiers de recherche a porté sur le manuscrit anonyme islandais *Melodía* (Rask 98) datant des alentours de 1660 et réunissant 223 chansons¹ dont la 201^e n'est autre que la mélodie de ténor de Lupi sur laquelle a été apposé un texte en islandais. Une fois le lien établi avec la chanson à quatre voix de Lupi, Ingolfsson appose à cette dernière le même texte islandais et en vient à la faire enregistrer par son ensemble vocal² : une première fois en 2013 pour une émission musicale télévisée ; une seconde fois en 2015 au sein d'un disque dédié au manuscrit *Melodía*, où la chanson est alors précédée d'une exposition intégrale de la mélodie de ténor telle qu'elle apparaît dans le manuscrit – c'est-à-dire avec des modifications dont certaines peuvent être tenues pour des erreurs de copie. La soprano de l'ensemble, Marta Guðrún Halldórsdóttir, dirige par ailleurs un chœur semi-professionnel généraliste avec lequel elle se rend en 2015 dans le Tyrol ita-

1 Cf. notamment INGOLFSSON Árni Heimir, « Echoes from the periphery : Rask 98, modal change, and oral transmission in seventeenth-century Iceland », in CUTHBERT Michael Scott, GALLAGHER Sean & WOLFF Christoph (dir.), *City, chant and the topography of early music* (Cambridge, USA : Harvard University Press, 2013), p. 165-187.

2 Ces précisions nous ont été délivrées en mars 2016 par Marta Guðrún Halldórsdóttir, soprano de l'ensemble Carmina, à la faveur d'un échange de courriels.

lien à une rencontre chorale internationale : « Je voulais donner à entendre des musiques à la fois modernes et anciennes performées en Islande, et la « Suzanne » de Lupi convenait parfaitement ! »¹. Une vidéo de la performance prise depuis le public est mise en ligne sur Youtube.

- l'ensemble Content Désir enregistre en 2014 sa *Chambre du Roy* mettant en regard plusieurs chansons polyphoniques extraites des *Meslanges* de Certon avec des moutures précédentes de ces mêmes chansons de la main de divers compositeurs de la première moitié du XVI^e siècle. « Suzanne un jour » se prête tout particulièrement à une telle mise en regard, et Jean a l'embarras du choix lorsqu'il conçoit le programme ; mais puisque lui et Brigitte connaissent bien celle de Lupi pour avoir régulièrement été amenés à la jouer en concert, et puisqu'« il paraît que ça n'a jamais été enregistré », l'occasion est saisie par Content Désir.
- enfin, un jeune consort de flûtes à bec néerlandais, Consort Mirabile, commence en janvier 2015 à mettre en ligne sur Soundcloud des enregistrements autonomes – au sens où ils ne sont pas extraits d'un album – de pièces de son répertoire : « Can she excuse » de John Dowland – que l'on peut pour le coup qualifier sans risque de “tube” de la musique de la Renaissance à l'époque contemporaine –, et « Suzanne un jour » de Didier Lupi, issue du programme *Love in the time of Orlando and Susanne* dont la messe « Suzanne un jour » de Roland de Lassus constitue un pilier. Afin de diversifier les compositeurs mis au programme, plutôt que d'adjoindre à cette messe la chanson à cinq voix de Lassus, les musiciennes du consort ont opté pour celle de Lupi que l'une d'entre elles avait déjà été amenée à jouer dans un autre contexte et leur a proposé « puisqu'il s'agit de la plus ancienne version connue de cette fameuse mélodie (n'est-ce pas ?) »². À cette raison d'antériorité, une raison esthétique nous a été formulée en huit mots – « *And of course, we just like the piece !* » –, mais également une raison technique : les flûtes à bec sonnant une octave plus haut que la musique notée, il vaut mieux que la voix principale, chantée par la soprano, se trouve au *tenor* – et soit donc chantée à l'octave supérieure – qu'au *superius* – et chantée à hauteur réelle. Cette dernière situation induirait en effet de nombreux croisements de voix et inversions d'intervalles, y compris ponctuellement entre la voix de la chanteuse et celle de la flûte basse, « ce qui change beaucoup la musique et que nous souhaitons donc éviter ». Le fait que la voix principale de la chanson de Lupi se trouve au *tenor* rend donc cette version plus commode à

1 *Id.*, nous traduisons.

2 Échange de courriels avec une membre du Consort Mirabile (mars 2016), nous traduisons. Comme nous le rappelle notre interlocutrice, la teneur de cet échange est bien évidemment sujette à caution : « Étant donné que nous avons créé ce programme il y a un certain temps déjà, il n'est pas très facile de se souvenir des raisons exactes pour lesquelles nous avons choisi cette pièce ».

interpréter par une soprano et un consort de flûtes à bec que beaucoup des autres versions.

Nul lien, donc, entre les diverses manières par lesquelles ces trois ensembles en sont arrivés à enregistrer « Suzanne »¹. Par conséquent, plus certainement encore qu'au sujet du pic de composition de « Suzanne » des années 1570, l'étude détaillée des singularités permet ici d'invalider presque totalement l'hypothèse d'une corrélation à laquelle invitait pourtant très fortement la seule observation de la série. Les cas de Content Désir et du Consort Mirabile laissent également poindre l'éventualité que ce pic des années 2012-2015 ait à voir avec une forme de lassitude à l'égard de versions de « Suzanne » maintes fois jouées et enregistrées – singulièrement, celle de Lassus et son adaptation instrumentale par Bassano² –, et corollairement avec une volonté soudaine de renouvellement à la faveur de versions plus confidentielles ; mais le tableau contient au moins autant de contre-exemples à cela. Quoi qu'il en soit, l'histoire discographique de « Suzanne un jour » ne semble pas directement corrélée à l'histoire musicologique auparavant retracée : peut-être certaines des publications-clefs ont-elles été consultées par des musiciens, mais pas selon une chronologie resserrée induisant des relations de cause à effet observables.

Considérons également, à un tout autre titre, la pure coïncidence par laquelle sont filmés le même mois de juin 2015, caméra au poing et depuis le public, deux ensembles vocaux – l'un généraliste semi-professionnel, l'autre amateur spécialisé en musique ancienne – chantant « Suzanne un jour ». L'absence totale de corrélation ne doit en effet pas empêcher d'identifier derrière la présence de ces deux captations sur internet la propension croissante, liée à de nouvelles technologies et à leurs usages, à garder une trace d'un événement musical et, dans la foulée, à mettre cette trace en ligne sur la plate-forme Youtube. C'est probablement pour des raisons apparentées qu'une télévision islandaise pérennise en 2013 le visionnage de la captation audiovisuelle de l'ensemble Carmina, et que le Consort Mirabile met en ligne un échantillon de son travail sur Soundcloud – ainsi que sur Youtube et, évidemment, sur son propre site web. Le tableau en annexe 56 n'est donc pas préservé d'un biais technologique : alors que le disque, de par ses conditions d'élaboration, demeure un indicateur relativement fiable de la croissance d'une pratique, il n'en va pas de même pour ce qui concerne les techniques de captation et de diffusion plus soumises à des évolutions techniques que peuvent s'approprier des amateurs.

1 Pour avoir le cœur net quant à l'absence totale d'effet d'entraînement entre les différents enregistrements, il aurait fallu étendre l'enquête au lien – ou à son absence – entre les enregistrements anglais (2001), finlandais (2008) et allemand (2012).

2 L'histoire des performances enregistrées de la « Suzanne » à cinq voix de Lassus procéderait d'un tableau de plusieurs pages et serait probablement riche de très nombreux effets d'entraînement et d'inspiration.

Il est en fait possible de nuancer fortement l'« absence de liens » que nous venons de pointer entre la plupart des enregistrements de « Suzanne un jour ». Bien que la rareté et, surtout, le caractère très tardif de ces enregistrements éclairent sous un jour très intéressant la trajectoire historique continuellement confidentielle de la chanson de Lupi, les pratiques d'enregistrement constituent la partie émergée d'un iceberg. Il existe probablement des liens souterrains, beaucoup plus difficiles à mettre au jour, entre nombre de performances de « Suzanne un jour » à l'époque contemporaine qui, pour l'essentiel – que ce soit en concert, en répétition, en privé ou dans tout autre cadre – n'ont évidemment pas été enregistrées ; ou peut-être l'ont-elles parfois été, mais sans une diffusion large de ces enregistrements de l'ordre de celle qui nous a permis d'établir notre tableau. L'ensemble vocal islandais Carmina est par exemple enregistré par la radio nationale suédoise – pour rediffusion ultérieure – à l'occasion d'un concert autour du recueil *Melodía* dans le cadre du Stockholm Early Music Festival dès 2007¹, six ans avant l'enregistrement télévisé et huit ans avant la parution du disque, mais cet enregistrement n'a pas été rendu publiquement accessible sur le long terme.

Au-delà des probables performances de répétition menant aux enregistrements précédemment étudiés – et, dans le cas des enregistrements *live*, en amont des concerts concernés –, nous avons déjà croisé dans notre parcours deux exemples tangibles de performances de « Suzanne » en l'absence de microphones immortalisants :

- dans le programme *Love in the time of Orlando and Susanne* du Consort Mirabile, donné en concert à cinq reprises entre juillet et novembre 2015, puis redonné en mars 2016 ;
- dans l'histoire de l'ensemble Content Désir, Jean et Brigitte ayant régulièrement joué « Suzanne » en concert – nous y reviendrons.

L'on peut par ailleurs supputer par extrapolation que les autres ensembles qui en ont donné des enregistrements discographiques – par exemple Musica Antiqua of London – ont eux aussi pu mettre « Suzanne » au programme de l'un ou l'autre de leurs concerts ; dans le cas récent de la collaboration entre Stimmwerck et de La Villanella Basel, nous n'en avons néanmoins pas trouvé la moindre trace. Toujours dans le registre des suppositions, la mise en ligne par la Lute Society of America du fac-similé et d'une restitution moderne de « Suzanne » a certainement donné lieu à une ou plusieurs performances de la part de membres de cette association – ne serait-ce que celui qui s'est chargé de la restitution. Enfin, voici trois occurrences de performance de cette chanson à vingt ans d'écart dans des contextes très différents de ceux mentionnés jusqu'ici :

1 <semf.se/semf2007/print/semf2007program.pdf> (consulté le 21 octobre 2016).

- le colloque des 2 et 3 avril 1997 en Sorbonne sur le *cantus firmus*, au cours duquel Olga Bluteau a prononcé la communication « *Le cantus firmus Susanne ung jour (1548-ca 1650)* » – publiée sept ans plus tard et à laquelle nous avons déjà référé –, a été agrémenté, en lien avec cette communication, d’un moment musical qui a permis à la Camerata Baroque – l’ensemble de musique baroque de l’UFR de Musicologie – de performer les « Suzanne » de Le Jeune, de Turnhout et de Lupi¹ ;
- l’été 2016, un stage de musique ancienne à proximité de Chinon (Indre-et-Loire) a permis à un petit ensemble de musiciens amateurs constitué *ad hoc* de “travailler” cette chanson sous le regard de musiciens renommés et d’en proposer une performance publique à l’issue du stage. À cette fin a été utilisée la partition réalisée par Brigitte (annexe 46) ;
- Brigitte elle-même nous confirmera l’avoir faite travailler à plusieurs reprises à certains de ses élèves. « C’est simple, c’est abordable et ils l’adorent... C’est de la belle musique ! »².

Nous avons eu connaissance de ces occurrences de façon on ne peut plus fortuite. Les évoquer ici permet donc tout au mieux d’entrouvrir une fenêtre sur un domaine, celui des performances non enregistrées, domaine on voit difficilement comment il pourrait faire l’objet d’une exploration méthodique. Sauf à disposer de bases de données de programmes de concerts – qui ne constituent qu’une portion spécifique de la totalité des performances –, l’histoire de la performance d’une œuvre en particulier semble ne pouvoir se faire qu’à partir de l’histoire de ses enregistrements indexés, histoire de laquelle il est éventuellement possible de dériver, par capillarité et déduction, vers les autres performances – notamment en concert – auxquelles se sont livrés les auteurs de ces enregistrements ; quant au reste de l’iceberg, son exploration se trouve soumise à un haut degré d’aléatoire et de sérendipité.

Dans le cas précis de « Suzanne » de Lupi, l’on peut convenablement écarter l’éventualité que des musiciens l’aient jouée à l’époque contemporaine avant sa première restitution en 1953 par Levy, donc à partir de l’un des très rares exemplaires originaux du *Premier livre* et de ses rééditions. En revanche, une fois engagée la seconde moitié du XX^e siècle, conjointement à la redécouverte musicologique de « Suzanne », débute probablement une nouvelle phase de l’histoire de cette chanson, faite de nouvelles performances – peut-être pas tant à partir de la restitution de Levy, confinée à une revue scientifique, qu’à partir de l’édition commerciale de Honegger de 1960 pour les Éditions Ouvrières, destinée à des chœurs amateurs. Il faudra enfin attendre l’aube du XXI^e siècle pour que cette chanson se trouve enregistrée.

1 BLUTEAU, op. cit., p. 124.

2 Entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016.

Le survol de cette histoire des performances de « Suzanne un jour » doit s'achever sur le constat de la flagrante hétéronomie de cet objet : à l'exception du disque finlandais ainsi que de la toute dernière occurrence évoquée – celle du stage de musique ancienne –, « Suzanne » est toujours jouée accompagnée d'au moins une autre « Suzanne ».

- Dans le disque de musique instrumentale "italienne" qu'enregistre Musica Antiqua of London en 2001, elle apparaît en ouverture d'un bloc de quatre « Suzanne » – celles de Lupi, Bassano, Rognoni et Dalla Casa.
- Le disque de 2012 des ensembles Stimmwerck et Villanella Basel, comme son titre l'indique – *Susanne un jour* – est en grande partie dédié à cette chanson : les 10 premières pistes (sur 17) procèdent de l'insertion, entre les parties de la messe « Suzanne un jour » de Lassus, de plusieurs autres « Suzanne » – Gabrieli, Dalla Casa, Selma y Salaverde –, le tout précédé de celle de Lupi.
- Même si l'enregistrement de « Suzanne » devient autonome lorsque le Consort Mirabile le met en ligne isolément sur Soundcloud, cette chanson s'inscrit dans un programme *Love in the time of Orlando and Susanne* où elle côtoie au moins la messe de Lassus.
- En amont de la performance de la « Suzanne » de Lupi sur texte islandais, l'ensemble Carmina propose aux auditeurs du disque d'écouter la monodie telle qu'elle a été reportée dans le manuscrit *Melodía*. Le chœur Hljómeyki, dirigé par la soprano de Carmina, en fera de même.
- Lors du colloque en Sorbonne, l'objet du moment musical est précisément de mettre en regard la « Suzanne » de Lupi avec celles de Le Jeune – qu'analyse également Bluteau dans sa communication – et de Turnhout.

La « Suzanne » à quatre voix de Lupi n'est donc que très rarement mise au répertoire d'un ensemble en tant que pièce autonome, même si elle peut dans un second temps se trouver émancipée de ses cousines ; c'est le cas lorsque le Consort Mirabile en propose un enregistrement en ligne, ou encore lorsque l'ensemble vocal Carmina l'extrait de son programme *Melodía* en vue d'une captation télévisuelle. Ce constat de l'hétéronomie de « Suzanne » dans l'histoire de ses performances, qui rejoint d'une certaine manière son histoire musicologique – où elle est traitée la plupart du temps en relation à ses cousines –, vaut également pour ce qui concerne la trajectoire spécifique de cette chanson dans l'histoire de l'ensemble Content Désir.

« Suzanne », Jean, Gauthier, Erik et Brigitte

Lorsque nous lui demandons d'envisager des raisons pour lesquelles « Suzanne » a fait l'objet de si peu d'enregistrements, Jean en énonce trois sans hésiter : « parce qu'elle n'est pas d'un compositeur connu, parce que c'est une chanson spirituelle, parce qu'il n'y a pas vraiment d'édition... »¹. Ces trois faits, avérés, jouent effectivement pour beaucoup dans la rareté constatée : non seulement Didier Lupi est loin de toute célébrité, mais l'on en sait très peu sur sa vie² ; en outre, la fortune discographique du sous-genre "chanson spirituelle" est bien faible en comparaison de genres comme la chanson parisienne ou le motet ; enfin, comme nous avons déjà pu le montrer, les "éditions" de « Suzanne » au XX^e siècle sont pour le moins confidentielles – la seule édition à proprement parler étant celle qui paraissait en 1960 aux Éditions Ouvrières. Il est cependant une quatrième raison, bien plus simple, qui a à voir avec les trois précédentes mais que l'on n'entendra pas dans la bouche de Jean : si « Suzanne » est peu enregistrée, c'est tout simplement parce qu'elle n'est pas connue. Le directeur de Content Désir le sait, mais formuler cela tel quel demanderait de dissocier, plus clairement qu'il ne le fait, la réputation – sujette à caution – de la chanson polyphonique « Suzanne un jour », de celle – indubitable – de sa seule mélodie de *tenor*. Or cette dissociation disconvient à l'idée de « tube », qui s'accommode mal d'une ontologie de l'"œuvre" musicale éclatée, et auquel l'on peut préférer celui de « standard » – ne serait-ce que parce que la mélodie en question échappe à son créateur – que Jean employait vingt-cinq ans plus tôt au sujet de la même « Suzanne un jour »³.

La réponse de Brigitte – la luthiste – à la même question permet en outre de mesurer que la qualité de "chanson spirituelle" peut en fait porter à conséquences très concrètes dans le cadre de la production d'un programme :

1 Entretien avec Jean du 17 septembre 2016.

2 Bien que plusieurs hypothèses y soient formulées donnant une illusion de connaissance biographique minimale, les paragraphes que consacre Honegger à la vie de Didier Lupi Second (*op. cit.*, t. 1, p. 75-76) laissent mesurer l'absence de toute information sur sa naissance – rien ne permettant de savoir s'il est originaire des Flandres ou de la péninsule italienne – comme sur sa mort et, tous comptes faits, sur l'essentiel de ce qui s'est passé dans cet intervalle. Hormis trois recueils publiés à Lyon en 1548-49 – dont le *Premier livre* – qui laissent peu de doutes sur les affinités de Lupi avec la Réforme, et la dédicace de l'un d'entre eux où il explicite sa reconnaissance à l'égard de personnalités qui l'ont aidé depuis son arrivée dans cette ville, l'on ne connaît de lui que deux chansons isolées publiées en 1559. Faute de plus d'informations, d'aucuns – dont Honegger – s'accrochent alors à cette date de 1559 pour en déduire un décès nécessairement ultérieur, sans envisager que l'édition de ces deux chansons puisse éventuellement être posthume, voire d'attribution douteuse. Il y aurait pourtant lieu de voir dans le décès de Lupi l'une des raisons – parmi d'autres, en premier lieu relationnelles ou commerciales – de l'interruption de sa collaboration avec Guérault après 1549 ; nous en faisons l'hypothèse.

3 Programme de salle du concert *Suzanne et les vieillards, Suzanne un jour*, Auditorium du Louvre, 27 novembre 1991.

C'est difficile à mettre dans n'importe quel contexte ! Imagine le programme *Chansons et dancieries*, qui est très profane, très youplàlà... Une chanson biblique tout d'un coup, ça ferait un peu... On ferait peut-être plus volontiers une diminution, et encore : ça a été remplacé ces derniers temps, autant dans *Folie Douce* que dans *La Dive Bouteille*, par « Frais et gaillard » qui est un peu plus joyeux et où on sent le *background* de la chanson gaillarde, qui va mieux avec le reste en général. En fait cette « Suzanne » n'est pas facile à placer. Y compris dans un programme religieux ! C'est pas un psaume, c'est pas une chanson... C'est inclassable, quelque part.

Bien que Content Désir soit également amené à interpréter des chansons moins frivoles du domaine profane et courtois – par exemple à la faveur d'un programme consacré aux mises en musique de poèmes de Ronsard –, la trempe « gaillarde » des programmes évoqués se trouve être l'une des marques de fabrique de l'ensemble. Les musiques sacrées constituent un autre grand pan de l'activité de Content Désir, mais il s'agit alors de messes et de motets, et non du genre hybride de la chanson spirituelle.

Si tant est que la « Suzanne un jour » de Lupi soit réellement inclassable, cela l'empêche-t-elle vraiment d'intégrer un projet musical ? Les quelques exemples de performances associées à des projets discographiques ont déjà en partie répondu négativement à cette question. De fait, il existe au moins une catégorie de programmes qui s'accommode aisément de cette inclassabilité générique prétendue : celle des concerts et disques dont le thème « Suzanne un jour » constitue le fil conducteur. En 1991, quatre ans après ses débuts et fort d'une expérience d'une quinzaine de concerts, l'ensemble Content Désir – alors formé d'un flûtiste (Jean), d'une luthiste (Brigitte), d'une chanteuse et de trois violistes – donne une série de trois concerts dans les programmes desquels « Suzanne un jour » a la part belle :

- le 5 juillet, un concert *Fortunes de Suzanne* à l'Hôtel de Ville de Tours dans le cadre du 34^e colloque international du CESR intitulé *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance* ;
- cinq mois plus tard, le 27 novembre, un concert *Suzanne et les vieillards, Suzanne un jour* à l'auditorium du Louvre, avec « mise en scène iconographique » préparée par un tiers ;
- deux jours plus tard, le 29 novembre, un concert *Le Parangon des chansons (XVI^e s.). Autour des éditeurs lyonnais de la Renaissance*, au temple du Change de Lyon, dans le cadre du 9^e Festival de Musique Sacrée du Vieux Lyon¹.

1 Source : archives privées de l'ensemble Content Désir.

Ce n'est pas en raison de son titre que le troisième concert s'inscrit dans cette série, mais grâce une annonce officieuse manuscrite conçue par la luthiste, où les deuxième et troisième concerts sont présentés comme équivalents (cf. annexe 57). Cependant, en plus d'une spécificité du concert parisien d'une part – la « mise en scène iconographique » –, et de la grande différence entre les deux intitulés officiels d'autre part, on peut constater des différences conséquentes dans le programme-même. Seule une poignée des « Suzanne » du programme parisien sont conservées deux jours plus tard dans le programme lyonnais. La majeure partie des œuvres jouées à Lyon n'auront rien à voir avec « Suzanne », s'articuleront plus généralement « autour des éditeurs lyonnais de la Renaissance », et n'auront pas été jouées à Paris l'avant-veille. La comparaison des deuxième et troisième concerts permet alors de tracer un champ des possibles allant du « tout-Suzanne » – jusque dans un projet iconographique – à l'injection d'une petite séquence de « Suzanne » dans un programme au thème bien plus vaste.

Il ne nous a pas été donné de retrouver le programme du premier des trois concerts, donné à Tours cinq mois plus tôt en contrepoint d'un colloque dirigé par trois musicologues – Jean-Michel Vaccaro, Jean-Pierre Ouvrard et celui dont nous avons précédemment convoqué les travaux portant sur l'histoire de la chanson spirituelle, Howard M. Brown. En revanche, on dispose là encore d'une annonce officieuse (cf. annexe 58), non du concert mais de sa répétition générale à l'Oratoire du Louvre, haut lieu du protestantisme français depuis le début du XIX^e siècle. L'intitulé de ce programme tel qu'il figure sur le programme du colloque international du CESR, *Fortunes de Suzanne*, mérite que l'on s'y arrête : il est probablement à imputer à l'un des trois organisateurs du colloque, Jean-Pierre Ouvrard, qui deux ans plus tôt donnait exactement sous le même titre une conférence à l'occasion du 18^e festival de Musique Ancienne de Saintes¹.

Bien que Jean et Brigitte ne se souviennent pas avoir été influencés par Jean-Pierre Ouvrard dans la mise sur pied de ce programme², nous pouvons lui supposer un rôle déterminant. Jean et Brigitte reconnaissent en effet volontiers que c'est grâce à lui que l'ensemble Content Désir, qui s'était initialement constitué pour accompagner un ensemble vocal de bons amateurs – Les Madrigaliers –, et qui n'a somme toute donné que trois concerts à leurs côtés pendant ses deux premières années d'existence (08/1987-10/1989)³, commence à se produire en propre et se voit propulsé à très

1 OUVRARD Jean-Pierre, « Fortunes de Suzanne », in *Les utopies brisées ou l'Europe au temps de Roland de Lassus (1550-1600)* (Saintes : Institut de Musique Ancienne de Saintes, 1989), p. 68-75. Ces actes publiés étant introuvables, nous remercions chaleureusement Estelle Ouvrard de nous en avoir mis une copie à disposition.

2 Hormis peut-être sa découverte de la référence à « Suzanne » dans la chanson « Judith un soir » de François Regnard, qu'ils ont alors intégrée à leur programme (entretiens avec Brigitte le 13 septembre 2016 et avec Jean le 17 septembre 2016).

3 Source : archives privées de l'ensemble Les Madrigaliers.

grande vitesse : au fil des deux années suivantes (11/1989-11/1991), on dénombre ainsi pas moins de vingt concerts, dont plusieurs au Louvre, à la Maison de la Radio ou dans un festival aussi important que celui du Vieux Lyon. Or les toutes premières de ces vingt représentations du nouveau Content Désir – émancipé des Madrigaliers – s’inscrivent dans une série de concerts qu’organise Ouvrard au Palais de Chaillot. À cette occasion, dès octobre 1989, c’est-à-dire juste après que le musicologue a prononcé au Festival de Saintes sa conférence intitulée « Fortunes de Suzanne », « Suzanne un jour » de Didier Lupi apparaît dans le programme du concert d’ouverture de Content Désir.

Est-ce grâce à Jean-Pierre Ouvrard que Jean, Brigitte et les quatre autres premières musiciennes de Content Désir ont eu vent de l’existence de la « Suzanne un jour » de Lupi ? Ou certains la connaissaient-ils déjà, auquel cas Ouvrard ne les aurait-il qu’encouragés à la mettre au programme de leur premier concert ? Ce qui est peut-être une coïncidence en 1989 et 1990 ne l’est sûrement pas lorsqu’en 1991 un programme entier est intitulé *Fortunes de Suzanne* dans le cadre d’un colloque dont Jean-Pierre Ouvrard est l’un des organisateurs. À cette corrélation s’en ajoute une seconde : le titre du colloque lui-même, *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, sera ensuite affiché pendant plusieurs années par l’ensemble Content Désir en sous-titre de son nom, et une partie de l’identité de l’ensemble et de son originalité tiendra précisément à un jeu délibéré d’associations très changeantes, au sein de la texture musicale, entre « les voix et les instruments ». Au fil d’autres entretiens menés au sujet des débuts de Content Désir, Jean et Brigitte nous ont tous deux très tôt non seulement évoqué spontanément la grande importance de la rencontre avec Jean-Pierre Ouvrard, mais également le statut particulier de ce colloque-ci, en excellente place dans leur mémoire. Ainsi, quel que soit le statut exact de la « Suzanne un jour » de Lupi dans la relation entre le travail d’Ouvrard et celui de Content Désir, cette chanson semble bien s’inscrire à plusieurs reprises au cœur du processus qui, à la croisée d’institutions musicales, musicologiques et patrimoniales, voit émerger un jeune ensemble professionnel spécialisé dans les musiques de la Renaissance.

Il ne semble pas que ce programme laissant la part belle aux « Suzanne » ait été redonné après ses trois représentations de l’année 1991. En revanche, la chanson « Suzanne un jour » de Lupi a continué au fil des vingt-cinq années suivantes à être jouée par Jean, Brigitte et certains des autres musiciens de Content Désir. Alors que l’histoire générale des performances de « Suzanne » souffre, nous l’avons vu précédemment, du caractère essentiellement aléatoire de ses sources non enregistrées, celle spécifique à Content Désir pourrait en partie être retracée à la faveur d’un dépouillement des programmes de concerts conservés dans les archives – parfois lacunaires – de cet ensemble. Nous nous contenterons ici de restituer le sentiment partagé par Jean et Brigitte d’avoir régulièrement joué la « Suzanne un jour » de Lupi tout au long de l’existence de Content Désir. « Si tu me le demandais, suggère la

luthiste, je pourrais t'écrire les quatre voix, là, immédiatement. De même pour celle de Lassus à cinq voix. Je les connais par cœur »¹. Dans le même registre, un échange avec Jean, où ce dernier nous a proposé une analyse de cette chanson sur le vif, nous a permis de prendre acte de sa capacité effective à en restituer de mémoire l'essentiel du contenu musical.

Ainsi, alors qu'il n'en existait au milieu du XX^e siècle aucune édition, et que personne ne l'avait jouée depuis la fin du XVI^e siècle, « Suzanne un jour » se trouve à la fin du XX^e siècle pleinement intégrée à l'expérience de deux musiciens, au point de trouver en leurs mémoires un nouveau support d'existence. Alors que la mémoire événementielle des musiciens leur permet difficilement de citer précisément les programmes auxquels « Suzanne un jour » a pris part, et donc éventuellement d'évaluer ne serait-ce que très approximativement la fréquence de ses performances au fil des années, leur mémoire musicale "contient" durablement et assez précisément cette chanson. C'est d'ailleurs celle dont la performance pose le moins de difficultés dans le cadre du concert *Tous les la sont gris*, dont la particularité est d'être donné dans le noir – donc nécessairement par cœur². On peut donc supposer à l'issue de ce parcours que, au-delà de la métonymie historique dont nous avons traité, la grande familiarité entre Jean et « Suzanne » joue également pour beaucoup dans le qualificatif de « tube », de même que dans l'étonnement dont fait part Brigitte devant l'absence présumée d'enregistrements « alors même qu'on l'a faite plein de fois ! ». Oubliant les contingences qui ont amené Content Désir à croiser « Suzanne » très tôt sur son chemin, Jean et Brigitte en viennent à faire déborder leur expérience spécifique sur l'ensemble du paysage discographique des musiques de la Renaissance.

À l'issue de ce parcours, il pourrait s'avérer utile de ne pas trop tenir au syntagme "Content Désir" dès lors qu'il s'agit d'analyser la performance de « Suzanne un jour » par Gauthier, Erik et Brigitte sous la direction de Jean – et la codirection de l'ingénieur du son, Patrick. En effet, si Jean et Brigitte sont présents dans l'ensemble depuis qu'ils l'ont cofondé en 1987, et s'ils ont tous deux participé à la quasi-totalité des programmes susceptibles d'accueillir « Suzanne un jour » de Lupi, il n'en va absolument pas de même pour Gauthier et Erik. La continuité qui s'esquissait jusqu'ici vaut pour Jean et Brigitte, et non pour Content Désir qui est avant tout un libellé collectif regroupant institutionnellement des trajectoires qui ne peuvent pas s'amalgamer. L'enregistrement de 2014 se trouve par exemple être le tout premier de Content Désir auquel participe Erik, qui n'a par ailleurs eu l'occasion de chanter au sein de cet ensemble en concert qu'un nombre très réduit de fois – et jamais pour

1 Entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016.

2 De cet exemple de concert incluant « Suzanne » – le seul, premières années à part, dont nous faisons mention ici –, il convient de tirer parti en soulignant une dernière fois que là encore « Suzanne » n'est pas autonome de ses cousines, puisqu'elle est "enchaînée" à celle qu'a écrite Bassano à partir de la pièce de Lassus.

quelque performance de « Suzanne un jour », chanson qu'il ne connaît pas dans la version de Lupi. Gauthier, contre-ténor attitré de l'ensemble depuis une dizaine d'années, a pour sa part déjà participé à plusieurs enregistrements de l'ensemble, et *a fortiori* à de très nombreux concerts. Pourtant, la performance de la chanson de Lupi est pour lui aussi une première ; la version à cinq voix de Lassus lui est moins étrangère, sans néanmoins qu'il ait été amené à la chanter au cours de sa jeune carrière – où on l'a pourtant vu au service de plusieurs ensembles vocaux spécialisés dans les polyphonies de la Renaissance. « Du coup c'est pas aussi évident que pour Jean, qui parle de tubes »¹, nous dit-il au sujet non pas de la « Suzanne » de Lupi mais de l'intégralité du programme. Quant à Patrick, l'ingénieur du son et codirecteur artistique du disque, « Suzanne un jour » lui est suffisamment étrangère dans sa mise en musique par Lupi, et peut-être dans toutes ses mises en musique – malgré la connaissance des musiques anciennes qui lui permet de diriger un label discographique spécialisé – pour que Jean estime nécessaire de lui préciser l'histoire de cette chanson – cf. le monologue dont nous partions (p. 205) où il était, entre autres, question de « tube ».

La différence de connaissance entre Jean et Brigitte d'une part, Gauthier, Erik et Patrick de l'autre, ne concerne pas que la chanson « Suzanne » et ses cousines en tant que telles, mais également le contexte historique qui les a vues naître et évoluer. N'ayant pas eu vent de la chanson de Lupi et Guérault, les deux chanteurs sont *a fortiori* complètement étrangers à son inscription dans le genre de la chanson spirituelle et à son rôle dans « les débuts de la musique protestante en France » – pour reprendre le titre de la thèse de Honegger. Les connaissances historiques sont là encore détenues par le directeur de l'ensemble ainsi que par la luthiste. Lorsqu'au fil d'un entretien avec cette dernière, nous en venons à échanger au sujet du style de performance en relation avec le contexte originel de la pièce, Brigitte évoque spontanément l'importance du protestantisme, et formalise aisément la distinction entre le psaume, chanté en assemblée, et la chanson spirituelle : « c'est quelque chose de... ça tu demanderas à Jean, mais de plus domestique, "chanté es maison" comme il dit »². Ce « tu demanderas à Jean » rejoint en fait sa réponse à la question plus générale, que nous lui posions plus tôt dans le même entretien, de savoir d'où lui viennent ses connaissances historiques :

C'est des connaissances que j'ai vraiment à travers Jean ; surtout pour le protestantisme, ça c'est sûr. C'est tout à travers lui, c'est clair. Moi je ne lis pas de bouquins d'histoire, de musicologie... Pour moi la lecture c'est une évocation, ça me permet de m'évader un peu de mon métier. Et puis j'ai pas le tempérament historien. Je suis vraiment dans la pratique. Et tout ce que je

1 Entretien avec Gauthier du 19 mars 2014.

2 Entretien du 13 septembre 2016.

sais, tout ce que je fais, tout ce que je ressens, c'est vraiment par rapport à la pratique. Je le sors de la partition elle-même, d'une certaine manière¹.

Si le directeur de Content Désir correspond bien à la figure de l'érudit qui fréquente activement les savoirs historiques et musicologiques, se pencher sur le rapport de son acolyte avec ces savoirs enjoint à concevoir d'autres profils, parmi les musiciens "à l'ancienne" – et Brigitte en est l'une des plus importantes en France –, que celui de l'érudit. Et le cas échéant, il s'agirait de les concevoir de manière moins binaire qu'ici, ne serait-ce que parce que les savoirs se transmettent et s'oublient, ce qui peut opérer des retournements :

Jean – La « Suzanne » de Lupi, c'est un psaume ! Un psaume catholique, mais quand même un psaume, dans cette écriture verticale avec la mélodie au *tenor*.

Moi – Tu as bien dit catholique ?

Jean – Complètement. C'est complètement dans l'esprit de la Contre-Réforme... même si c'est avant. On réutilise le système protestant du psaume, qui marche très très bien : les protestants ont trouvé dans le psaume un moyen incroyablement efficace pour diffuser leurs idées. Et les catholiques disent « Ah ben tiens... il faut qu'on fasse pareil ! ». Donc ils écrivent en français, ce qui n'est évidemment pas du tout la tradition catholique. C'est ce qu'on appelle des chansons spirituelles. C'est complètement copié sur les psaumes².

Un tel écart avec des savoirs historiques qui n'ont jamais fait l'objet de la moindre ambiguïté – du moins pas à ce niveau-là – relativise fortement la pertinence qu'il y aurait à faire intervenir dans notre grille d'analyse les origines sociales de Jean – en l'occurrence, fils de pasteur. Le degré d'erreur du propos s'explique ici très simplement par ce que nous avons détaillé lors du premier chapitre : le goût qu'a Jean de proposer à ses collègues et, surtout, à ses auditeurs, des récits susceptibles d'enrober l'expérience musicale de diverses manières. L'Histoire est une ressource, mais à condition de se laisser le loisir, lorsque l'histoire n'est pas connue, incertaine, voire oubliée comme c'est le cas ici³, de l'inventer – ou de broder autour – plutôt que de douter ou, pire, de rester mutique.

1 *Id.*

2 Entretien du 17 septembre 2016.

3 Vingt-cinq ans plus tôt, Jean écrit en effet une note de programme exposant sans ambiguïté l'histoire protestante de « Suzanne un jour » (programme de salle du concert *Suzanne et les vieillards, Suzanne un jour*, Auditorium du Louvre, 27 novembre 1991).

Conclusion. Les « conditions historiques », le concert et le disque

Nous cherchons à retrouver les conditions de création de ce répertoire qui n'était pas pensé pour le concert mais plutôt pour un cadre domestique, intime, convivial, afin de « s'esbattre joyeusement et de goûter une honnête volupté ».

– note de programme du concert du
9 octobre 1989¹

Automne 1989. Le musicologue Jean-Pierre Ouvrard organise une série de quatre concerts de musiques de la Renaissance au Palais de Chaillot : le 25 septembre joue I Dilettanti, trio formé par Jean et deux autres flûtistes ; le 2 octobre, Brigitte se produit en solo ; les concerts des 9 octobre et 6 novembre donnent enfin deux occasions de découvrir un jeune quatuor instrumental, Content Désir. Sous ce nom, Jean, Brigitte et deux violistes – Christine et Sylvia – avaient déjà accompagné à plusieurs reprises un ensemble de huit chanteurs amateurs au fil des deux années précédentes, mais ces deux concerts au Palais Chaillot inaugurent l'autonomie du quatuor². Que les quatre instrumentistes ne se soient pas encore associés à une chanteuse – cela viendra dès l'hiver – ne les empêche évidemment pas de consacrer le premier des deux concerts à des *Chansons et danses de la Renaissance française*, dont la « Suzanne un jour » de Didier Lupi – ainsi que la composition de Roland de Lassus dans sa version richement ornée par Giovanni Bassano.

« Nous cherchons à retrouver les conditions de création de ce répertoire qui n'était pas pensé pour le concert mais plutôt pour un cadre domestique, intime, convivial, afin de “s'esbattre joyeusement et de goûter une honnête volupté” ». Mais le concert reste un concert : les musiciens jouent dans un ordre prédéterminé des œuvres qu'ils ont longuement préparées, pour des auditeurs qui leur font face, qui ont payé leur place, qui sont venus avec des dispositions probablement assez proches de celles du commun des auditeurs de musique de chambre, qui les écoutent silencieusement, et qui les applaudissent à l'issue des pièces jouées. Aussi conviviales que soient les relations entre Jean, Brigitte, Sylvia et Christine, aussi joyeuse et honnêtement voluptueuse que soit leur expérience, aussi perceptible tout cela soit-il par le public,

1 Programme de salle du concert *Chansons et danses de la Renaissance française* (Paris, Palais de Chaillot, 9 octobre 1989). Archives privées de Content Désir.

2 D'où le choix ultérieur de 1989 comme année de naissance officielle de Content Désir, et le nôtre de préférer 1987.

et aussi complice ce dernier soit-il de cette convivialité, de cette joie et de cette volupté, il ne semble donc pas y avoir là quoi que ce soit qui serait susceptible de distinguer fondamentalement cette expérience de beaucoup d'expériences conviviales, joyeuses et honnêtement voluptueuses vécues dans le monde de la musique de chambre "classique". Les premières années de Content Désir ne donnent pas à voir de proposition se démarquant de ce cadre ; un travail est entamé avec un metteur en scène dès le début des années 1990 en vue d'un peu de mobilité scénique, sans néanmoins que le dispositif frontal ne soit remis en question¹. De fait, pour s'imaginer les quatre musiciens travailler à « retrouver les conditions de création de ce répertoire qui n'était pas pensé pour le concert », il vaut mieux ne pas trop s'attarder sur ce moment trop spécifique du concert, avec son dispositif qu'il ne suffit pas de vouloir transformer pour y parvenir.

Autrement dit, la déclaration d'intention donnée à lire dans la note de programme concerne peut-être plus le processus que l'expérience proposée au public, aussi dépendante la seconde soit-elle de la première. À la fin des années 1980, les quatre instrumentistes se réunissent pour accompagner un ensemble vocal, puis prennent leur envol pour jouer ensemble des musiques de la Renaissance, en découvrir, s'essayer à en faire quelque chose, et explorer les pistes qu'elles offrent – notamment sur le plan de l'ornementation et des alliages entre les modes de jeu propres à chacun des instruments. Ils saisissent l'occasion d'une entente humaine et musicale particulière pour approfondir une pratique à laquelle ils se sont déjà variablement livrés individuellement ou avec d'autres musiciens. Les concerts jouent un rôle moteur en tant qu'échéances, et dégageront peut-être de petits revenus ; mais lorsque Jean, Brigitte, Sylvia et Christine puis une chanteuse se retrouvent pour jouer de la musique ensemble, ce n'est pas dans une perspective professionnelle prévisible – quand bien même ils sont tous musiciens professionnels, et quand bien même il s'agit dès les concerts suivants de jouer au Louvre puis à la Maison de la Radio. Il est bien trop tôt pour projeter Content Désir dans une carrière, et conférer éventuellement à l'ensemble un début de structure administrative. D'ailleurs, nulle mention du statut de directeur artistique de Jean au palais de Chaillot ; et si ce statut fait une première apparition à l'occasion du concert suivant, à l'été 1990², il faut ensuite attendre plus d'un an et une dizaine de concerts pour une seconde apparition³ – à partir de laquelle cette mention devient systématique⁴.

1 Exception faite, à partir de la seconde moitié de la décennie, d'un spectacle sur une remorque, et surtout d'un bal. Mais dès lors qu'il ne s'agit que de musique, le dispositif classique du concert est adopté sans autre forme de procès.

2 Note de programme du spectacle *Le livre du courtisan de Baldassar Castiglione* (Paris, Louvre, 27-28 juin et 13-14 octobre 1990).

3 Programme du 9^e festival de musique sacrée du Vieux Lyon (1991), où Content Désir joue le 29 novembre. Source : archives privées de Content Désir.

4 Ce qui ne préjuge de rien sur l'importance des uns et des autres dans le travail, ni avant cette mention, ni après. Recouper les souvenirs vingt-cinq ans plus tard ne nous a pas permis de disposer

C'est en outre au domicile des uns et des autres qu'a lieu l'essentiel de l'expérience musicale collective des premières années. Ainsi, abstraction faite des concerts, les conditions dans lesquelles les quatre premiers musiciens de Content Désir jouent des musiques de la Renaissance, les découvrent, les travaillent et les expérimentent, ne sont pas sans évoquer ce « cadre domestique, intime [et] convivial » que l'on imagine être celui dans lequel ces chansons ont connu leur première vie quatre à cinq siècles plus tôt. À moins que ce ne soit l'inverse, la pratique historique présumée faisant écho à la pratique contemporaine ; écho dont les musiciens tirent alors profit dans leur note d'intention, et qu'ils intègrent par là-même au *topos* des discours sur les musiques à l'ancienne qui érige les « conditions de création » historiques en pilier de la réflexion sur les pratiques d'aujourd'hui.

Cinq ans après le concert inaugural au palais de Chaillot, Content Désir enregistre son premier disque, *Chansons et dancieries*¹. L'équipe s'est agrandie d'une chanteuse et d'une violiste supplémentaire mais également d'un claveciniste, d'un cornettiste et d'un percussionniste. La notice du disque fait également mention des conditions historiques de performance de ces chansons, mais à une toute autre fin :

Enfin il ne faut jamais perdre de vue le caractère domestique de ce répertoire, avant tout plaisir convivial, associé aux plaisirs des sens et de la table pour « s'esjouir es maison et chanter à plaisirs de gorge ».

Il ne vous reste donc plus qu'à vous réunir autour d'une table en nous écoutant avec force « dorelotz de lièvre, cocquecigrues, croquignolles savoureuses et mirelaridaine... ».

Nul besoin de s'attarder sur la béance du fossé entre l'expérience musicale de l'auditeur de disques de la fin du XX^e siècle et les pratiques musicales domestiques du XVI^e siècle – tout du moins ce que permettent d'en deviner les maigres sources à disposition, essentiellement iconographiques et à interpréter avec précaution². Mais, nonobstant cette béance, le disque permet ce que le concert ne permet pas : ancrer les chansons de la Renaissance dans le quotidien, ses convivialités et ses intimités, non

d'une vue claire à cet égard.

- 1 Pierre Attaignant, *imprimeur du Roy (1494-1552). Chansons et dancieries* (1995, enr. 1994).
- 2 En particulier le tableau que nous reproduisons en annexe 59, que Content désir dispose au milieu des années 1990 en couverture de son dossier de communication, et qui en 1991 illustre déjà l'affiche du 34^e colloque international du CESR (*Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*) codirigé par Jean-Pierre Ouvrard, où Content Désir donne pour la première fois son concert *Fortunes de Suzanne* (cf. p. 250). Enfin, dans la préface au recueil que Brigitte publie en 2009 et qui inclut la « Suzanne un jour » de Lupi (DIVERS, *Le secret des muses, op. cit.*), la luthiste fait directement référence à ce tableau pour mettre particulièrement en avant l'une des nombreuses possibilités d'instrumentation : « 3 musiciens : chant, 1 instrument mélodique et luth. C'est une des plus belles formations de la Renaissance, qu'on retrouve fréquemment sur les tableaux de l'époque (le trio de jeunes filles : voix, flûte traversière et luth, peint par le Maître des demi-figures) » (p. ii).

seulement « ès maison », mais également en déplacement grâce aux baladeurs et autres autoradios. S'il ne s'agit pas de jouer soi-même ces chansons et danses ou d'être en présence de proches qui la jouent pour « s'esjouir es maison », les pratiques discographiques sont variées, et ouvrent notamment à une diversité de façons d'être actif – ou passif – dans l'expérience musicale. Plus peut-être que le concert. Vingt ans après le premier disque, les « conditions historiques » refont leur apparition dans *La chambre du Roy*, dans cet extrait du livre d'accompagnement que nous avons déjà été amené à citer au sujet de considérations acoustiques :

Puis venaient les séances d'enregistrement au cœur de la nuit où, à deux heures du matin, la moindre note prend une dimension et une résonance exceptionnelle. Travailler à Chambord nous a permis aussi de prendre vraiment conscience que les espaces privés n'étaient pas vastes, la musique de chambre se pratiquait dans des lieux finalement assez intimes et l'on comprend mieux pourquoi tous les témoignages de l'époque insistent sur la douceur de la voix et sa suavité ; dans de tels espaces, tout éclat de voix, toute grandiloquence ne fonctionnent pas, ne serait-ce que pour des raisons acoustiques. Nous devons sans cesse nous intéresser aux conditions historiques d'exécution des musiques que nous pratiquons, nous demander où, comment, par qui étaient interprétées ces musiques pour tenter d'en restituer toute la saveur¹.

En 1989, l'« intimité » mise en avant est celle de l'expérience relationnelle qui peut être tissée autour des chansons et danses de la Renaissance. En 1995, il s'agit plutôt d'insister sur la place occupée par ces musiques dans le quotidien. En 2015 enfin, l'« intimité » dont informent les « conditions historiques » est celle de l'espace. Sans chercher à mettre au jour quelque évolution dans le rapport de Content Désir aux « conditions historiques » – ces trois propos et la façon dont nous les lisons ne le permettraient pas –, il faut remarquer qu'il y a là trois expériences musicales contemporaines – le concert, l'écoute du disque et son enregistrement – que le discours peut toujours trouver à rattacher d'une manière ou d'une autre à l'horizon passé. Et ce malgré des paradoxes indépassables :

- le dispositif du concert rompt avec la domesticité, et ce qu'il peut y avoir d'intime et de convivial entre les musiciens et le public a peu à voir avec l'intimité et la convivialité dont les musiciens peuvent faire l'expérience entre eux dans la régularité de leur pratique ;
- si le disque permet de réinstaller la musique dans le quotidien – en premier lieu dans les pratiques domestiques –, le rapport de l'auditeur à la performance et à ses musiciens est on ne peut plus moderne ;

1 Livre accompagnant le double disque *François 1^{er} – Musiques d'un règne*, p. 12.

- même si l’enregistrement est réalisé dans des conditions spatiales et acoustiques très proches des « conditions historiques », et même si la technique de prise de son parvient à en restituer quelque chose, le travail d’enregistrement induit pour le musicien un rapport à la performance tout sauf historique.

De fait, Content Désir ne se rend pas au château de Chambord pour des raisons acoustiques – cf. les difficultés rencontrées par l’ingénieur du son (p. 120) –, ni pour des raisons logistiques – l’absence de chauffage est très contraignante, et les musiciens ne disposent pas de second lieu de répétition adéquat pour les sessions parallèles –, mais pour une aura patrimoniale et un cadre “royal” qui, en plus d’enchanter les musiciens, seront un atout pour les stratégies de communication autour de ce disque. Il y a en outre à cela une dernière raison, qui n’est néanmoins pas spécifique à Chambord : le « silence extrêmement dense »¹ en regard duquel « la moindre note prend une dimension et une résonance exceptionnelle » est la condition *sine qua non* de l’enregistrement, qu’aucun bruit parasite ne doit venir gêner ; cela est donc possible soit en studio, soit à bonne distance des axes routiers.

Lorsque nous interrogeons Marianne sur sa façon de se préparer à l’enregistrement (p. 174), elle nous entretenait de la nécessité d’un travail conséquent en amont qui permette, le moment venu, d’« oublier le plus possible ce côté technique, pour que les micros enregistrent de la musique et pas un truc un peu chiant où tout serait “parfait” ». L’observation détaillée de l’enregistrement de « Suzanne un jour » a permis de voir le travail se répartir de façon relativement équitable entre des ajustements purement techniques – justesse de telle note, précision d’attaque sur tel segment, etc. – et la construction d’un phrasé – notamment via le tempo et les nuances – à partir d’une certaine compréhension des “affects” du poème ; sans compter tout ce que la performance doit au seul fait d’être réitérée. Mais Marianne insistait également sur le fait que l’« on n’a pas le public qui donne un retour et qui permet de se lâcher totalement. Et on ne peut pas se lâcher pendant huit heures de suite »². Aussi préparés les musiciens soient-ils, ces incessantes réitérations sous les micros requièrent une vigilance technique spécifique à l’enregistrement, en quête de la meilleure prise possible en un temps limité – et dans la perspective d’un montage. Il va sans dire qu’il n’y a rien de commun entre ces préoccupations et celles qui, au XVI^e siècle, accompagnaient les performances de « Suzanne un jour » – qui n’a probablement jamais été jouée dans la chambre du roi, en tout cas pas celle de François I^{er} qui n’a pas vécu assez longtemps pour connaître cette chanson.

La distinction est évidente entre les conditions actuelles de la performance musicale – que ce soit en concert, en enregistrement ou lors de l’écoute du disque chez soi – et les « conditions historiques ». L’évocation auprès de Brigitte de ce contrôle de tous

1 *Le magazine*, France Musique, 27 avril 2015, prod. Lionel Esparza.

2 Entretien avec Marianne du 10 mars 2014.

les instants que requiert l'enregistrement d'une chanson – et dans une moindre mesure le concert –, et donc du fait que les préoccupations des musiciens s'éloignent considérablement de l'horizon historique dans lequel ils se projettent, amène la luthiste à formuler une remarque qui peut apporter une dernière perspective à notre développement :

C'est pour ça que je suis si attirée par la pratique amateur, notamment via l'enseignement. On y retrouve cette spontanéité, ces petites imperfections qu'on a pu avoir dans la façon domestique de faire de la musique. C'est un bon pendant à une pratique super pro, aseptisée, *clean*... À côté tu te laisses un peu aller à faire ces musiques qui parlent toutes seules, avec des amateurs... Là on est peut-être pas si loin de l'esprit d'origine, effectivement¹.

Peut-être notre hypothèse initiale de l'« expérience de l'altérité » aurait-elle moins rapidement disparu de notre champ au contact de musiciens amateurs, dont l'expérience n'est pas – du moins pas encore – prise dans les dispositifs du concert et de l'enregistrement, et n'est pas cadrée par une administration et des normes. Peut-être notre étude aurait-elle pris une toute autre direction auprès de musiciens dont la pratique des musiques à l'ancienne est d'une certaine manière plus proche, dans ses modalités, de ce que vivaient Jean et Brigitte il y a trente ans que de ce qu'ils vivent aujourd'hui – nonobstant tout ce qui distingue 1987 de 2017, tant du côté des structures d'enseignement et de diffusion de la musique à l'ancienne que de ce que permet internet en termes de circulation des documents et enregistrements.

La disparition de l'« expérience de l'altérité » au contact de professionnels n'est néanmoins pas à regretter, dès lors qu'elle nous conduit à approcher l'expérience musicale de très près et sans attendus. « Tout ce que je sais, tout ce que je fais, tout ce que je ressens, c'est vraiment par rapport à la pratique. Je le sors de la partition elle-même, d'une certaine manière »², nous disait Brigitte au sujet de son rapport aux savoirs historiques. Prenons-le comme une invitation à ouvrir très largement sur la performance la porte d'entrée pragmatique.

1 Entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016.

2 *Ibid.*

Excursus D – Pour une vue complète et continue sur le processus

Le second chapitre traitait d'un processus bien trop long et multi-directionnel pour qu'il soit possible de l'appréhender de quelque manière dans sa totalité. L'enregistrement spécifique de la « Suzanne un jour » de Lupi s'y prête-t-il plus, ou cette ambition tiendrait-elle du mirage quelle que soit la focale d'analyse ? Seul moyen de répondre à cette question qui n'a rien de rhétorique : s'essayer à cet exercice, et en tirer les conséquences. Cet excursus a donc valeur d'expérimentation plutôt que de démonstration.

Par « restituer [le processus] dans sa complétude et sa continuité », nous n'entendons de toute façon pas fantasmer une exhaustivité chimérique, où le moindre détail de ce qui advient au fil des situations observées serait consigné ; toute tentative de cet ordre est évidemment vouée à l'échec. Cette précaution ne doit néanmoins pas conduire à considérer la voie de la complétude et de la continuité comme une impasse stérile¹. Certes, il ne sera jamais possible de poser sur le papier la restitution *complète* d'une situation, d'une expérience, de bribes d'existence, *etc.*, et ce quelle que soit l'échelle. De même, il est improbable que cette restitution fasse entièrement honneur dans son exactitude à la *continuité* des événements qui, dans leur succession et leur concaténation, "font" la situation, l'expérience ou l'existence. Néanmoins, mettre un temps cette complétude et cette continuité au menu du travail de description et d'analyse permet peut-être d'élucider certains des ressorts de la situation, ce qui présente un double intérêt anthropologique et musicologique.

Justification anthropologique

Sur le plan anthropologique, c'est la lecture d'Albert Piette qui nous convainc au premier chef de l'importance d'une telle prise en charge des situations observées. De ses travaux ethnographiques des années 1990 sur le fait religieux « de près »² à son chantier anthropo-philosophique, au fil des deux décennies suivantes, d'édification d'une « phénoménographie » de l'existence et de la présence³, en passant par plusieurs jalons d'une épistémologie et d'une méthodologie rivées aux « détails »⁴, Albert

1 Un parallèle peut aisément être établi avec la sociologie, qui n'est nullement arrêtée dans son élan par l'évidente impossibilité de dévoiler la totalité des déterminismes sociaux.

2 PIETTE Albert, *La religion de près. L'activité religieuse en train de se faire* (Paris : Métailié, 1999).

3 PIETTE Albert, *L'acte d'exister, op. cit. ; Contre le relationnisme. Lettre aux anthropologues* (Lormont : Le Bord de l'Eau, 2014).

Piette décline d'ouvrage en ouvrage une anthropologie déterminée à ne pas laisser l'humain se dissoudre dans les sciences sociales.

D'une part l'ethnographie culturelle a une tendance très ancienne, à partir du travail d'observation, à rassembler, à faire partager, à homogénéiser des caractéristiques, des gestes, des pensées, des émotions. D'autre part, travaillant à une échelle plus serrée, l'ethnographie interactionnelle privilégie les actions, les interactions, les activités, en abstrayant les individus qui en sont les accomplisseurs et les porteurs. C'est aussi le cas dans la tradition pragmatiste aujourd'hui présente en sciences sociales. Ensemblisme et mise entre parenthèses des humains sont ainsi deux opérations presque inévitables de l'ethnographie, dont le phénoménographe veut avoir conscience et qu'il souhaite éviter *dans la mesure du possible*¹.

On peut assurément atteindre certaines propriétés essentielles de l'existence sociale en mettant au jour tantôt des déterminismes, tantôt ce que Max Weber a qualifié de « types idéaux » – auxquels l'on rapporte des individus, des actions, des expériences, des structures etc. –, ou encore en analysant des régimes et « rites d'interaction »². Néanmoins, du fait même de leur projet, ces démarches scientifiques s'accommodent malaisément d'un grand nombre de détails qui résistent à la « typification » du réel. Si tant est que les lunettes des chercheurs n'empêchent pas d'emblée de les voir, ces rugosités, contre lesquelles peuvent buter les sciences sociales qui ne savent qu'en faire – les exposer au risque qu'elles n'intègrent pas le propos analytique ? les jeter à la poubelle ? –, sont précisément, dans l'épistémologie d'Albert Piette, ce qui fait la singularité d'une situation ou d'une existence, c'est-à-dire ce qui fait que cette situation ou existence n'est pas en tout point rapportable à d'autres situations ou existences ; ce qui fait qu'elle n'est pas qu'un réservoir à exemplifier des modèles sociologiques dont les objets sont interchangeable ; ce qui fait, donc, qu'elle existe ; ce qui, dans un autre registre, fait sa richesse et sa beauté.

Cette singularité et ces détails seraient alors au moins aussi importants à une situation ou à l'existence humaine que les structures et dynamiques sociales qu'elles traversent et qui les fondent de part en part. L'entrée principale qu'Albert Piette indique aux anthropologues est celle de l'individu, qu'il faudrait délier de ses relations de sorte à pouvoir se concentrer pleinement sur ses « modes de présence », ses façons de « continuer » et donc d'exister dans sa singularité. Nous nous glisserons dans cette entrée en temps voulu et à notre manière en fin de thèse. Contentons-nous pour l'ins-

4 PIETTE Albert, *L'être humain, une question de détails* (Marchienne-au-Pont : Socrate, 2007) ; *Fondements à une anthropologie des hommes* (Paris : Hermann, 2011).

1 PIETTE Albert, « Préface. L'esprit phénoménographique de l'anthropologie existentielle », in HAUG B., TORTERAT G. & JABIOT I. (dir.), *Des instants et des jours. Observer et décrire l'existence* (Paris : Pétra, 2017), p. 7-8.

2 GOFFMAN Erving, *Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior* (Garden City : Doubleday, 1967).

tant de tirer parti de cette invitation à prendre au sérieux la singularité non seulement des individus mais aussi des situations – qui, concaténées, font des “processus”. Ce n’est en effet pas rien que d’étudier un processus non pour sa conformité et ses écarts avec un modèle sociologique et/ou musicologique – de l’interaction, de la genèse artistique, de l’improvisation, du pouvoir, etc. –, mais pour ce qui fait de lui un processus singulier. Dit autrement, la question « qu’est-ce que jouer de la musique de la Renaissance aujourd’hui ? » ne se pose jamais dans l’absolu, mais devant des situations, qui sont toutes singulières : tel jour, avec tels musiciens, en tel lieu, dans telles conditions, avec tels objectifs, etc. Les situations peuvent bien sûr être comparées les unes aux autres, et il existe de nombreuses méthodologies à cette fin ; mais elles peuvent tout autant faire l’objet d’études singulières, qui ont un intérêt en tant que telle.

La piste se dégageant de notre lecture personnelle d’Albert Piette est la suivante : la singularité de l’expérience que font Gauthier, Erik et Brigitte les 25 et 26 mars 2014 au fil des deux séquences que nous avons filmées ne tient pas aux différentes “choses” qui s’y passent prises isolément, car celles-ci ressemblent à s’y méprendre à d’autres choses qui se sont déjà passées et continueront de se passer – y compris dans des situations impliquant de tout autres musiciens dans de tout autres contextes, voire des non-musiciens¹. Ce à quoi tient la singularité de l’expérience est plutôt la façon dont toutes ces choses “se passent” – comme l’on parlerait d’un passage de relais –, c’est-à-dire à la façon dont elles se succèdent, s’enchaînent et s’emboîtent, en conséquence plus ou moins directe l’une de l’autre, à tel rythme et selon telle intensité, selon tel degré d’homogénéité ou d’hétérogénéité. Interroger l’expérience dans sa singularité n’est alors possible qu’à condition de prendre la mesure de toutes ces choses dans l’ordre dans lequel elles sont advenues. D’où la nécessité de s’évertuer à proposer une vue d’ensemble complète et continue des séances observées : “complète” plutôt que “totale” pour ne pas se perdre dans de fausses prétentions à l’exhaustivité ; “continue” pour se préserver de l’option qui consisterait, plutôt qu’à restituer les événements dans la linéarité de leur synchronie, à préférer d’emblée un tableau synthétique et diachronique où ils seraient classés par catégories.

Justification musicologique

L’apport musicologique d’une telle vue d’ensemble est justifié par un constat qui, pour relever d’un autre ordre d’idées, n’en fait pas moins écho à l’épistémologie d’Albert Piette. Il se trouve en effet que malgré l’essor des recherches sur la performance musicale et, en leur sein, de celles qui se penchent sur les processus, il ne

1 D’où la tentation que d’aucuns ont, devant ces choses prises isolément – ou par poignées dûment sélectionnées –, à ne s’en saisir qu’à des fins de comparaison et de modélisation, parfois d’ailleurs en picorant opportunément celles qui participent le plus docilement à la démonstration.

nous est donné à lire que très peu d'études prenant en charge lesdits processus *de bout en bout*. Peut-être les chercheurs s'y livrent-t-ils effectivement à l'un ou l'autre stade de leur travail, mais ils ne le restituent pas. Les publications procèdent le plus souvent par coups de sonde dans le processus – ou plutôt dans plusieurs processus –, et c'est à partir du fruit de ces coups de sonde que sont produites des analyses et tirées des conclusions. Dans son ouvrage *L'orchestre au travail*, Hyacinthe Ravet traite de la « musique en train de se faire »¹, et il lui importe de comprendre « comment se construit une interprétation musicale au sein d'un collectif formé d'un chef et de musiciens »². Cette phrase, que nous pourrions reprendre strictement dans les mêmes termes au sujet d'une partie de notre travail, n'appelle pas une seule et unique perspective de recherche. Le sous-titre du livre de Hyacinthe Ravet indique bien qu'il s'agit en l'occurrence pour elle de saisir des logiques d'« *Interactions, négociations, coopérations* », ce à quoi elle se livre notamment à la faveur d'un réexamen de la figure du chef et de la dimension partagée du travail de création. De ce fait, bien qu'il soit question de bout en bout des œuvres travaillées par les différents orchestres, le lecteur appréhendera de chacune d'entre elles – et des processus afférents – des bribes venant répondre surtout aux questions suivantes :

Quelle est la prise en charge de l'interprétation par les musiciens ? Comment circule l'information entre le chef et les musiciens, et entre les musiciens eux-mêmes ? Comment se prennent les décisions d'interprétation ? S'agit-il de macro ou de microdécisions, de décisions explicites ou implicites ? Quelle part y prennent le verbal et le non verbal, le corporel ? Ou encore, quelles sont les marges d'interprétation des musiciens et leur créativité, en lien avec ou en réaction à un potentiel projet porté et proposé par un chef ?³

Bien que « la perspective se veu[ille] aussi bien musicosociologique que sociomusicologique »⁴, l'on sort de la lecture des trois-cent-cinquante pages avec une vue d'ensemble analytique approfondie des « interactions, négociations et coopérations », mais une vue plus parcellaire de ce qu'il advient des œuvres performées. De même, lorsque Maÿlis Dupont propose de se pencher sur des interprètes « à l'œuvre » dans le contexte de répétition d'un quatuor à cordes augmenté d'électronique⁵, ce n'est pas en vue de comprendre – ou de permettre à son lecteur de comprendre – ce que devient l'interprétation en question au fil des séances de travail, puisque l'auteure n'élabore son propos qu'à partir de resserrements hyperlocalisés de la focale d'observation et d'analyse. D'inspiration latourienne, Maÿlis Dupont cherche à offrir une

1 RAVET Hyacinthe, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations* (Paris : Vrin, 2015), p. 21.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 21-22.

4 *Ibid.*, p. 18.

5 DUPONT Maÿlis, « Une activité négligée ? Les interprètes à l'œuvre », in BRANDL Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe, *25 ans de sociologie de la musique en France* (Paris : L'Harmattan, 2012), t. 2, p. 117-132.

typologie des modes d'intervention des interprètes sur l'œuvre qu'ils jouent, et non une perspective sur le processus "en tant que tel".

D'autres exemples issus de la littérature musicologique anglophone et francophone, traitant d'activités musicales très variées, vont dans le même sens¹. L'absence apparente de travaux venant contredire substantiellement cet état des lieux n'est pas à reprocher à des chercheurs dont le projet scientifique ne suppose *a priori* aucune complétude ou continuité. L'on en vient néanmoins à souhaiter que des études de processus musicaux prennent à bras-le-corps les logiques processuelles elles-mêmes, et ce pour deux raisons au moins : d'une part pour comprendre ce qui, pas à pas, du début du processus jusqu'à son terme, fait le "produit musical" – qu'il s'agisse de tout ou partie d'un concert, tout ou partie d'un disque, ou quoi que ce soit d'autre –, à la faveur d'une étude qui serait donc intéressée au moins autant par le produit que par les modalités du processus qui y conduit ; d'autre part parce que la notion-même de "processus" perd à notre sens une grande partie de son intérêt dès lors que la diachronie dudit processus est brisée, c'est-à-dire dès lors que le processus est résumé à des arrêts sur images, comme si la temporalité-même de la genèse n'importait pas².

Anthropologie et musicologie ont donc à gagner à ce que le processus, les situations, les musiciens et la musique ne soient pas cantonnés au rôle de réservoirs à instantanés. Si l'on s'intéresse à ce qu'est « Suzanne un jour » de Didier Lupi telle que chantée les mardi 25 et mercredi 26 mars 2014 par Gauthier et Erik accompagnés par Brigitte, il convient donc de s'essayer à restituer une vue d'ensemble complète et continue du processus.

1 Relevons néanmoins le cas d'Amanda Bayley qui, si elle a produit des études dites « de processus » ne s'extrayant pas du domaine bien établi des études génétiques (cf. notamment « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissy », *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, 31 (2010), p. 37-54), a également cherché à questionner les logiques processuelles (cf. l'article qu'elle publie avec l'anthropologue Michael Clarke, « Analytical representations of creative processes in Michael Finnissy's Second string quartet », *Journal of interdisciplinary music studies*, 3/1-2 (2010), p. 139-157).

2 C'est donc paradoxalement sans définition partagée de la notion de "processus" que s'édifient autour d'elle d'importants événements scientifiques – notamment les colloques internationaux « *Tracking the Creative Process in Music / Analyser les Processus de Création Musicale* » – et projets de recherche – parmi lesquels le Music and/as Process Study Group. Par "processus", il s'agit en fait surtout de désigner très largement tout ce qui se produit en amont d'une représentation, d'une version finale, etc., et qui constitue de fait un matériau formidable pour le musicologue, indépendamment d'un éventuel intérêt pour les caractéristiques du processus *en tant que tel*, dont la diachronie et les logiques processuelles seraient abordées de front.

Mise en application

Les tableaux ci-après, qui servent d'armature à notre quatrième chapitre, consignent de manière systématique tous les moments de jeu musical et de travail afférent – ne serait-ce que l'annotation de partitions – ainsi que d'échange verbal observés au gré du visionnage des captations quasi-intégrales des séances de répétition et d'enregistrement de « Suzanne un jour ». Cette vue d'ensemble prétend obéir de façon équilibrée à trois critères *a priori* contradictoires :

- un critère d'exhaustivité, le lecteur devant être en mesure de prendre connaissance de façon précise de tous les événements survenus ;
- un critère de contenance, devant éviter au dit lecteur de se perdre dans la lecture fastidieuse d'un tableau qui n'en finirait pas de se déployer sur de nombreuses pages ;
- un critère d'intelligibilité, celle-ci ne devant pas être perdue du fait d'un cryptage trop important du langage de restitution.

Sauf à décupler le volume des tableaux, il n'est pas possible de restituer ici les termes exacts des discussions, de même que ce qu'il se passe précisément lors des moments de jeu musical ; réservons à ces précisions la suite de notre travail. Mais alors, jusqu'à quel point restituer ces séquences ? Afin de juguler méthodiquement l'inflation de détails, nous nous plions à une contrainte aussi opérante qu'arbitraire : le résumé de chaque événement doit tenir en une ligne du tableau, que l'événement considéré dure une poignée de secondes – comme c'est souvent le cas – ou quelques minutes – ce qui est plus rare. Ce qui détermine ici le passage d'un événement à un autre, et donc le retour à la ligne, est essentiellement un changement d'activité musicale ou de sujet de discussion.

Outre les discussions et moments de jeu musical, nous reportons dans les tableaux quelques actions non-verbales et non-musicales que nous considérons comme "importantes". Il ne paraît en effet pas inutile de préciser tantôt que Brigitte s'en va chercher son luth, tantôt que Patrick réajuste la position de ses micros, ou encore que Gauthier passe une minute à installer le dispositif de liaison avec la cabine à l'emplacement qui lui sera le plus ergonomique. Mais pourquoi se limiter ici aux actions jugées "importantes" alors que les discussions et les moments de jeu musical sont pour leur part retenus dans leur totalité ? La question se pose d'autant plus que, en établissant une hiérarchie entre ces actions-là et d'autres de moindre importance – untel réglant la hauteur de son pupitre, déplaçant sa lampe pour optimiser l'éclairage, voire se mouchant –, on s'éloigne *de facto* du principe de complétude. Notre décision tient en fait ici à des considérations pragmatiques, qui résultent de contraintes concrètement éprouvées dans l'exercice. En effet, autant il est aisé d'éta-

blir une liste “finie” des discussions et des moments de jeu musical, chaque événement pouvant être isolé des autres par une unité minimale de sujet de discussion ou d’activité musicale, autant la description des “autres actions” s’avère potentiellement infinie, *a fortiori* en l’absence d’une définition opérante de l’idée d’“actions”. Peut-on par exemple se contenter d’énoncer que « Erik se prépare pour la performance suivante » ? Ou doit-on déplier cette action en sous-actions pouvant également être isolées – « il installe son pupitre », « il boit une gorgée d’eau », « il s’étire » ? On objectera que ce problème, qui peut survenir à toutes les échelles, vaut tout aussi bien pour ce qui concerne les discussions et les moments de jeu musical ; mais sur le plan pratique de la mise en application, il s’est posé à nous essentiellement dans le cas des “autres actions”. Par conséquent, nous nous contentons, pour cette vue d’ensemble, des actions qu’il nous semble subjectivement utile de présenter au lecteur dans la perspective d’une bonne compréhension du processus ; les actions “moins importantes” seront quant à elles envisagées à la faveur d’un resserrement de focale.

Deux dernières précisions s’imposent au sujet de ces tableaux. La première concerne les chevauchements entre les événements, que nous ne pouvons pas préciser afin de ne pas compliquer inutilement la lecture. Il convient alors de lire ces tableaux sans oublier que, assez souvent, les événements reportés ne se concatènent pas linéairement mais se superposent – en particulier lorsque l’action se déroule simultanément dans deux espaces interactionnels différents, mais parfois aussi au sein d’un même espace. La deuxième précision concerne les modalités de référence numérotée aux sections et vers de « Suzanne un jour » : bien que les musiciens utilisent une diversité de modes de repérage dans le poème et la structure musicale de la chanson, nous uniformisons ici ces repères, de sorte à situer le plus clairement possible les passages concernés. Dit autrement : des paramètres aussi essentiels au processus que sont les chevauchements d’événements et les modes endogènes de repérage sont ici aplanis. Aux resserrements de focale ultérieurs le soin de rendre au processus sa texture.

Bien que la lecture des cinq pages qui suivent soit nécessairement fastidieuse, nous encourageons évidemment le lecteur à s’y adonner en vue de disposer d’une vue d’ensemble de la trame d’événements, interactions et discussions sur laquelle sont tissés les deux prochains chapitres. Nous ne pourrions pas revenir sur la totalité de ce qu’il se passe au cours de cette heure répartie sur deux journées, mais les segments conséquents de ce processus que nous serons amené à prendre en charge gagnent néanmoins à être appréhendés, dans un premier temps, en respect de la temporalité dans laquelle ils s’inscrivent. En outre, étant donné que nous serons amené à renvoyer régulièrement aux différents segments du processus (R2a, E-1, Eg, Ex4, etc.) nous dédoublons cette vue d’ensemble sur une [copie volante].

Vue complète et continue sur la séance de répétition du mardi 25 mars 2014 :

La première colonne respecte le code suivant :

- Ra, Rb, Rc, ... : moments de discussion ;
- R1, R2, R3, ... : moments consacrés à des performances musicales collectives – des bribes de performances non-collectives étant également disséminées dans les moments de discussion ;
- R2a[1-8], R2b[5-10] : performances musicales partielles.

Les durées reportées sont arrondies à 5" près. Certains prénoms sont réduits à leur initiale, en vue de contenir l'«événement» sur une seule ligne. Les initiales entre crochets (ex : [+G+A+M]) indiquent la participation de protagonistes secondaires. La simultanéité de certains événements explique que le total de leurs durées respectives excède la durée de la séquence telle que reportée dans la seconde colonne.

Protagonistes principaux : **Gauthier** (contre-ténor, voix de *cantus*), **Erik** (baryton, voix de *tenor*), **Brigitte** (luth), **Jean** (directeur artistique de l'ensemble), **Marianne** (soprano, ici référente sur les questions de prononciation).

Protagonistes secondaires : **Zoé**, **Isabelle** et **Rafael** (flûtistes), **Antoine** (ténor), **moi**.

Chrono (Durée)		Jeu musical, discussions, actions importantes	
Ra	00:00 (3'30")	Erik termine de s'assurer de la prononciation de la chanson précédente [+G+A+M]. Pour répéter « Suzanne », Jean fait chercher Gauthier, qui venait de quitter la salle. Les chanteurs des deux « Suzanne » cherchent peu à peu leurs partitions. Brigitte cherche le luth qu'elle a accordé en 392, et passe en revue quelques accords. J indique à Rafael et Isabelle quelles flûtes ils utiliseront pour la « Suzanne » de Certon. Jean explique que l'ordre de répétition actuel est à peu près celui prévu pour le disque. J confirme à Brigitte que c'est E et non A qui chante le <i>tenor</i> et en donne les raisons. Erik entonne seul les vers 3 et 4. Je rappelle aux musiciens que je souhaite qu'ils annotent leur partition en rouge. Jean évoque l'« importance » historique de cette pièce, « la première Suzanne » [+E] Brigitte s'accorde, et Rafael vérifie très brièvement l'accord de sa flûte. Jean explique à Rafael et Isabelle l'enchaînement entre les deux « Suzanne ». Gauthier s'amuse du fait de pouvoir faire son premier « duo d'amour » avec E [+E+B]. Erik entonne le 1 ^{er} vers et bute sur le mi mesure 3 : bémol ou bécarre ? E vient s'assurer auprès de J qu'il doit bien chanter un mi bémol et en prend note [+B]. Gauthier entonne le 1 ^{er} vers. Gauthier et Jean apprécient l'acoustique du lieu (mais qu'en dira Patrick ?) [+A+B]. Brigitte donne le premier accord pour la justesse d'intonation.	60" 30" 60" 45" 15" 30" 10" 25" 5" 10" 10" 15" 10" 10" 25" 10" 25" 5"
R1	03:30 (2'05")	Gauthier bute à deux endroits (vers 7 et 8) sans que cela n'interrompe la performance. Au 2 ^e vers, J reprend sur le vif la prononciation de « vieillars ». J indique au tout dernier moment aux musiciens la reprise finale des deux derniers vers. Tous les autres musiciens s'apprêtent à enchaîner avec l'autre « Suzanne », en vain.	
Rb	05:35 (6'00")	Travail de la prononciation de tout le texte [J+G+E+Antoine+Marianne, puis sans J]. Phrasé et respirations sur les vers 5 et 6 : d'une traite ? [Gauthier+Erik, puis avec J]. J : « C'est fait de moi » doit être « très affirmé sans ralenti » (ce que G et B essaient). J : veiller au contraste entre 5-6 et 6-8 en respect des phases narratives du texte. J : éviter plus généralement une expression trop plate vue la variété d'affects du poème. Brigitte arpège l'accord plusieurs fois dans les dernières secondes de la discussion.	4'00 40" 15" 10" 45" 20"
R2a [1-8]	11:35 (1'20")	Jean dirige ponctuellement le phrasé, par gestes et parfois en chantonnant. Interruption à la fin du 8 ^e vers suite à une erreur de Gauthier sur « déshonneur ».	
Rc	12:55 (50")	Gauthier suggère que l'on reprenne à partir du 5 ^e vers. Jean : ne pas ralentir sur vers 6 et première moitié de 7 (B joue rapidement ce passage). Jean : possibilité de faire fluctuer le tempo pour apporter des élans à la prosodie.	10" 10" 30"

R2b [5-10]	13:45 (1'20")	Jean se contente cette fois d'appuyer très ponctuellement le phrasé et l'articulation.	
Rd	16:05 (2'20")	Erik sollicite Gauthier pour s'assurer de la prononciation de « Seigneur » [+Marianne]. G dit qu'il ne respecte pas toujours la place du texte ; Jean en relativise l'importance. Jean confirme à Gauthier que le phrasé de cette performance est meilleur. Jean insiste sur le contraste entre les vers 8 et 9. Jean explique que l'écriture en tierces encourage à certaines fluctuations dans le phrasé. Jean précise que ça n'a jamais été enregistré [+B+R] (s'adresse à tous les présents). Retour sur la prononciation de « innocence » et « elle leur dit » [G+E+M].	5" 30" 5" 20" 10" 20" 40"

Vue complète et continue sur la séance d'enregistrement du mercredi 26 mars 2014 :

<p>Code de la première colonne commun avec l'annexe, avec cependant quelques spécificités liées à l'enregistrement :</p> <ul style="list-style-type: none"> • E1, E2, etc. : prises ; E&1, E&2, E&3 : rustines ; • E-1, E-2, etc. : performances de répétition précédant la prise d'écoute ; • E0 : prise d'écoute ; E0', E0'' : écoutes collectives de la prise d'écoute ; • Ex1, Ex2, Ex3, etc. : prises avortées au bout de quelques secondes ; • en l'absence de soulignage, les événements se déroulent sur le plateau ; <u>les événements se déroulant en cabine sont soulignés</u> ; • PETITES MAJUSCULES : MOMENTS OÙ MANQUENT LES ÉVENTUELS ÉCHANGES EN CABINE FAUTE D'UN MICRO SUPPLÉMENTAIRE (CF. PLUS BAS). <p>Les durées reportées sont arrondies aux 5" près. La simultanéité de certains événements explique que le total de leurs durées respectives en dernière colonne excède la durée de la séquence telle que reportée dans la seconde colonne.</p> <p><i>Protagonistes principaux</i> : Gauthier (contre-ténor, voix de <i>cantus</i>), Erik (baryton, voix de <i>tenor</i>), Brigitte (luth), Jean (directeur artistique de l'ensemble), Patrick (ingénieur du son).</p> <p><i>Protagonistes secondaires</i> : Ninon (chargée de production, arrive en séquence N), moi.</p> <p><i>Deux limites à l'exhaustivité</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lorsque nous allumons notre caméra, cela fait quelques minutes que les musiciens sont déjà sur les lieux. Il semble qu'ils débutent tout juste leur travail préparatoire, mais certains détails ont ici échappé à notre quête d'exhaustivité ; - « Suzanne un jour » étant la première chanson enregistrée, nous n'avons pas encore à ce moment-là le réflexe d'allumer un microphone supplémentaire permettant de compléter la caméra lorsque des événements se passent à la fois sur le plateau et en cabine. Du fait de nos propres allers-retours entre les deux espaces ainsi que de ceux de Jean et Patrick, il manque donc à notre captation une quinzaine de minutes d'éventuels échanges entre J et P : les 5 minutes précédant immédiatement la prise d'écoute (une fois J. et P. partis en cabine), et les 10 minutes entre la fin de la séquence Ek et le début de la séquence En (incluant deux prises complètes, trois prises avortées, et deux moments de discussion inter-prises). Le tableau ci-dessous met en évidence ces quinze minutes lacunaires à l'aide de la casse en petites majuscules. 			
<i>Chrono (durée)</i>		<i>Jeu musical, discussions, actions importantes</i>	
Ee	00:00 (2'35")	G et B jouent le début mais une erreur de G les interrompt au milieu du 2 ^e vers. G reprend seul mais est interrompu au milieu du 3 ^e vers par la demande de B qui suit. Brigitte suggère l'extinction du chauffage (cause bruit + hygrométrie) [+Gauthier]. Brigitte accorde son luth et joue des bribes de sa partie. Mise en place et test du dispositif téléphonique de liaison avec la cabine [B+G+E]. G entonne le début pour lui, B le rejoint ce à quoi il ne s'attendait pas : interruption.	10" 25" 30" 45" 1'25" 5"

		Gauthier propose une performance collective : « On se le fait une petite fois ? »	5"
E-2	02:35 (2'05")	Patrick commence à réajuster la position des micros pendant la fin de la performance.	40"
Ef	04:40 (3'55")	Patrick termine de réajuster la position des micros. G s'excuse auprès de E et B pour ses « nombreuses bêtises » dans la performance. Bref échange entre P et B au sujet de la position de B (qui lui joue quelques notes). Jean : « Ça va être plié en cinq minutes ça » [+G+E]. La discussion se prolonge entre J et G (inaudible dans mon enregistrement). Patrick : « Vous connaissez "Suzanne" de Leonard Cohen ? » [+Brigitte+Gauthier]. Plaisanterie de Jean sur la grande taille d'Erik dérivant peu à peu sur un fait d'actualité. G chante les premiers mots (« Suzanne un jour ») puis révisé sa prononciation parlée. B évoque à P qu'elle a les micros près du nez et qu'on risque de l'entendre renifler. B TRAVAILLE SA PARTIE ET TERMINE PAR UNE VÉRIFICATION DE SON ACCORDAGE. G, QUI EN EST AU 5 ^E VERS DANS SON TRAVAIL DE PRONONCIATION, EST REJOINT PAR E. À PARTIR DU 6 ^E VERS, LA PRONONCIATION MUE DU PARLÉ AU CHANTÉ.	1'30" 4'40" 10" 15" 30" 25" 30" 45" 15" 1'15" 1'30" 45"
E-1 [7-10]	08:45 (1'05")	B LES ACCOMPAGNE À PARTIR DU 7 ^E VERS, CE QUI LES EMBARQUE DANS UNE SIMPLE PERFORMANCE CHANTÉE FILÉE AUX DÉPENS DU TRAVAIL ENTAMÉ SUR LA PRONONCIATION.	
Eg	09:50 (1'25")	BRIGITTE ANNOTE ET TRAVAILLE SA PARTIE. DISCUSSION SUR L'OPPORTUNITÉ DE RESPIRER AU MILIEU DU DERNIER VERS [G+E]. G REVIENT SUR LA PRONONCIATION DES DEUX DERNIERS VERS ET CORRIGE ÉRIK. APPEL TÉLÉPHONIQUE DE P : PLAISANTERIE, PUIS DEMANDE D'UNE PRISE D'ÉCOUTE.	30" 20" 40" 25"
E0	11:15 (2'10")	<u>Sur les vers 9 et 10 et leur reprise, P passe le casque à J pour une écoute de l'équilibre.</u>	
Eh	13:25 (1'05")	Patrick demande à J s'il y a assez de luth et si la couleur de la prise de son lui convient. Coup de fil de Patrick invitant les musiciens à venir écouter le résultat. Gauthier (encore sur le plateau) : « Qu'est-ce que c'est beau, beau, beau ! » <u>En cabine, prolongement de cette réflexion de Gauthier [Jean+Patrick]</u> Erik (encore sur le plateau) évoque à G et B qu'il trouve son intonation trop basse. Gauthier (encore sur le plateau) parle quant à lui de son essoufflement lié à l'escalier. <u>Gauthier (en cabine) : « J'adore ce système de téléphone. À l'ancienne »</u> <u>Patrick se rend compte qu'il avait déjà travaillé avec Erik, échange avec lui à ce sujet.</u> <u>Jean rassure Erik : « Aucun problème de justesse »</u> <u>Jean à Gauthier : enlever les petits vibratos sur les fins, qui donnent un côté chevrotant</u>	5" 10" 5" 5" 10" 5" 10" 5" 5"
E0'	14:20 (2'05")	<u>Écoute collective de la prise d'écoute : B immobile, E penché attentivement sur sa partition, G simulant silencieusement son chant (avec les gestes) et grimaçant là où il est insatisfait, J muet sauf pour dire que le « cence » de « innocence » est trop fort.</u>	
Ei	16:25 (1'05")	Après l'écoute, Brigitte retourne immédiatement sur le plateau retravailler un passage. <u>J reedit plus clairement à E qu'il est trop fort sur « cence » de « innocence » (9^e vers).</u> <u>Erik se trouve faux, Jean et Gauthier le rassurent. G aussi se trouve faux sur ses fa.</u> <u>G reprend Erik sur la prononciation de « périr », mais le félicite pour son travail [+J]</u> <u>Jean demande à Gauthier une fin moins timbrée, du même genre de ce qu'a fait E.</u> <u>G demande si l'enchaînement avec l'autre Suzanne inviterait à ne pas ralentir [+J+E]</u> <u>Qualité de la prise de son, qui a partie à voir avec qualités acoustiques du lieu [E+G+J]</u>	5" 10" 10" 15" 15" 10"
E0"	17:30 (2'10")	<u>On s'assure spécifiquement de la prise de son par une écoute supplémentaire. G écoute au casque les 2 premiers vers et approuve (en mettant l'accent sur la beauté du grain).</u> <u>E prend le relais au casque pour les 5 vers suivants, valide également (en mettant en avant l'adéquation de l'acoustique, ce sur quoi tout le monde approuve).</u> <u>G fait une proposition au sujet du contraste entre vers 8 et 9 au moment où on l'entend.</u> <u>P, en plaisantant seulement à moitié : « Bon, on fait deux prises et c'est bon ? ».</u> Gauthier et Erik retournent sur le plateau, où B travaillait seule depuis trois minutes. <u>J dit à Patrick que c'est le tube du XVI^e siècle, et qu'il n'a peut-être pas été enregistré.</u>	1'15" 25" 5" 25"

Ej	19:40 (1'30")	Gauthier en retournant sur le plateau redit combien il apprécie cette pièce. B approuve. <u>Jean en cabine continue d'expliquer à P l'histoire des versions de « Suzanne un jour ».</u> <u>Patrick lui demande d'être clair dans la nomenclature des pièces en vue de la post-prod.</u> G rapporte à B l'aboutissement des discussions sur la respiration et les contrastes. Gauthier se remémore : « pas de vibratos, et des fins justes », et annote sa partition. Brigitte arpège plusieurs fois l'accord pour préparer l'intonation. Gauthier et P mettent en place ludiquement un code de communication cabine/plateau. À la demande de Erik, Brigitte joue la première phrase au luth pour préparer la prise.	5" 30" 20" 30" 5" 10" 20" 20"
E1	21:10 (2'10")		
Ek	23:20 (2'00")	Gauthier propose d'enregistrer deux versions à la suite sans parler. Patrick à Gauthier (tél) : attaques pas idéales pour les cinq premières mesures. Patrick à Gauthier (tél) : justesse sur le début du 9 ^e vers : un peu bas pour Gauthier. Gauthier à Patrick (tél) : demande si on peut en faire deux de suite. P : « Bien sûr ». Jean à Gauthier (plateau), un peu en contradiction avec P : le début était très bien. J (plateau) : « Si je fais résistance » (7 ^e vers), il faudrait que le « si » soit moins long. J (plateau) : les croches pourraient être plus légères sur « Si par déloyauté » (5 ^e vers). J (plateau) : demi-tons <i>la-sib</i> un peu grands chez G (« c'est pas parfaitement juste »). BRIGITTE JOUE L'ACCORD POUR L'INTONATION ET TOUT LE MONDE S'APPRÊTE À JOUER. MAIS EN VOULANT LEUR SIGNIFIER "OK", P LES INTERROMPT DANS LEUR LANCÉE.	5" 10" 15" 5" 5" 10" 10" 15" 5" 10"
Ex1	25:20 (30")	INTERROMPUS EN FIN DE 3 ^E VERS PAR UN APPEL DE LA CABINE.	
El	25:50 (30")	COMMENTAIRE VENANT DE LA CABINE : C'ÉTAIT TROP LENT. G ENTONNE LES TROIS PREMIERS MOTS POUR S'ASSURER DU TEMPO ET DU CARACTÈRE. BRIGITTE JOUE L'ACCORD POUR LA JUSTESSE D'INTONATION.	10" 10" 5"
Ex2	26:20 (10")	GAUTHIER INTERROMPT EN FIN DE 1 ^{ER} VERS À CAUSE DE SON INTONATION IMPRÉCISE.	
E2	26:30 (2'10")		
Em	28'40" (2'00")	À L'ISSUE DE LA PRISE, LA CLOCHE DU CHÂTEAU SONNE. GAUTHIER : « POURQUOI JE SUIS SI ESSOUFFLÉ ? ». J REPROCHE AUX MUSICIENS D'AVOIR GÂCHÉ LE MIRACULEUX SON DE CLOCHE [+G+B]. PATRICK COMMUNIQUE DES INSTRUCTIONS À G (INAUDIBLES DANS NOTRE DISPOSITIF). G RELAIE : PRENDRE LE TEMPS DE LA RESPIRATION AU MILIEU DU 6 ^E VERS [+E]. G RELAIE : ON N'EST PAS TOUT À FAIT ENSEMBLE SUR LA REPRISE FINALE [+B+E]. GAUTHIER A UNE PROPOSITION POUR MIEUX MARQUER LE CONTRASTE DU PIANO FINAL. BRIGITTE JOUE L'ACCORD POUR L'INTONATION, ERIK SE RACLE LA GORGE. GAUTHIER PRÉVIENT LA CABINE QUE LES MUSICIENS SONT PRÊTS À ENREGISTRER.	10" 5" 20" 40" 10" 15" 5" 5" 5"
Ex3	30:40 (20")	INTERRUPTION EN FIN DE 1 ^{ER} VERS POUR CAUSE D'ERREUR DE TEXTE DE GAUTHIER.	
E3	31:00 (2'10")		
En	33:10 (2'00")	B TROUVE TROP ARTIFICIELLE LA RESPIRATION AU MILIEU DU (6 ^E VERS) [+G+E]. P COMMUNIQUE DES INSTRUCTIONS À G (DÉBUT INAUDIBLE DANS NOTRE DISPOSITIF). ERIK ME DEMANDE DE NE PAS ME DÉPLACER PENDANT LES PRISES CE QUI LE PERTURBE. <u>En cabine, Patrick plaisante avec Jean au sujet de la façon dont G rapporte ses propos.</u> Gauthier relaie : en cabine aussi ils ont aussi trouvé la respiration trop artificielle. Gauthier relaie : j'ai eu un petit chat dans la gorge à la fin. Gauthier relaie : ça se délite vers la fin, il faut garder la direction. Gauthier relaie : je pousse un peu trop en mes. 4-5 (et me trompe un peu dans le texte). À la demande de Erik, Brigitte improvise une phrase introductive pour l'intonation. Gauthier plaisante au sujet de l'entrée de Ninon dans la salle. G prévient que les musiciens sont prêts à enregistrer.	10" 55" 10" 10" 5" 5" 5" 5" 10" 5" 5"

E4	35:10 (2'10")	<u>Fin du 2^e vers, Jean à Patrick : « on a mieux comme début ».</u> <u>3^e et 4^e vers, Jean : « Ça c'est bien ». Plus tard, un autre commentaire inaudible.</u>	5" 5"
Eo	37:20 (1'25")	<u>Patrick suggère que l'on refasse à partir du 5^e vers.</u> <u>Patrick confirme à J qu'on n'a pas encore de « belle finale ». J veut insister là-dessus.</u> <u>Patrick appelle Gauthier à ce sujet, et demande qu'on la refasse à partir du 5^e vers.</u> <u>J dit à E via P qui le dit au téléphone à G : le « C'est fait de moi » (7^e vers) est trop fort.</u> <u>Gauthier synthétise ce qui lui a été dit au téléphone : on est trop prudents sur la fin.</u> <u>Brigitte joue un accord pour intonation.</u> <u>Erik s'enquiert auprès de Gauthier de la prononciation de « Elle leur dit ».</u>	5" 15" 20" 15" 15" 5" 10"
E5 [5-10]	38:45 (1'25")	<u>J à P avec enthousiasme suite à « C'est fait de moi » (7^e vers) : « Tu gardes celle-là ».</u> <u>Patrick, une fois la dernière note posée : « Ça bouge encore, la fin ».</u>	5" 5"
Ep	40:10 (1'15")	<u>Jean à Patrick : c'est très beau, il ne faut plus qu'une rustine sur le dernier vers.</u> <u>Erik signale à Gauthier qu'on n'est pas encore ensemble à la fin, Gauthier acquiesce.</u> <u>Patrick appelle Gauthier : c'était super, mais il manque encore un peu d'air à la fin.</u> <u>G se voit confirmer que l'on peut faire un léger ralenti final malgré l'enchaînement.</u> <u>Patrick demande qu'on enregistre le dernier vers.</u> <u>Brigitte joue plusieurs fois l'accord pour intonation.</u> <u>Gauthier commence à formuler une proposition mais se ravise en plein vol.</u> <u>Plaisanteries en cabine à ce sujet : Patrick : « Il aime bien parler, hein... ».</u> <u>Gauthier « On est prêts » ; Patrick crie « Ça tourne » en singeant l'énervement.</u>	15" 5" 10" 10" 10" 5" 5" 15" 10"
E&1 [10]	41:25 (15")		
Eq	41:40 (30")	<u>Jean à Patrick : t'en refais une autre pour l'assurer.</u> <u>Gauthier souligne combien ce genre de prise est court.</u> <u>Appel de Patrick demandant une deuxième prise « pour le plaisir ».</u> <u>G suggère de le faire deux fois d'affilée. P répond positivement bien que J soit réservé.</u>	5" 5" 15" 10"
E&2 [10]	42:10 (15")	<u>P et J plaisantent au sujet du fait que je filme toutes les « conneries » qu'ils disent.</u>	5"
Ex4 [10]	42:25 (10")	Interruption par Gauthier.	
Er	42:35 (5")	<u>Gauthier : « Quelle horreur, on était tellement faux » (J a la même réaction en cabine).</u>	5"
E&3 [10]	42:40 (10")		
Es	42:50 (30")	<u>P à J : « Non. Ils l'ont déjà eue mieux avant ». J à P : « Oui, je pense qu'on l'a »</u> <u>Patrick appelle Gauthier : « C'est parfait ». G plaisante au sujet du personnel en cabine.</u> <u>Félicitations mutuelles sur le plateau. G : « Première chanson... Vite fait bien fait ! »</u>	5" 15" 10"

– 4 –

Dans la chambre

« Suzanne » prise au jeu

Effectif : **Gauthier** (contre-ténor, voix de *superius*), **Erik** (baryton, voix de *tenor*), **Brigitte** (luth, voix de *bassus + altus + bribes du tenor*).

Partitions des musiciens en annexes 61, 62 et 63 [copie volante]

Répétition : mardi 25 mars 2014, 17h57-18h15, durée 18'30". Captation vidéo intégrale. En présence active de Jean et Marianne, et passive de Rafael, Isabelle, Zoé et Antoine.

3 performances (R1, R2a et R2b) précédées, entrecoupées et suivies de 4 moments de discussion (Ra-Rd)

Enregistrement : mercredi 26 mars 2014, 20h31-21h15, durée 43'20". Captation audio intégrale plateau ; captation vidéo alternée plateau/cabine. En présence active (en cabine) de Jean et Patrick.

15 performances (remises en bouche E-2 et E-1, prise d'écoute E0, prises E1 à E5, avortons Ex1-Ex4, rustines E&1-E&3) et 2 écoutes en cabine, entrecoupées, précédées et suivies de 15 moments de discussion (Ee-Es)

α α' β γ α" α"

(3 phrases musicales différentes, 5 segments poétiques, 101 semi-brèves¹)

α (17 semi-brèves)

*Susanne un jour d'amour sollicitée,
Par deux vieillars convoitants sa beauté,*

α' (17 sb) – reprise de la même musique

*Fut en son cœur triste et desconfortée,
Voyant l'effort faict à sa chasteté.*

β (20 sb)

*Elle leur dict : si par déloyauté
De ce corps mien vous aves joyssance,
C'est faict de moy.*

γ (13 sb)

*Si je fay resistance,
Vous me feres mourir en déshonneur.*

α" (17 sb)

*Mais j'aime mieulx perir en innocence,
Que d'offenser par peché le Seigneur.*

α" (17 sb) – reprise à l'identique

1 Dans l'édition de Honegger qui écrit une semi-brève en lieu et place de la longue finale.

Syllabique, homophonique et courte – 2'09" sur le disque –, cette pièce à quatre voix présente d'autant moins de difficultés d'exécution qu'elle est ici jouée à une vitesse modérée (environ 45-50 à la semi-brève). À l'exception des quatre semi-minimes (croches) sur « Si par déloyauté », la valeur rythmique la plus courte inscrite sur la partition est la minime (noire) ; les mélodies des chanteurs sont essentiellement conjointes, avec très épisodiquement un saut de tierce ou de quarte – plus souvent au ténor qu'au superius. En ornant son accompagnement, la luthiste introduit certes quelques événements lui demandant une attention particulière et plus de travail que ses collègues ; mais, s'étant toujours livrée à cette pratique, elle n'a pas de raison de rencontrer ici de difficultés singulières. Si l'on considère en outre que chacun des musiciens s'est individuellement livré à un travail préparatoire au cours des jours ou semaines qui ont précédé cette séance, on ne s'étonnera pas que la répétition du mardi ne dure guère plus d'un quart d'heure – deux performances, dont une fragmentée –, et que trois quarts d'heure suffiront pour l'enregistrer le lendemain – en quatre prises complètes, une incomplète ainsi qu'une prise d'écoute, précédées de deux performances de remise en bouche, outre les rustines et autres avortons. « Ça va être plié en cinq minutes, ça ! », entend-on dire Jean aux musiciens au moment de s'installer en vue de l'enregistrement.

« Suzanne un jour » ayant été jouée de très nombreuses fois dans l'existence de Content Désir, Jean n'a pas besoin de quitter son domicile pour en trouver la partition, en l'occurrence celle proposée par Honegger dans sa thèse en 1971 (cf. annexe 43). Peut-être a-t-il connu la restitution de Levy de 1953, qui en 1989 accompagnait la conférence « Fortunes de Suzanne » du musicologue Jean-Pierre Ouvrard – dont nous avons vu le rôle important joué dans les premières années de Content Désir¹ –, et éventuellement celle qu'a proposée Brigitte en 2009 dans un numéro du *Secret des muses*. Mais Jean n'a pas à effectuer ici de “choix” à proprement parler en vue de *La Chambre du Roy* ; si tant est qu'il ait connaissance des autres restitutions, le choix est fait depuis bien longtemps.

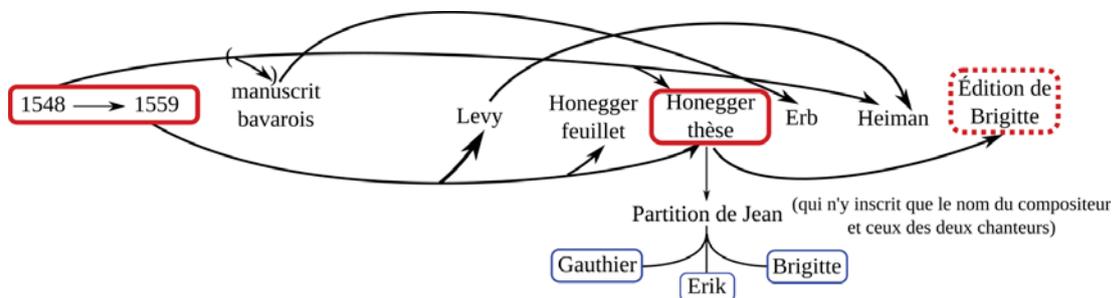


Fig. 5 : Généalogie des six restitutions, augmentée des partitions utilisées à Chambord

1 Notamment en invitant en 1991 l'ensemble à donner un concert intitulé *Fortunes de Suzanne* dans le cadre d'un colloque sur *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance* (cf. p. 250 de la présente thèse).

Rappelons que ce que restitue Honegger est l'édition originale de 1548, avec l'orthographe d'origine, en clefs modernes mais avec information des clefs anciennes, et avec indication à l'ancienne de la reprise des deux derniers vers. Il ajoute des barres de mesure qui, aussi "discrètes" qu'elles soient – entre les portées – peuvent suggérer des hiérarchies entre temps forts et temps faibles, et singulièrement une "levée" en début de partition ; mais ces barres n'ont qu'un rôle de repérage, ce dont les musiciens de *Content Désir* sont conscients. Nous avons surtout remarqué que la restitution de Honegger n'est pas destinée à la performance : le premier système se retrouve isolé en bas de page – avec en outre une "tourne" en milieu de mot – alors que l'ensemble de la chanson aurait pu tenir en vis-à-vis sur les deux pages suivantes. En outre, bien que sans bavures, l'écriture manuscrite tant du poème que de la musique est difficilement lisible au premier coup d'œil et peut compromettre une lecture rapide en situation de jeu musical. Rappelons néanmoins qu'en 1971, les musiciens qui auraient souhaité jouer cette chanson ne pouvaient pas compter sur des photocopieuses ; ils devaient la copier manuellement, ce qui les rendait maîtres de la mise en page.

Sauf que bien des années plus tard, *Content Désir* fait usage de la photocopieuse et se rend ainsi tributaire d'une mise en page loin d'être optimale. Gauthier, Erik et Brigitte reçoivent la « Suzanne un jour » de Lupi dans cette version d'une lisibilité moyenne et en trois pages – le maximum qui puisse tenir sans "tourne" sur un pupitre. Nous reproduisons en annexes 61, 62 et 63 [copie volante] les partitions annotées au fil du processus par les musiciens¹ avec les stylos quatre-couleurs que nous leur avons distribués et selon un code qui nous servira par la suite : rouge pour les moments de répétition, bleu pour les séances d'enregistrement, et vert pour d'éventuelles annotations apportées au fil d'un travail personnel entre la répétition et l'enregistrement – ce qui n'arrive pas dans le cas de « Suzanne un jour ». Remarquons que Gauthier et Brigitte prennent le soin de reporter l'indication de diapason « 392 » ; que la seconde, connaissant très bien cette pièce, n'a pas eu besoin de la transcrire au format tablature ; enfin, que la partition d'Erik s'étale en fait sur cinq pages, les deux premières étant dédoublées : les bases en français de ce chanteur tchèque ne lui permettent pas de lire avec autant d'aisance que Gauthier l'écriture manuscrite de Honegger, à laquelle Erik substitue donc sa propre écriture. Mais plutôt que de conserver la superposition des textes de α et α' , et anticipant peut-être sur le fait qu'il aura besoin d'espace sous le poème pour des aide-mémoires de prononciation, il imprime les deux premières pages en deux exemplaires – un pour α , l'autre pour α' – et use largement du surligneur pour s'y repérer. Le plus discrètement pos-

1 Les partitions ne laissent voir aucune annotation de Jean à part celles déjà relevées en annexe 59 : le nom du compositeur est indiqué – avec une erreur sur le prénom –, et les noms de Marianne et Antoine sont raturés et remplacés par ceux de Gauthier et Erik en vue d'une performance au diapason 392. Cf. la discussion entre Jean et Ninon en annexe 31, où il s'avère que la version de Certon ne pourra pas être chantée au diapason 464.

sible – pour éviter tout bruit parasite –, il devra donc faire défiler ses cinq pages sur son pupitre, à trois moments de la performance – dont un qui n’y est pas tout à fait approprié¹.

4.1 – Radiographier le squelette de la performance

Quelles “déviations” vis-à-vis de la partition ?

Nous remarquons en excursus C qu’une lecture littérale de la partition de Honegger conduirait à s’arrêter quatre fois moins longtemps sur la note finale, avant reprise des deux derniers vers, que chez Levy qui restitue la longue de l’édition ancienne². Or c’est précisément de lecture littérale qu’il s’agit chez Content Désir et, au sujet de cette semi-brève, spontanément et avec suffisamment de fluidité pour que personne n’ait à y redire³. Sûrement est-ce d’ailleurs là ce qu’ont toujours fait Jean et Brigitte, cette dernière proposant également cela dans sa propre restitution. Au-delà de ce détail infime, la version discographique permet surtout de remarquer que les musiciens n’altèrent pas la proposition mélodico-rythmique qu’ils ont sous les yeux, à deux exceptions près, l’une concernant la luthiste et l’autre le contre-ténor.

Brigitte emprunte en effet une légère déviation vis-à-vis de la proposition de Honegger, qu’il convient de mettre en regard de sa propre édition de « Suzanne » (partition en annexe 46 & tableau comparatif en annexe 48). Tout comme elle l’avait proposé en 2009, elle bémolise ici la tierce de son accompagnement sous « Elle leur dit » (m. 11) – c’est-à-dire une note de la voix d’*altus*, qui n’est chantée ni par Gauthier ni par Erik, ce qui lui épargne donc de consulter ses collègues à ce sujet. L’examen de ladite voix sur sa partition dédiée à l’enregistrement de *La Chambre du Roy* (annexe 63) permet d’ailleurs de voir ce bémol inscrit au crayon à papier, c’est-à-dire décidé en amont de la première répétition à Chambord. Rappelons que Brigitte nous disait aborder ces problèmes « au *feeling* » et « en véritable reconnaissance de la diversité de l’époque, soit dans l’orthographe, soit dans les différentes versions musicales » (cf. p. 186). Quelques jours avant l’enregistrement de *La Chambre du Roy*, tout comme en 2009, la question théorique de savoir si l’on est ou non de retour dans l’hexacorde par nature importe probablement moins à Brigitte que celle de savoir si cela sonne bien ; si elle ajoute un bémol, c’est parce que cela lui convient mieux avec

-
- 1 Il dispose la première page à gauche et les quatre autres à droite, superposées, qu’il doit faire glisser vers la gauche : 1) en fin de α ; 2) quelques secondes plus tard en plein milieu de α' , le premier système étant isolé en bas de page ; 3) en fin de β .
 - 2 Rappelons que la façon dont Honegger dispose ses barres de mesure le conduit à achever la partition sur la deuxième partie d’une mesure, et donc sur une semi-brève.
 - 3 Comme nous l’avons précisé, la reprise finale fonctionne alors exactement de la même manière que la reprise initiale, ce qui ne serait pas le cas si la valeur de la note était plus longue.

que sans. À l'inverse, si contrairement à ce qu'elle avait fait en 2009 elle ne retire pas en 2014 le bémol au *bassus* en début de chanson, c'est qu'elle n'est pas portée cette fois par l'intuition qui lui avait alors fait préférer, pour l'*incipit*, la couleur du mode de *ré* à celle du mode de *la*. Il se passe en somme entre sa restitution de 2009 et sa performance de 2014 ce qu'il s'était déjà passé entre l'édition de 1548 chez Beringen et celle de 1559 chez Du Chemin : une différence infime tenant à une préférence du moment – mais qui n'est pas arbitraire pour autant, l'oreille de Brigitte s'y étant exercée pendant plus de trois décennies.

Gauthier dévie de la partition de Honegger d'une toute autre manière, semblant se comporter de façon aléatoire aux rares moments où la place du texte n'est pas évidente, c'est-à-dire aux quelques cadences syncopées *la-sol-fa#-sol* (noire-blanche-noire-blanche) – quatre notes pour trois syllabes alors que la chanson est par ailleurs entièrement syllabique. Là où Honegger maintient systématiquement la deuxième syllabe sur *sol-fa#* – ce qui invite à chanter « sa beau-auté », « chaste-été », « fait de-e moy », « désho-onneur » et « le Se-eigneur » –, Gauthier maintient la première syllabe sur *la-sol* dans trois des cinq cas – donc sans systématisme apparent – : « cha-asteté », « dé-éshonneur » et « le-e Seigneur ». Cette déviation par rapport au texte noté est des plus bénignes : il est peu probable qu'elle s'entende pour qui n'a pas sous les yeux la partition et en suit attentivement la voix de Gauthier. Elle nous intéresse néanmoins à l'aune du processus de travail. Ce que l'on entend au disque peut en effet être entendu exactement tel quel dès les trois performances collectives en répétition (R1, R2a et R2b), ce qui invite à penser que cet appariement notes/syllabes qui semble aléatoire a en fait été fixé en amont. Mais contrairement à ce que nous avons constaté chez Brigitte, rien n'est indiqué à ce sujet sur la partition de Gauthier (annexe 61) : est-ce parce que la mémoire du chanteur suffit – malgré l'absence de systématisme –, ou parce que cela s'est stabilisé inconsciemment ?

Extrait de l'échange qui suit les trois performances de répétition (Rd)

G – Et du coup moi je j'me rends compte là en le faisant que je décale parfois les... Par exemple euh sur cette cadence finale j'ai fait < Le S... >... Euh... Que qu'est-ce que j'ai fait... ?

J – Ben les paroles tu les changes [*sous-entendu* : « décales »] si elles te... si elles t'embêtent hein.

G – {Que d'offenser par péché le-e Seigneur}.

J (*qui doublait G sur {Seign'}*) pour le conforter dans sa proposition) – Bien sûr oui oui évidemment.

G – Je... c'est... [*se tourne vers E*] pas prémédité, mais c'est mieux j'pense. [*se retourne vers J*]

J (*en l'interrompant à moitié*) : Nan nan mais tu fais bien... Bien sûr.

G (*à mi-voix*) : C'est plus naturel...

Malgré plusieurs performances individuelles et deux autres performances collectives, le chanteur prend conscience seulement ici de sa déviation par rapport au texte – déviation qui n’importe pas plus à Jean, qui ne l’avait probablement pas relevée, qu’aux futurs auditeurs. Cette prise de conscience de Gauthier ne le conduit ni à annoter sa partition à ce sujet, ni à considérer ce problème de manière plus globale, c’est-à-dire aux cinq occurrences de ce motif dans la chanson – et *a fortiori* à adopter en conséquence une attitude systématique. Il a suivi son intuition, et continuera à la suivre avec les encouragements du directeur. Et son intuition est pour le moins constante : au cours des performances de la phase d’enregistrement, il dévie toujours aux trois mêmes endroits, et ne dévie pas aux deux autres ; nous n’avons relevé en tout et pour tout que trois exceptions à cela¹ – sur une soixantaine d’événements –, que le chanteur ne remarque pas lui-même.

Honegger a lui-même eu à régler ces détails de bémolisation et de place du texte lorsqu’il était confronté aux éditions anciennes : aux endroits concernés, le musicologue aurait très bien pu positionner le texte autrement qu’il ne l’a fait et, comme Brigitte, mettre un bémol à « Elle leur dit ». Ce dont dévient Gauthier et Brigitte n’est donc pas la notation ancienne, mais seulement ce qu’a proposé Honegger à partir d’elle. Les musiciens évoluent par conséquent ici exactement dans la même marge de manœuvre que le musicologue, à ceci près que les premiers peuvent se permettre ouvertement de se fier à leur intuition, là où le second se devait sinon d’édifier un appareil critique, du moins de raisonner à partir des sources les plus complètes possibles. Pour clore ce raisonnement, soulignons le plus important : les musiciens n’envisagent à aucun moment de repousser ces marges de manœuvre, c’est-à-dire de modifier sciemment la substance du texte de Lupi et Guérout. Ainsi, malgré le fait que certains éléments mélodico-rythmiques appellent des décisions – tenir la syllabe sur *la-sol* ou *sol-fa#* ? *mi* bécarre ou *mi* bémol ? –, une analyse de la performance qui se cantonnerait à ce niveau est vouée à une certaine pauvreté.

La partition proposée par Honegger n’étant qu’un support à la performance et n’ayant aucune valeur contractuelle, il peut sembler quelque peu incongru de traiter de certaines réalisations des musiciens sous le vocable de la “déviation” – sans parler de “conformité”, d’“écarts” ou de “respect”, termes que nous nous sommes retenu d’employer. Cette faiblesse épistémologique a néanmoins le mérite de nous obliger à prendre à bras-le-corps le problème du rapport de la performance à la notation. En effet, alors que le bémol ajouté par Brigitte peut s’appréhender dans le domaine confortable de la partition annotée, les déviations de Gauthier appellent à sortir de ce cadre et à formaliser l’idée d’un “squelette” de la performance, qui serait la partition annotée telle que les musiciens la lisent – c’est-à-dire incluant, le cas échéant, des déviations qui se sont durablement fixées dans leur esprit et ne s’y distinguent plus

1 Il ajoute une quatrième déviation (« sa-a beauté ») à l’occasion d’une répétition, d’un avorton et d’une prise répartis régulièrement dans le processus (E/-2, E/x1 et E/3).

du texte original. Ce squelette est d'une certaine manière la véritable partition des musiciens : non pas l'entité graphique objective qu'ils ont devant les yeux et que nous pouvons reproduire en annexes, mais le fruit de leur relation subjective avec cet objet ; en somme, ce qu'ils jouent nonobstant ce qui est noté. Notre métaphore squelettique assume donc un décalage avec un certain sens commun musical et musicologique qui fait de la notation un squelette et de la performance sa chair¹.

S'il est avéré que les musiciens font véritablement abstraction dans leur jeu des barres de mesure qu'ils ont sous les yeux, alors on doit considérer que le squelette de la performance en est dépourvu. Cette distinction entre partition et squelette de la performance permet également d'éclairer l'interruption en son milieu de la deuxième performance de répétition.

Laissant faire son intuition, Gauthier baisse la garde devant cette « Suzanne » dont nous avons souligné la simplicité d'exécution, ce qui lui vaut de buter lors de la première performance en répétition (R1) sur le mot {mourir} (m. 25), dont le *si* écrit à la main par Honegger ressemble à s'y méprendre à un *la*. Il fait un geste rapide des deux mains signifiant « tant pis » et, tout en continuant de chanter, s'empare de son stylo pour laisser une indication à cet endroit. Mais un nouveau dérapage sur {en déshon...}, lui fait renoncer à annoter la partition ; il trouve le temps de glisser à ses collègues un « pardon excusez-moi », et se rattrape en début de α .

Bien que ne laissant pas d'annotation, il ne rencontre plus de problème sur « mourir » lors de la seconde performance (R2). Il trébuche en revanche sur le mot déshonneur – en l'occurrence en chantant un *sol* au lieu d'un *la*, bien que l'écriture manuscrite de Honegger ne présente cette fois aucune ambiguïté. Contrairement à la lecture précédente, il ne parvient pas cette fois à se rattraper, ce qui met fin à la performance : « Pardon... [*mains devant la bouche*] On peut refaire cette page-là, excusez-moi ? Je... Je... [*se saisissant de son stylo*] J'ai merdé... on peut refaire la page quatre-vingt cinq ? ». Jean profite de l'interruption pour demander d'éviter de ralentir sur « C'est fait de moi » à Gauthier, qui repose finalement son stylo sans avoir laissé d'annotation.

La saisie du stylo a ici tout d'un automatisme, Gauthier le faisant dans les deux cas avant-même d'avoir diagnostiqué les raisons de son trébuchement, et ne le menant finalement à son terme dans aucun des deux cas – interrompu dans sa lancée ici par Jean, là par le fait que la performance se poursuit et requiert une pleine concentration. Il nous a en fait fallu nous-même visionner plusieurs fois cette séquence pour

1 Nous ne revendiquons en outre aucune parenté avec la notion génétique de “partition squelette” (GOSSETT Philip, « Verdi's “skeleton scores” », in *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip* (Genève : Droz, 2012), p. 513-523) et celle, analytique, de “squelette structurel” (LARSON Steve, « On Rudolf Arnheim's contribution to music theory », *The Journal of aesthetic education*, 27/4 (1993), p. 97-104).

comprendre la source de l'erreur dans le premier cas et la supposer dans le second. En l'occurrence, il semble que Gauthier réalise trop tard qu'il aurait dû remonter sur un *la*, ceci parce qu'il y a bégaiement ici (*sib-la-sol-la-sol*) d'un motif qu'il a plutôt incorporé sous la forme simple (*sib-la-sol*) qu'il prend partout ailleurs.

Fig. 6 : Différentes formes du motif *sib-la-sol-(la-sol-)fa#-sol*

Mais il nous semble surtout que Gauthier est d'autant plus désarçonné qu'il y a également conflit entre ce qu'il s'attend à lire sous les notes (« dé-éshonneur ») et ce qu'il y lit effectivement (« désho-onneur »)¹. En somme, le squelette n'a pas encore trouvé à se stabiliser en cet endroit, ce à quoi s'ajoutent le manque de lisibilité de l'écriture manuscrite de Honegger à cet endroit de la partition, et le fait que Gauthier aborde ce passage sans vigilance particulière. La stabilité du squelette semble en revanche assurée le lendemain, le chanteur ne rencontrant plus d'obstacle de cet ordre dans la performance, et chantant systématiquement « Suzanne un jour » avec les trois déviations déjà évoquées.

Contrairement à la voix de *superius* de Gauthier qui se cantonne à la quarte *fa-sib* – sauf pour monter une seule fois sur *do* au paroxysme de la détresse de Suzanne –, la voix de *tenor* chantée par Erik parcourt dès les quatre premières notes la quinte *sol-ré*, “monte” peu après sur la sixte *mib* – jusqu'à atteindre, au paroxysme également, la septième *fa*. Si l'on ajoute à cela que le *tenor* est d'écriture un peu moins conjointe que la voix de *superius*, on comprend aisément que Jean trouve le second « beaucoup moins intéressant »² que le premier. Rien néanmoins sur quoi Erik puisse dévier ou buter comme Gauthier ; sa seule syncope, sur « joyssance » (m. 16), respecte l'appariement notes/syllabes. Erik ne déroge à aucun moment de la proposition mélodico-rythmique qu'il a sous les yeux, à laquelle il n'a apporté aucune modification – du moins pas à sa voix, puisqu'il prend néanmoins note, pour ne pas s'en trouver perturbé, de ce que Gauthier modifie la place du texte sous « le-e Seigneur » (cf. annexe 62). Le squelette de la performance d'Erik se confond donc avec la voix de *tenor* restituée par Honegger si ce n'est que, pour pouvoir chanter cette pièce, le chanteur tchèque – francophone débutant – doit non seulement ajouter des aide-mémoires phonétiques mais aussi, pour ne pas être induit en erreur, transformer le texte poétique lui-même (cf. le « Süssann' a jour » initial). Cependant, même si c'est là un élément essentiel de sa relation subjective à la partition, il s'agit seulement d'en rendre la performance possible, et non d'en modifier le contenu.

1 Cela se voit évidemment beaucoup moins sur nos gravures

2 Entretien avec Jean du 17 septembre 2016.

Si l'on appelle "texte" de la performance tout ce qui est fixé – que ce soit sur la partition elle-même, dans l'esprit des musiciens ou à leur intersection –, le squelette n'en est en fait qu'une partie. Cette métaphore osseuse ne renvoie en effet qu'aux entités mélodico-rythmiques et poétiques de même nature que celles consignées dans la partition, excluant donc d'autres paramètres qui peuvent pourtant eux aussi trouver à se fixer dans l'esprit des musiciens comme nous le verrons plus loin : prononciation, tempos, phrasés, dynamiques, *etc.* L'idée-même de squelette suppose en fait que ces autres paramètres constituent la "chair" de la performance. Bien que cette distinction entre squelette et chair a peu de chances de résister à une étude cognitive sérieuse, elle nous permet ici d'affirmer sans peine que ce qui singularise la performance qui nous intéresse – c'est-à-dire ce qui fait qu'elle ne sonne comme aucune autre – se situe probablement du côté de cette chair dont le squelette se voit enrobé au fil du processus, et non de déviations aussi rares et bénignes vis-à-vis de la partition que celles observées jusqu'ici.

Il est néanmoins un paramètre que l'on n'a pas encore évoqué, et que l'on serait porté à considérer au niveau de la chair plutôt que du squelette : l'ornementation. Or il n'en est rien.

En quête de chair. Variations de/sur l'ornementation

Mercredi, 20h00. Le dîner terminé, Jean se retire dans sa chambre pour prendre un thé avant la première soirée d'enregistrement, confus de n'avoir rien pu enregistrer avant le repas – l'installation du dispositif d'enregistrement et les premières balances ayant pris plus de temps que prévu – et de devoir reconsidérer une nouvelle fois le programme en raison des difficultés rencontrées par Marianne. Cette dernière se prépare quant à elle un thermos de tisane thérapeutique dans l'espoir d'assurer au mieux l'enregistrement des deux pièces pour lesquelles elle est finalement sollicitée. Gauthier et Patrick signent leur fin de pause d'une cigarette, alors qu'Isabelle, Zoé, Rafael, Antoine et Erik demeurent dans le réfectoire. Brigitte, elle, ne tarde pas à se rendre en salle d'enregistrement pour accorder ses luths et reprendre son travail individuel sur ses partitions et tablatures.

20h25. Les deux chanteurs rejoignent la luthiste, se mettent à l'aise et sortent leurs partitions. Brigitte joue des bribes de son accompagnement pendant que Gauthier échauffe sa voix et aide Erik à disposer au mieux les pupitres ainsi que le téléphone qui sert de liaison avec la cabine. Enfin, les trois musiciens profitent de ce que Patrick doit ajuster la position de ses micros pour procéder à une performance de remise en bouche de « Suzanne un jour » (E/-2), qu'ils n'ont pas jouée depuis la veille. À la suite de cette performance (E/f), le plateau est le lieu de plusieurs actions simultanées : Patrick termine son installation en interaction avec les différents protagonistes, Brigitte révisé individuellement sa partie, Jean les rejoint et plaisante

avec les musiciens – principalement Erik –, et Gauthier revoit la prononciation du poème tout en laissant traîner une oreille sur ce qui se dit autour de lui. Un jeu de mots très adroit de Brigitte focalise enfin l'attention collective, à la suite de quoi Jean et Patrick s'en vont en cabine. En attendant leurs instructions, Brigitte continue de travailler dans un face-à-face personnel avec sa partition, tandis qu'Erik rejoint Gauthier sur le travail de la prononciation. Le « oy » de « De ce corps mien vous avez joyssance » leur donnant du fil à retordre, Gauthier propose à Erik de s'essayer à chanter pleinement ces mots. Brigitte les rejoint au luth sur l'hémistiche suivant, {C'est fait de moy} ; le travail spécifique sur la prononciation en vient de facto à être abandonné au profit de la performance musicale collective de toute la seconde moitié de la pièce (E/-1). Profitant sûrement du caractère impromptu et de cette performance, Gauthier s'essaie lors de la reprise finale à une ornementation, ce qui suscite également des velléités chez Erik.

The image shows a musical score for two voices, G (Gauthier) and E (Erik). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Mais j'ai - me pe - rir en in - no - cen - ce Que d'offen - ser par pe - ché le Sei - gneur". A red circle highlights a passage in G's staff with the text "oups, j'ai essayé quelque chose." The score shows a unique attempt at ornamentation by Gauthier and Erik.

Fig. 7 : Unique tentative d'ornementation par Gauthier et Erik (E/-1)

« Suzanne un jour » ne fait pas partie des chansons pour lesquelles Jean a écrit des ornements, et à aucun moment des répétitions ou de l'enregistrement n'est formulée explicitement l'éventualité d'en ajouter aux voix chantées. Ce à quoi s'essaient Gauthier et Erik juste avant l'enregistrement ne connaît aucun précédent et ne connaîtra aucune suite, et il est certain qu'Erik ne s'y serait pas essayé si Gauthier n'en avait pris l'initiative. Enfin, ces tentatives d'ornementation, aussi fraîches soient-elles, ne font l'objet d'aucun commentaire quelques secondes plus tard une fois la performance terminée. On peut en conclure que Gauthier et Erik accordent d'autant moins d'importance à l'éventualité d'orner que, l'enregistrement étant imminent, il est un peu tard pour investir cette voie¹. Il y a d'autres priorités, dont nous informent les échanges qui suivent la performance – tous deux à l'initiative de Gauthier –, qui concernent d'une part le fait de savoir s'il faut ou non interrompre le dernier vers d'une respiration, d'autre part la prononciation de la dernière section du poème. Si les deux chanteurs ont peut-être encore l'intention, à ce stade, d'échanger autour des ornements auxquels ils se sont essayés, un appel venant de la cabine pour leur demander une prise d'écoute les y fait renoncer.

L'allumage des micros ne met en revanche aucun coup d'arrêt au travail d'ornementation de Brigitte, qui est la seule à donner de la chair à cette performance par ce biais-là. Sa partition (annexe 63 [copie volante]) regorge d'annotations à cette fin,

1 Le fait même que Gauthier attend une performance informelle de dernière minute pour s'y essayer peut être tenu pour un indice de la faible importance de ce paramètre.

qu'elle appose surtout en amont de la semaine à Chambord (crayon à papier) ainsi que le mercredi une fois en salle d'enregistrement (stylo bleu). Avant de nous y intéresser plus précisément, il faut rappeler que la luthiste n'a pas retranscrit au format de tablature cette musique de facture très simple et qu'elle a déjà beaucoup jouée. Elle ne l'aurait en fait de loin pas autant annotée s'il s'était agi de la jouer en concert :

Oui, j'ai mis des petits aide-mémoires de diminution [= ornementation]... Je ne fais ça qu'en enregistrement, surtout pas en concert, parce que ce genre de chanson est hyper agréable pour improviser. En enregistrement je le fais parce que c'est suffisamment dur d'un point de vue concentration... Alors si à chaque prise il faut pondre quelque chose de génial à chaque mesure, c'est un peu trop. Du coup je le marque... ce qui peut aussi servir au montage, parce que si tu fais des diminutions à chaque fois différentes, et qu'il te monte deux versions, ça se raccorde plus. [...] Et pour les chiffrages c'est pareil. C'est par économie d'énergie. En concert ou en répétition je suis parfaitement capable de lire les quatre voix pour savoir quelle harmonie c'est, mais après en enregistrement ça repose les yeux, c'est un aide-mémoire. [...] Ma spécialité c'est les diminutions *alla bastarda*, en diagonale. C'est vraiment ce qui marche bien au luth, c'est ce qui permet de ne pas trop doubler les autres, et c'est le plus souple qui relie les différentes voix¹.

Notre relevé de la partie de luth entendue au disque (annexe 64) permet de prendre acte de ce que réalise Brigitte sous les micros. La reprise α' n'étant pas réalisée de la même manière que α (de même pour les deux α''), nous avons naturellement sacrifié les barres de reprise au profit d'une écriture continue. En noir sont reportées les voix de *bassus* et d'*altus* de Lupi, que la luthiste prend en charge presque intégralement en les ornant (couleur rouge) et en les adaptant à son jeu – cf. octaviations, évictions et répétitions de certaines notes (couleur bleue). En vert, nous faisons figurer une troisième voix, discontinue, moins audible que les deux autres², où l'on reconnaît parfois des bribes du *tenor* de Lupi (encadrées en orange), où il s'agit en d'autres moments de simple garniture harmonique, et qui est également le lieu de quelques ornements. C'est d'ailleurs à cette voix de *tenor* que sont entendus les trois seuls ornements « *alla bastarda* » de la proposition de Brigitte (m. 14-15, 31 et 40-41) – si l'on réserve ce terme aux ornements prenant naissance à une voix pour aboutir à une autre voix. Dans les trois cas, l'ornement clôt en fait une bribe de *tenor* en la raccrochant aux wagons de l'*altus*, mais sert également d'impulsion initiale à plusieurs mesures d'ornements en questions-réponses entre *altus* et *bassus* – jeux de questions-réponses qui concentrent en fait trois quarts des ornements relevés.

1 Entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016.

2 Notre relevé de cette troisième voix parfois difficile à distinguer souffre probablement de nombreuses imperfections – bien plus que pour ce qui concerne les deux autres voix, où nous mettons entre parenthèses les notes de Lupi qui ne nous semble pas audible.

Il est possible de remonter la trace de la majorité des ornements (ceux que nous entourons de noir) en consultant la partition de Brigitte (annexe 63 [copie volante]), où ils sont parfois écrits en toutes notes, parfois indiqués d'un simple trait ou d'une vaguelette – respectivement pour les sauts de quinte et de tierce, le trajet des premiers étant linéaire quand le second doit commencer par une broderie inférieure. La luthiste se passe en revanche d'aide-mémoire pour tous les autres ornements (entourés de jaune sur notre relevé). Est-ce parce qu'ils sont improvisés sur le vif, ou au contraire parce qu'ils ont trouvé à se stabiliser dans son squelette mental de la performance, s'y confondant d'une certaine manière avec le texte original ? Cette question ne se pose en fait pas que pour les ornements mais, plus généralement, pour tout ce avec quoi Brigitte amplifie le "texte" mélodico-rythmique de Lupi : bribes de *tenor*, garniture harmonique, ou simple répétition de telle ou telle note pour appuyer la scansion. Au vu de tout cela, le bémol sur lequel nous nous sommes auparavant attardé a d'ailleurs tous les airs d'un arbuste cachant la forêt dense de ce que Brigitte fait réellement de la partition.

Dès lors que l'on se demande, à la frontière du squelette et de la chair, ce qui est fixé et ce qui ne l'est pas dans la performance de Brigitte, il peut être utile de revenir brièvement sur sa propre édition de 2009, dont nous retranscrivons les tablatures sur deux portées en annexe 65. Bien que la luthiste œuvre, cours après cours et publication après publication, à ce que les amateurs ornent autant que possible les musiques de leur propre chef, elle imprime à l'issue de son édition de la chanson un accompagnement orné – à la suite donc d'un premier accompagnement plus simple. On y retrouve la plupart des motifs d'ornementation entendus au disque en 2015, mais pas aux mêmes endroits : les cercles de comparaison avec notre relevé de l'enregistrement permettent de ne constater d'identité qu'au sujet d'un seul de ces motifs, qui revient à trois reprises à la basse. La proposition ornementale n'aurait de toute façon pas pu être du même ordre à l'édition et au disque puisqu'aux côtés du *bassus*, Brigitte reprend ici le *superius* et non l'*altus*. Ainsi, contrairement à ce qu'il se passera cinq ans plus tard aux côtés de Gauthier et Erik, il s'agit dans cette édition non pas de confier au luth la voix non-chantée de la polyphonie, mais d'inviter cet instrument à doubler l'un des deux chanteurs ; la voix d'*altus*, nous l'avons déjà souligné, est évincée de cette édition.

Force est de constater, à l'aune de cette comparaison entre une musique imprimée en 2009 et une musique performée en 2014 – et le constat serait sûrement encore plus net en considération de toutes les performances de « Suzanne » par Content Désir depuis le début des années 1990 – que le fait d'avoir joué cette chanson d'innombrables fois n'a pas installé chez Brigitte d'automatismes en matière d'ornementation ou de prise en charge des différentes voix. Il n'est d'ailleurs pas anodin à cet égard que la luthiste, plutôt que de venir à Chambord avec quelque partition de « Suzanne » issue d'une performance antérieure, qui serait donc déjà enrichie de

toutes sortes d'annotations, reparte ici de zéro en travaillant sur la partition vierge que lui transmet l'administration de Content Désir, et probablement en considération de la configuration de la semaine – celle d'un trio avec Gauthier et Erik. Ainsi, si la performance de Brigitte dispose d'un squelette – c'est-à-dire d'un texte stable où se mêlent ce qu'elle garde de la proposition mélodico-rythmique de Lupi et ses propres ajouts, écrits et non-écrits –, alors ce squelette est éphémère, et se renouvelle en grande partie à la faveur d'un nouveau processus.

Des variations d'ornementation conséquentes peuvent s'observer non seulement entre ces deux processus – éditorial et performantiel – éloignés de cinq ans mais également, à une tout autre échelle, au sein d'une même performance. Notre relevé en annexe 64 permet en effet de constater des différences notables entre α , α' , α'' et sa reprise finale¹. La toute dernière occurrence est d'ailleurs la plus épurée, sans le moindre ornement ; Brigitte s'y contente de glisser, entre le *bassus* et l'*altus*, le *tenor* dans sa quasi-totalité – auquel il ne manque que les quatre notes initiales. La toute première occurrence est presque du même ordre, avec cependant un bref ornement (rouge) ainsi que quelques notes répétées (bleues) qui confèrent un peu plus d'allant au α qui ouvre la chanson qu'à celui qui la conclut. À l'inverse, les α intermédiaires sont tous deux densément ornements – incluant le jeu de questions-réponses déjà évoqué –, et de deux manières presque identiques. La phrase α'' se distingue ici de la phrase α' d'une part par la "sur-ornementation" du premier ornement, d'autre part par une descente finale qui sert de pont en vue d'une dernière itération de cet α'' . Quant aux phrases β et γ , n'y revenons que pour souligner que si la seconde se voit également enrichie d'ornements – dont un jeu de questions-réponses –, la première l'est surtout par des répétitions de notes qui confèrent à ce début de section un nouvel élan.

Les annotations « 1^{er} A : rien » et « der[nier] A rien » en début et fin de la partition de Brigitte (annexe 63 [copie volante]) permettent de constater que le fait de ne pas orner α en ouverture et fermeture de la chanson n'est décidé que tardivement, lors de la phase d'enregistrement. Et plus précisément entre la première prise, où nous entendons encore des ornements parsemer allègrement le premier et le dernier α , et la seconde prise, où nous ne les entendons plus ; ou peut-être progressivement depuis la prise d'écoute, qui était encore plus chargée à cet égard. Peut-être aussi, pour ce qui concerne le dernier α , en conséquence de l'instruction générale donnée la veille par Jean d'une fin « tendre et pieuse » (Rd) ; instruction sur laquelle nous reviendrons et qui, de performance en performance, conduit à une reprise finale dont la douceur et la sobriété expressive s'accommoderait mal d'une charge ornementale. Mais ni en répétition, ni en enregistrement, nos captations ne donnent à voir ou entendre quelque interaction entre les musiciens ou avec Jean qui concernerait les ornements

1 C'est d'ailleurs là une autre différence avec l'édition de 2009, qui se contente – à la faveur de barres de reprise et d'une coda – d'une unique mise en musique de alpha

de Brigitte, ce qui rend plutôt ardue et hypothétique la tâche consistant à explorer plus en profondeur les modalités de décision. Le travail ornemental solitaire de Brigitte peut donc difficilement faire l'objet d'une analyse processuelle aussi approfondie que ce que nous ferons en seconde partie de ce chapitre au sujet des variations de tempo. Gardons néanmoins au chaud le constat d'une certaine autonomie – voire liberté – d'action de la luthiste dans ce domaine : en trois ans de suivi régulier de Content Désir, nous avons rarement entendu Jean intervenir au sujet des choix d'ornementation de la luthiste.

Si mettre les ornements de Brigitte en perspective du processus s'avère compromis, il demeure intéressant d'observer les évolutions de sa proposition, tout d'abord en revenant à sa partition. Le code de couleurs que nous avons proposé aux musiciens permet en effet de distinguer trois étapes d'annotation d'ornements, et donc de préciser lesquelles des annotations relevées en annexe 64 ont été inscrites en amont de la semaine à Chambord (surmontées d'un P), celles inscrites lors des vingt minutes de répétition du mardi (surmontées d'un R), et celles inscrites lors de la séance de mercredi dédiée à l'enregistrement (surmontées d'un E).

- La plupart des annotations dans ce domaine appartiennent à la première catégorie, ce qui porte à croire que l'ornementation est calibrée pour l'essentiel avant le travail collectif.
- Une seule annotation d'ornement appartient à la seconde catégorie, ce qui s'explique aisément au vu des autres annotations au stylo rouge : lors de la séance de répétition, la luthiste semble surtout appliquée à ce qu'elle n'avait pas encore fait – et peut-être pas eu initialement l'intention de faire – à savoir chiffrer la basse, ici pour ne pas oublier un bémol ou une configuration de sixte, là pour ne pas jouer telle tierce trop tôt là où elle est retardée à la voix de Gauthier. « Par économie d'énergie », comme elle nous le disait plus haut.
- Quatre ornements enfin, dont trois localisés en début de γ , appartiennent à la troisième catégorie. La partition (annexe 63 [copie volante], m. 24) permet en outre de constater que Brigitte s'est également retrouvée, sur la même phrase, à raturer en bleu un ornement au *bassus* – qu'elle avait inscrit en phase préparatoire – pour lui préférer un ornement à l'*altus*, mais qu'elle rature finalement pour revenir à son intention initiale.

La luthiste n'avait initialement inscrit aucun ornement sur sa partition en début de γ , et s'y résout lors de la séance d'enregistrement. La prise d'écoute (R0) y est pour quelque chose si l'on considère que Brigitte, plutôt que de participer en cabine à la discussion avec Jean, Gauthier, Erik et Patrick qui suit l'écoute de cette prise, prend congé de leur présence pour retourner travailler sa partie sur le plateau. Ce que donne

à entendre le micro que nous y avons laissé allumé n'autorise aucune certitude¹, mais il est plus que probable que le retour offert par cette prise d'écoute laisse Brigitte suffisamment insatisfaite, notamment au sujet de γ , pour qu'elle décide *in extremis* de s'esquiver pour mettre par écrit une proposition d'ornementation stable². Car l'inscription de quatre nouveaux ornements sur sa partition ne signifie en aucun cas que cet endroit en était démuné lors des performances précédentes : la luthiste les improvisait. Elle se résout simplement à faire ici de même que partout ailleurs, à savoir mettre à l'écrit des ornements pour relâcher la concentration – ou plutôt la rediriger sur d'autres paramètres –, pour éviter d'avoir à « pondre quelque chose de génial à chaque mesure », et subsidiairement pour ne pas compliquer le travail de montage de l'ingénieur du son.

Nous mettons en évidence de grandes variations entre l'édition de 2009 et la performance de 2014, et d'autres entre les quatre occurrences de α sur la piste entendue au disque – selon une trajectoire dramaturgique débutant sobrement, continuant en s'étoffant, et finissant dans le plus simple appareil ornemental. Il s'agit désormais, pour terminer d'interroger le degré de “fixation” de la proposition, de comparer entre elles les différentes performances du processus observé à Chambord les 25 et 26 mars 2014. L'écoute des performances successives en enregistrement et en répétition permet en effet de constater que Brigitte joue systématiquement les ornements qu'elle a notés sur sa partition ; seul celui en mesure 37 n'est pas toujours joué sous la forme sur-ornementée que nous avons relevée (*sol-la-sib=la=sib=do*), la luthiste se contentant parfois de la forme plus sobre (*sol-la-sib-do*) qu'elle a indiquée d'un simple trait sur la partition. Le fait que certaines de ces annotations se résument parfois à de simples traits ou vaguelettes ne doit donc pas nous tromper sur leur nature : loin d'être des possibles dont il s'agira variablement se saisir ou non au fil de la performance, elles semblent donc avoir la même valeur de texte que les voix d'*altus* et de *bassus* de Lupi.

Mais qu'en est-il des autres ornements, ceux entendus au disque mais qui ne font l'objet d'aucune annotation de Brigitte (entourés en jaune sur notre relevé) ? Ils sont eux aussi, tous les huit, entendus à chacune des cinq prises³. En somme, les ornements non notés ne sont pas moins fixés dans le squelette de la performance de Brigitte que les ornements notés. On voit ici l'intérêt de la métaphore squelettique :

1 Des plages de silence – de réflexion et d'annotation – entrecoupées de quelques essais au luth que nous parvenons à resituer, et d'autres non.

2 Et pour revenir à sa proposition initiale concernant la mesure 24 ; passée la prise d'écoute, on n'entendra plus en effet la proposition alternative, qu'elle s'était donc sûrement trouvée à inscrire sur sa partition au gré des deux performances de remise en bouche qui précédaient la prise d'écoute.

3 À deux micro-détails près, dont il est possible de faire abstraction : le tout premier n'est pas entendu lors de la première prise ; et ceux aux mesures 34 et 43 sont parfois entendus une octave plus bas.

ne pas différencier abusivement l'édition de 1548, sa restitution par Honegger, ce qu'en garde Brigitte, et les ornements qu'elle y ajoute – qu'ils soient notés ou non. À eux tous, ils forment un texte qui est fait d'un même type d'unités mélodico-rythmiques et qui présente une certaine fixité. Si les musiciens font probablement la part des choses entre les différents niveaux – le cas de Gauthier concernant la place du texte faisant exception –, il demeure que ces niveaux peuvent être amalgamés de par leur statut commun de “texte”.

Nous avons commencé ce développement sur l'ornementation en énonçant que Brigitte était la seule à donner de la chair à la performance par ce biais-là. Au terme de cet examen, force est de constater qu'il s'agit plutôt d'excroissances osseuses. La chair est-elle alors plutôt du côté des ornements consignés dans le tableau en annexe 66, que l'on n'entend pour la plupart que sur une seule des cinq prises, et qui ne sont donc pas fixés de quelque manière que ce soit ? On rencontre alors les limites de la distinction entre squelette et chair, que l'on croyait initialement susceptible de distinguer le texte des ornements, et qui en vient finalement à différencier de manière poussive les deux croches *fa-mib*, entendues en mesure 42 à toutes les prises, du même motif qui, en mesure 20, n'est entendu qu'à quatre des cinq prises. Ainsi, aussi utile que soit la métaphore squelettique, il n'est pas opportun de jouer plus longtemps à chercher à tout prix une “chair” qui se distinguerait fondamentalement du squelette. Ne nous appuyons donc sur cette métaphore que pour insister une dernière fois sur le fait que le script de la performance, que Brigitte réitère à cinq reprises sous les micros, ne se limite pas à sa partition, ni même à sa partition annotée, mais contient une part mentale tout aussi fixée. Nous l'avons caractérisée en partie en nous intéressant aux ornements, mais il aurait également été possible de le faire au sujet des bribes de *tenor* (vert) et des légères adaptations (bleu) – du moins avec une définition sonore bien meilleure que celle de notre microphone¹.

Un autre défaut de la vision “squelettique” – même abstraction faite de la chair – est de cantonner le “texte” aux niveaux mélodico-rythmique et poétique, c'est-à-dire aux seuls paramètres indiqués sur la partition au XVI^e siècle. Or la performance présente aussi quelque chose qui s'apparente à un script sur le plan des tempos, dynamiques et timbres, nonobstant tout ce qu'implique le fait que ces paramètres sont continus – ou en tout cas moins discrets que les précédents. Avant de rediriger l'enquête sans plus tarder vers une partie de ces paramètres, arrêtons-nous un dernier instant sur le tableau en annexe 66, qui offre en creux une conclusion à notre développement sur l'ornementation : dès lors que tous les ornements entendus au disque le sont à chacune des cinq prises, et que chacune des prises présente en outre des ornements qui ne sont pas entendus au disque ; alors force est de constater que la version discogra-

1 Le dispositif de captation idéal consisterait ici à récupérer auprès de l'ingénieur du son les différentes prises, ce à quoi nous ne sommes pas parvenu – ni sur place, faute d'enregistreur à brancher sur sa table de mixage, ni *a posteriori* faute d'une relation d'enquête qui l'aurait permis.

phique est en fait plus épurée en matière ornementale que tout ce qu’il s’est passé sous les micros – même si la deuxième prise, qui par voie de conséquence a sûrement beaucoup servi au montage, présente à peu de choses près la même sobriété ornementale.

4.2 – Prolégomènes à une immersion dans le travail musical

Des variations du tempo qui invitent à s’intéresser de près aux respirations des chanteurs



Fig. 8 : Variations du tempo dans la version discographique

Cette courbe de variations de tempo a été dessinée par le logiciel Sonic Visualiser à partir de données que nous y avons saisies manuellement au fil de l’écoute de la version discographique de « Suzanne un jour » – en appuyant sur une touche de notre clavier toutes les semi-brèves (blanches). Une notice explicative à l’issue du cahier d’annexes (p. 490 et suivantes) détaille les modalités de notre utilisation de ce logiciel ; en particulier notre choix, aux dépens d’un confort de lecture, d’une saisie à la semi-brève plutôt qu’à la brève ou à la longue, et celui d’une saisie manuelle plutôt que d’une extraction algorithmique. Nous y exposons également l’utilité, pour pallier diverses imprécisions – des attaques non-simultanées des musiciens aux variations de notre propre concentration –, de calculer une moyenne de trois saisies successives. Il est donc question dans cette note de la fiabilité des courbes obtenues par ce biais et de leur marge d’erreur, notamment à la faveur d’un questionnement de leur “objectivité : quand bien même elles sont le fruit d’une écoute musicale située – à laquelle le logiciel vient “simplement” donner un aspect graphique – et non d’une analyse acoustique ondulatoire *in abstracto*, ces courbes peuvent être le support d’un raisonnement scientifique.

Les dents de scie et bosselages les moins larges, tels les trois qui se succèdent après le premier repère orange ci-dessous, peuvent justement être ignorées en ce qu’elles se noient dans notre marge d’erreur : ne durant qu’une brève (ronde), elles n’illustrent pas tant quelque accélération/décélération que le fait que se succèdent deux semi-brèves dont la seconde est plus courte que la première. De fait, le degré de pertinence d’une accélération/décélération est proportionnel à sa durée et à son amplitude.

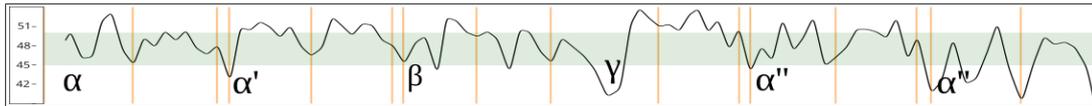


Fig. 9 : Mêmes courbes, avec repères de vers et de phrases musicales

La mise en évidence de la zone de tempo allant de 45 à 50 à la semi-brève (bande verte) aide à lire les amplitudes et invite à noter d'emblée deux phénomènes saillants : un ralenti central en fin de β , immédiatement suivi de la section la plus rapide de cette performance (γ) ; et un ralenti final en au moins deux temps (environ trois points de différence entre γ et α'' , et de même entre α'' et sa reprise). Les repères orange, qui signalent les changements de vers – et sont donc dédoublés en cas de levée¹ –, permettent quant à eux d'apprécier une certaine coïncidence entre les "arches" et les articulations poétiques. Il en va ainsi des quatre phrases α , où la structure musicale épouse la structure poétique : chaque vers – c'est-à-dire en l'occurrence chaque membre de phrase musicale – est le lieu d'une accélération-décélération.

Si l'on s'élève au niveau structurel supérieur, il est en outre possible de réunir les deux arches constitutives de α' sous une seule grande arche. Cela est moins évident dans le cas des autres α , mais il convient néanmoins de noter que chaque phrase musicale de la chanson finit bien dans un fond de vallée – c'est-à-dire sur une décélération. Pour ce qui concerne les phrases musicales β et γ , le profil de la courbe appelle néanmoins quelques explications, et ce en raison d'une particularité de la partie centrale de cette chanson :

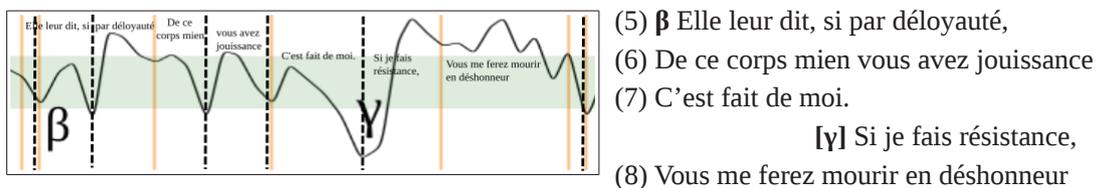


Fig. 10 : Détail central, avec délimitation des arches

L'une des phrases du poème de Guérault se terminant à l'hémistiche du septième vers, Lupi en fait de même sur le plan musical – cadence avec retard suivie d'un silence d'une brève (ronde), le plus long silence de la chanson. Il n'est dès lors pas étonnant que le fond de vallée le plus notable ne coïncide pas comme les autres avec un repère de fin de vers. La phrase musicale γ se déploie ensuite sur une seule grande arche, prenant donc en charge un vers et demi dans un même geste d'accélération-ralenti. L'allure de β est toute autre : outre le ralenti-accélééré déjà évoqué à

1 Il nous a en effet paru important le cas échéant de marquer non seulement la levée, c'est-à-dire le début de phrase à proprement parler, mais aussi le temps qui la suit, qui est par définition le premier appui rythmique de la phrase – et par là-même le point de départ d'une éventuelle accélération.

l'hémistiche du septième vers et celui, attendu, en fin de sixième vers, la courbe connaît également des fonds de vallée significatifs plus surprenants aux hémistiches des cinquième et sixième vers ; et elle en est au contraire relativement épargnée à l'enjambement de ces deux vers. La courte protubérance initiale peut éventuellement s'expliquer par le changement de locuteur après les mots « Elle leur dit » ; mais pourquoi un fond de vallée également à l'hémistiche de « De ce corps mien | vous avez jouissance » ?

Un début de réponse nous est donné par les partitions annotées des trois musiciens (*cf.* extrait concerné en annexe 67). Chacun des musiciens indique à sa manière que, plutôt que de respirer au changement de vers comme c'est le cas partout ailleurs, il va s'agir ici de chanter d'un seul tenant « si par déloyauté De ce corps mien », et donc prendre de courtes respirations de part et d'autre de ce segment – c'est-à-dire aux deux hémistiches. Or, la prise d'air étant susceptible de retarder très légèrement l'attaque qui la suit – dit autrement, d'indiquer à notre logiciel deux semi-brèves dont la première est plus longue que la seconde, même à tempo général constant –, elle a pour effet potentiel d'accentuer les fonds de vallée. Dès lors, il est utile de distinguer au moins temporairement les respirations survenant en milieu de vers de celles qui coïncident avec des articulations musicales et poétiques. Minimiser l'importance des premières (flèches rouges ci-dessous) permet notamment de mieux appréhender les atours arqués de la phrase ^β :

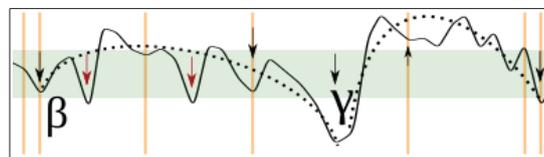


Fig. 11 : Respirations des musiciens

Le phrasé de la performance, c'est-à-dire l'articulation de la performance en phrases musicales et poétiques, ne se résume pas à des accélérations-décélérations ; il s'agit également de nuances, d'articulations locales et de timbres – entre autres. Néanmoins, l'étude des variations de tempo permet d'appréhender très efficacement ce que les musiciens font (ou ne font pas) des grandes articulations de la composition écrite – cadences et respirations musicales, profils mélodiques, versification, et ponctuation. Et il semble, au vu de notre courbe générale que les phénomènes d'accélération-décélération soient déterminants pour ce que l'on appelle “phrasé”. Il est dès lors malvenu de minimiser les “simples respirations” aux hémistiches qui, on le voit ci-dessus, peuvent “creuser” autant le tempo – sinon plus – que les respirations prises aux articulations musicales (singulièrement celle indiquée par une flèche noire ascendante).

1 Ici dessinés à la main sans autre forme de procès.

Que certaines respirations affectent bien moins le tempo que d'autres est en fait particulièrement évident au vu des différences, que nous avons volontairement éludées lorsqu'il s'agissait d'évoquer une allure générale en arches, entre les quatre occurrences d'un même segment musical :



α : « Suzanne un jour d'amour sollicitée » ;
 α' : « Fut en son cœur triste et déconfortée » ;
 α'' : « Mais j'aime mieux périr en innocence » (*2).

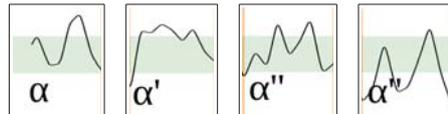


Fig. 12 : Mise en série des vers 1, 3, 9 et 9bis

Le silence musical qui sépare ici les quatre premières notes des sept suivantes est le seul de « Suzanne un jour » à intervenir à l'hémistiche. Or, bien que Gauthier et Erik y respirent dans chacun des cas, le profil de α' ne connaît pas de creux notable – contrairement aux profils des deux α'' ainsi que celui de α^1 . Associer des ralentissements à des respirations – et *vice versa* – ne peut donc se faire que muni de précautions. Bien que la plupart des dix-sept respirations consignées sur la courbe récapitulative ci-dessous coïncident avec des fonds de vallée, il s'avère impossible de déterminer lesquelles en sont l'unique cause, et lesquelles ont plutôt un effet d'accentuation sur des ralentis-accélérés qui trouvent leur cause ailleurs – intention de tempo explicite, mais aussi choix en termes de dynamique, d'expression, etc.

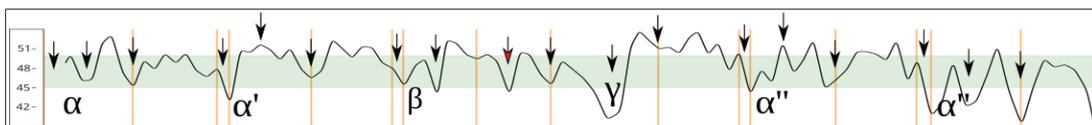


Fig. 13 : Respirations

Puisque nous associons le phrasé aux articulations musicales et poétiques, il faut signaler que la respiration à l'hémistiche « De ce corps mien | vous avez jouissance » (flèche rouge ci-dessus) s'avère la seule à ne correspondre à aucun silence musical et/ou ponctuation du poème ; inversement, tout silence et/ou ponctuation, sans exception, donne lieu à une respiration. Ceci allant avec cela, le seul changement de vers où nous notions l'absence de respiration (repère orange avant la flèche rouge) est précisément le seul à ne correspondre à aucun signe de ponctuation. L'absence d'une

1 La troncature des premières secondes du premier α s'explique par l'impossibilité pour Sonic Visualiser de calculer une évolution de tempo avant la troisième semi-brève – la variation du tempo étant le fruit du calcul $[(t3-t2)-(t2-t1)]/60$. On peut néanmoins imaginer à ce α une silhouette analogue à celle du dernier α'' .

virgule en cet endroit de la partition – chez Honegger comme sur les éditions anciennes – explique-t-elle que les musiciens de *Content Désir* se retiennent d’y respirer pour le faire finalement trois semi-brèves plus loin, en un endroit guère plus approprié ?

La consultation des partitions annotées des trois musiciens (annexe 67) informe du caractère réfléchi de cette option, mais aussi de ce qu’elle ne leur est pas évidente d’emblée ; si c’était le cas, elle n’appellerait aucune annotation. En répétition (stylo rouge), Erik en vient à apposer une liaison à l’enjambement des deux vers et à signaler les deux respirations encadrant cet enjambement ; le soir de l’enregistrement (stylo bleu), il épaiscit en outre le trait de la seconde respiration – c’est-à-dire précisément celle qui ne correspond à aucune ponctuation musicale ou poétique. Gauthier se contente quant à lui, lors de la répétition, de noter la première respiration ; la précision « court » à son sujet ainsi que la liaison de phrasé en deux temps sont inscrits le lendemain soir. Enfin, Brigitte indique par des flèches que la musique ne doit connaître aucune césure à l’enjambement de ces deux vers, ou en tout cas ne pas traîner. Mais dans le cas de la luthiste, il nous faut surtout remarquer qu’elle finit elle aussi par indiquer, au moment de l’enregistrement, les deux respirations de Gauthier et Erik : bien qu’elle ne soit pas chanteuse, il lui faut en effet également respirer – physiologiquement et métaphoriquement – avec ses deux collègues en ces endroits particuliers, pour investir cette phrase avec les mêmes intentions qu’eux.

Cet endroit particulier de la partition, qui correspond à la prise de parole de Suzanne face aux vieillards, présente une grande densité d’annotations relatives au phrasé et à la respiration. Gauthier et Brigitte d’en déposeront pas ailleurs à ce sujet, à une exception près pour chacun d’entre eux le soir de l’enregistrement : une autre flèche chez Brigitte pour ne pas traîner en début de γ (après le ralenti central), et une respiration chez Gauthier juste avant le dernier vers – afin d’anticiper un éventuel manque d’air lié au ralenti et à la nécessité de maîtriser l’évanouissement de la note finale. Erik (annexe 62) est plus prompt que ses deux collègues à noter d’autres liaisons de phrasé, mais à des endroits où elles semblent appuyer une “évidence” plutôt que d’y déroger comme c’est le cas pour l’enjambement « si par desloyauté De ce corps mien » – nous y reviendrons. Sa seule autre indication de respiration survient, comme chez Gauthier, en prévision d’un dernier vers qui requiert beaucoup d’air.



Fig. 14 : Dernière respiration

Nous tenterons de réinscrire le plus précisément possible dans le cours de l'action musicale ces options de respiration et de phrasé jusqu'ici mises au jour à l'intersection d'une courbe de variations du tempo et des partitions annotées des musiciens. Avant cela, il peut néanmoins être utile de ne pas se contenter de cette unique courbe alors que les musiciens s'adonnent au total à six performances complètes et quatre performances incomplètes de « Suzanne un jour » – sans compter les avortons et rustines.

Évolutions / fixations. Ce que l'allumage des micros semble faire à la performance

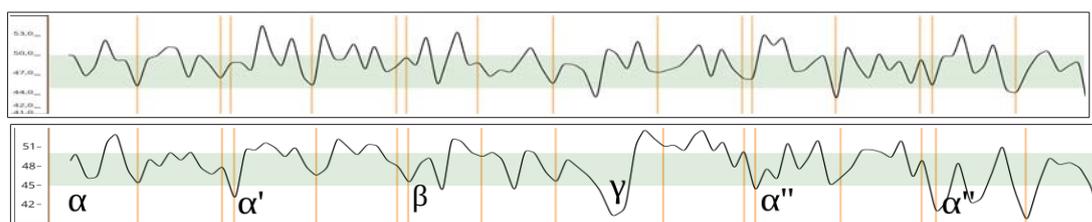


Fig. 15 : Haut : première performance en répétition (R1) ;
bas : version discographique (D)

Cette superposition de la courbe correspondant à la toute première performance collective avec la version entendue au disque permet de dépasser le simple constat des ralentis central et final, et donc de prendre la mesure de l'évolution générale des variations de tempo de « Suzanne un jour » entre les murs de Chambord :

- Les fonds de vallée se creusent tous sur les fins de phrases et ont au contraire nettement tendance à s'atténuer en cours de phrase ; les articulations du phrasé trouvent donc à se hiérarchiser sur deux niveaux. L'amplitude des variations de tempo se voit par là-même augmentée, plutôt “par le bas” – c'est-à-dire en-deçà de 45 à la semi-brève – que “par le haut”.
- Les arches d'accélération-décélération s'en trouvent ancrées plus profondément, mais apparaissent surtout plus évidentes dès lors que beaucoup de dents de scie s'atténuent par la même occasion. Si l'on se souvient que ces dernières, ne durant parfois qu'une brève (ronde), ne figurent pas tant des variations de tempo que des irrégularités locales, leur atténuation au profit d'arches peut s'interpréter comme une double évolution du tempo : stabilisation à l'échelle locale, et mise en branle à l'échelle des phrases et membres de phrases.
- Pour ce qui concerne la phrase β sur laquelle nous nous sommes attardé, notons enfin que la seule différence notable entre ces deux courbes se situe au niveau du passage du cinquième au sixième vers, qui ne connaît pas en

première performance l'enjambement bien visible dans la version discographique. Les vaguelettes médianes de la courbe laissent en fait supposer une incertitude à ce moment de la chanson lors de la première performance.

Il est un problème épistémologique conséquent auquel nous ne nous sommes pas encore confronté : ces courbes donnent à voir des phénomènes qu'il serait impossible de qualifier par un autre biais ; ou dit autrement, même l'oreille la plus exercée ne peut pas appréhender les variations de tempo avec cette précision – si tant est qu'elle puisse les appréhender de quelque manière que ce soit alors que le tempo moyen ne connaît pas d'évolution notable. Un métronome permettrait de constater artisanalement que ce tempo est amené à fluctuer entre 45 et 50 à la semi-brève, mais pas de caractériser ces fluctuations, et surtout pas de les comparer. L'outil informatique nous est donc d'une aide très précieuse... Trop précieuse ? À quoi bon en effet tirer des constats au-delà des limites de notre "entendement" – si l'on peut jouer à nommer ainsi l'empan de notre faculté à connaître à partir des limites de notre écoute ?

Pour répondre à cette question, il faut d'abord se souvenir que ces courbes n'ont pas été extraites par un algorithme bête et pointilleux à partir d'un fichier audio, mais à la faveur de saisies manuelles fondées sur ce que nous avons entendu, le logiciel ne venant que tracer cette courbe (*cf.* la notice en fin du cahier d'annexes). Il est dès lors possible de faire l'hypothèse que les différences notables mises en évidence par les courbes – du moins celles qui s'extraitent de la marge d'erreur de la saisie – ont un effet sur l'expérience auditive. Cet effet sur l'écoute est réel même s'il ne peut pas, à la simple écoute, être conscientisé et faire l'objet d'un raisonnement de la part de l'auditeur ; on se convainc de la réalité de cet effet en écoutant le fichier audio avec défilement du curseur sur la courbe, le parcours du dénivelé semblant faire écho à notre expérience auditive des variations du tempo¹. De sorte que les constats que nous venons de tirer dans la comparaison des états initial et final de la courbe – au sujet de l'enjambement, ou de l'important mouvement de stabilisation à l'échelle locale doublé d'une mise en branle à l'échelle des phrases – touchent bien à l'évolution de la performance telle qu'elle est entendue. Se retrouve donc ici ce que nous relevions dans le deuxième chapitre au sujet des subtilités de diapason, de transposition et d'instrumentation qui, quoique « ne s'entendant pas » – selon les mots de Jean –, participent bel et bien à l'expérience de l'auditeur ; là sur le plan de la diversité des couleurs, ici sur le plan de la qualité de l'articulation des différentes phrases musicales et poétiques.

S'il est quelque chose dont il faut se méfier sans plus tarder, ce n'est en fait pas tant du degré d'audibilité des phénomènes lisibles sur la courbe que du fait que le fichier

1 On s'en convainc encore mieux à l'échelle de la brève (ronde), qui présente beaucoup moins de dents de scie parasites ; mais comme précisé dans notre notice (p. 494 et suivantes), cette échelle ne convient pas au travail scientifique.

audio correspondant – la piste du disque – ne correspond à aucune performance de Gauthier, Erik et Brigitte. Aussi réelles que soient les performances à partir desquelles est réalisée la piste discographique, celle-ci est bien le fruit d'un montage et d'un mixage. Les segments desdites performances sont certes retravaillés presque uniquement sur le plan du timbre et de la spatialisation – et très peu des hauteurs et du rythme¹ –, mais le flux entendu au disque n'en est pas moins bâtarde, ne reflétant pas quelque expérience faite par les musiciens. La continuité de la courbe masque la discontinuité de la juxtaposition des meilleures bribes des différentes prises. Aussi instructive que soit la mise en regard de la première répétition et du disque, il convient dès lors de prendre nos distances avec la courbe qui nous a occupé jusqu'ici, et de travailler surtout à partir des dix-huit performances réelles.

En annexe 68 sont superposées les dix-huit courbes correspondantes, épurées en annexe 69 des sept avortons et rustines en vue de faciliter les comparaisons entre les prises. La série des huit performances du mercredi – les cinq prises précédées de la prise d'écoute et d'une performance et demie de remise en bouche – laisse alors surtout constater une très grande similarité entre elles ; l'essentiel de ce qui les distingue semble se contenir dans la marge d'erreur de ces courbes². Ce que montre cette juxtaposition est donc avant tout l'absence d'une évolution nette du profil de variations de tempo au-delà des trois performances de répétition, et singulièrement à partir de la prise d'écoute (E0). Le contraste est alors d'autant plus flagrant entre les huit performances du mercredi d'une part et les trois du mardi d'autre part – ainsi qu'entre ces dernières. La proximité entre les huit performances du mercredi ne doit néanmoins pas nous dissuader de chercher des différences notables entre elles ; l'homogénéité générale rend en fait d'autant plus visibles les singularités qui en émergent :

- L'ampleur du ralenti central et de la réduction finale du tempo – à la reprise des deux derniers vers – est sujette à une très grande variabilité. On relève par exemple : une différence de cinq points entre E1 et E4³ au moment du ralenti central – alors que la phrase qui suit (γ) est quant à elle toujours jouée à peu près à la même vitesse – ; et l'absence de commune mesure entre l'affaïssement de six points de tempo en fin de E2 et sa baisse quasi négligeable en fin de E0.

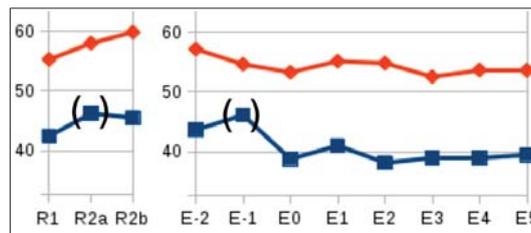
1 Non pour dissimuler sous le tapis d'éventuelles erreurs des musiciens, mais pour faire disparaître les points de montage.

2 Ce qui explique subsidiairement qu'il serait vain de chercher à déterminer, à l'appui de ces seules courbes, lesquelles des bribes des cinq prises ont été retenues au montage : la plupart du temps, aucun des cinq profils ne correspond parfaitement à celui observé sur la version discographique (que nous laissons tout en bas de l'annexe).

3 La performance E-1 démarrant quelques secondes avant cet épisode, il est normal qu'aucun ralenti conséquent n'apparaisse dans son cas.

- Les deux performances de remise en bouche (E-2 et E-1) sont jouées nettement plus vite que toutes celles qui suivront l’allumage des micros (cf. les décalages des repères orange ainsi que la position des courbes par rapport à la bande 45-50). À l’inverse, la troisième prise est globalement plus lente que les autres, du moins jusqu’en fin de section centrale.

Le graphe ci-dessous permet de prolonger cette dernière observation ; se fondant non sur des moyennes mais uniquement sur les pics sommitaux et abyssaux de chacune des performances, il gagne à être complétées par l’annexe 69 pour constater une évolution pour le moins curieuse.



Les tempos minimaux de R2a et de E-1 sont mis entre parenthèses puisque ces performances partielles n’incluent pas le « C’est fait de moi » central – et donc son grand ralenti.

Fig. 16 : Tempo minimal et maximal de chaque performance

Alors que le tempo croît sensiblement au fil des trois performances de mardi (cinq points), il redescend d’un cran le lendemain pour finir encore plus bas, en E0, qu’il ne l’était en première répétition ; et l’amplitude du tempo ne connaît alors plus d’évolution notable. Ce graphe donne donc à voir peu ou prou la même chose que les dix courbes alignées : une grande stabilité une fois les micros allumés, stabilité préparée par deux performances de remise en bouche, et contrastant fortement avec les performances de la veille qui semblent emprunter des chemins très variés. Au sujet de ces trois premières performances du mardi, nous nous sommes contenté de signaler l’élévation du tempo, mais il faut également signaler à l’inverse l’importance de l’affaissement du tempo en fin de R2b. Et contrairement à ce que nous avons pu observer au fil des performances d’enregistrement, cet affaissement a lieu ici non pas entre les deux derniers vers et leur reprise, mais dès la première occurrence de ces deux derniers vers.

L’étude des variations de tempo à partir du logiciel Sonic Visualiser permet ainsi de visualiser la tournure que prend le processus une fois les musiciens installés dans la salle d’enregistrement. Les vingt minutes de travail de la veille ont sûrement permis de déblayer le chemin en vue du travail sous les micros, mais le phrasé ne prend véritablement forme que quelques minutes avant l’allumage de ces derniers, et cet allumage semble mettre un terme à toute évolution consécutive du phrasé. De fait, une fois commencé le processus d’enregistrement à proprement parler, il n’est plus

temps pour les musiciens de reconsidérer la performance en profondeur : les différentes prises vont devoir être suffisamment ressemblantes pour pouvoir faire l'objet d'un montage. Notons enfin que certaines orientations prises la veille semblent abandonnées ; ainsi de la hausse générale du tempo et, en contraste, de sa forte baisse sur toute la troisième partie. Tentons désormais de donner une nouvelle épaisseur à tout cela – ainsi qu'à ce que nous remarquons précédemment au sujet des respirations et enjambements – en nous intéressant de très près au travail musical et aux interactions qui s'y tissent mardi après-midi et mercredi soir.

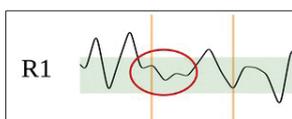
4.3 – Sur la trace des respirations, phrasés et fluctuations du tempo. Récit analytique

Mardi 25 mars, ~18h

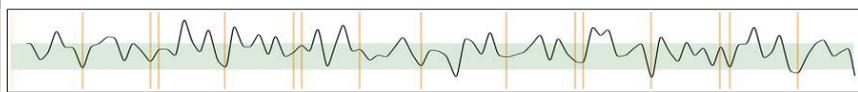
Première performance de répétition (R1)

Tout au long de cette performance, Jean se tient immobile face aux musiciens à quatre mètres d'eux, les mains dans les poches puis les bras croisés, les yeux sur la partition posée sur son pupitre, marmonnant de temps à autre le texte que chantent Gauthier et Erik. Il reprend simplement les chanteurs immédiatement après « vieillars » en prononçant à voix haute ce qu'il souhaite (« vielliars ») ; et en fin de chanson, sa tête imprime un mouvement notable sur le mot « périr », marqué d'une certaine affection. Enfin, il signale *in extremis* la reprise des deux derniers vers – notée trop discrètement sur la partition – et l'accompagne d'un geste clair du bras droit donnant une nouvelle impulsion.

En phrase β , Erik et Gauthier respirent en début de chaque vers, mais Gauthier respire en outre à chaque hémistiche. La première fois, Erik se rapproche d'ailleurs de sa partition pour s'assurer qu'il n'est pas passé à côté de quelque chose ; tout en continuant à chanter, Gauthier le rassure d'un bref signe de la main lui signifiant que c'est lui qui s'est trompé.



On peut éventuellement voir dans ces vaguelettes sur « De ce corps mien » un "flottement" lié à cette micro-interaction sur le vif de la performance. Quant à la courbe générale ci-dessous, elle laisse déjà entrevoir un certain nombre d'arches qui s'affineront plus tard mais, comme nous l'avons déjà évoqué, elle se caractérise avant tout par ses nombreuses dents de scie.



Échange à la suite de cette première performance (Rb) – 6 min.

Les trois musiciens et Jean sont entourés de Zoé, Rafael, Antoine et Marianne, qui s’apprêtaient à continuer avec la « Suzanne un jour » de Certon. Mais une fois évanouie la dernière note de la « Suzanne » de Lupi, Jean reprend Gauthier et Erik sur la prononciation de « vieillars ». Marianne se joint à la discussion et ajoute que Gauthier a oublié de chanter le “s” en fin de « mieulx ». Erik suggère alors une révision collective de la prononciation du poème – c’est-à-dire engageant les deux chanteurs et Marianne, « notre référente » dixit Gauthier. Cet épisode dure environ quatre minutes pendant lesquelles les autres musiciens prennent une pause quelques mètres plus loin, à l’exception d’Antoine (chanteur ténor) qui se tient en observateur auprès de ses trois partenaires. Depuis son pupitre, Jean assiste quant à lui, sans y prendre part, à la première minute de cette discussion qu’il a initiée, pour se joindre finalement à la pause de Brigitte, Rafael et Zoé.

[...]

Erik – < Fut en son cœur. Cœur. Trist’. Trist’ et déconforté-e. Voyant l’effor...t > ou pas ?

Marianne – Non.

E – < L’effor... Fait à sa chasteté >.

M – En fait, les “t” ou les... à chaque fois qu’il y a un... on les prononce seulement à la fin des phrases ou alors quand il y a une virgule, quand il y a un silence.

E – D’accord.

M – Là il n’y a pas de silence donc... Par contre si tu respirez, si tu as besoin de respirer à cet endroit-là, il faudra le prononcer.

E – D’accord. < Ell’... leur di ? >

M – < Elle leur di >.

E (à Gauthier) – Euh... Ici on ne respire pas ? Elle leur dit ?

[silence]

Gauthier – Ah, si, il faudrait parce qu’il y a une virgule.

E – Donc : < Elle leur dit > ?

M – Dit.

G – C’est mieux pour la compréhension.

L’échange se prolonge ainsi jusqu’à la fin de la chanson. Brigitte retourne à son pupitre avant la fin du travail de ses collègues, et se joint aux félicitations adressées par tous à Erik pour son excellent effort de prononciation. Jean retourne alors parmi eux, et croise Antoine qui se retire quant à lui auprès des flûtistes en pause.

G (à E) – Peut-être un... < De ce corps mien... > ... on peut euh... [par cœur :] < Elle... elle leur dit... de ce corps mien vous avez jouissance > [geste en cloche de la main depuis « mien » indiquant la continuité de cet ensemble] Ah non pardon. [il remarque sur la partition qu'il a sauté quelques mots et reprend donc plus tôt] < Si par déloyauté de ce corps mien vous avez jouissance > [même geste de continuité de la main à partir de « té », dont l'autre main prend le relais à partir de « mien » pour mieux indiquer que tout cela se concatène] En fait c'est une seule grande phrase. Ça serait super si on s'arrêtait pas.

E – D'accord !

Erik note l'enjambement à l'aide d'une liaison de phrasé, ainsi qu'une flèche en fin de système précédent¹.

G – Pour casser le côté, euh... [geste sec de haut en bas avec les deux mains pour indiquer une segmentation] peut-être, euh...

Jean – Oui.

E – On peut respirer avant « Si » ?

G – On peut respirer avant « Elle leur dit » [En contradiction, donc, avec son intention de commencer à « Si » sa « grande phrase ». Il s'agit là vraisemblablement d'un lapsus]

Erik s'y essaie : < Elle leur dit... > et est rejoint par Gauthier : < ... si par déloyauté De ce... > et enfin par Jean < ... corps mien vous avez jouissance > ; le directeur insiste particulièrement, à la faveur d'un crescendo, sur le climax sur « jouissance ». Gauthier montrait sa grande satisfaction au début de cet essai mais, à court d'air, il ne peut finalement pas chanter les trois derniers mots. Pendant qu'Erik et Jean vont jusqu'au bout, il échappe un « c'est long ! » agrémenté d'un sourire gêné.

G – C'est très long, mais ça serait gé-nial si on arrivait à faire comme ça... !

J (qui a continué la déclamation) – < C'est fait. De. Moi. > [en hachant les trois syllabes, et en doublant sa voix d'une battue verticale du bras en trois coups]

Brigitte note elle aussi l'enjambement, à l'aide d'une flèche.

J – Et ça [« C'est fait de moi »], ça devrait être extrêmement décisif.

Sans se synchroniser, Brigitte et Gauthier essaient {C'est fait de moi}.

1 Comme toutes les autres annotations – surlignées en orange –, nous savons cela non pas parce que notre enregistrement le donnerait à voir précisément mais parce que le nombre d'annotations de chaque couleur est suffisamment réduit pour qu'il soit possible de le deviner. En effet, notre caméra, à six mètres au moins des musiciens et face à eux – donc du “mauvais” côté de leurs pupitres – permet seulement, lorsque l'un d'entre eux s'approche de sa partition avec son stylo, de savoir sur quelle page il dépose une annotation et, de façon très grossière, à quel endroit de la page – plutôt à gauche ou à droite, en haut, en bas ou au milieu. L'examen répété des phases du geste peut alors laisser deviner, en cas de doute, s'il s'agit plutôt d'une flèche, d'un V, d'une liaison ou éventuellement d'une annotation plus complexe.

J (à Gauthier) – Et, tu vois, très affirmé, sans ralenti : < C'est fait. De. Moi. >

Erik note un accent sur « C'est fait de moy » et une respiration avant ces mots – c'est-à-dire à l'issue des deux vers chantés d'un seul souffle.

Gauthier note une respiration après « Elle leur dit » – alors qu'il avait suggéré à Erik – peut-être sous forme d'un lapsus – que la respiration soit prise avant ces mots.

G – On se la relit ?

B – Ah oui !

J (les interrompt dans leur intention avec la suite du texte) – < Si je fais résistance vous me ferez mourir en déshonneur > [déclamé avec un climax sur mourir. Puis, beaucoup plus doux :] < Mais j'aime mieux... >.

Erik note une nuance piano.

J – Là c'est la future sainte qui parle, elle préfère mourir que d'offenser le seigneur. Faut pas que ce soit lisse au niveau de l'expression hein ! Parce que le texte...

Brigitte indique elle aussi une nuance piano.

G – Oui, faut pas qu'on se contraigne...

J – Si la chanson a eu tellement de succès, c'est parce que le poème est génial hein !

G – Oui c'est vrai.

J – Parce que en dix vers...

G – Tout est dit.

J – ... l'histoire est merveilleusement bien dite. Il y a toutes les étapes. Au début c'est une petite histoire, et il y a toute la tragédie qui est exprimée en dix vers. Donc faut pas chanter ça lisse je crois.

G – D'accord.

J – Enfin en termes d'affects.

G – Oui oui oui. On peut la faire...

J – Tu vois faut pas jouer... Moi je crois pas que ce soit une sorte de psaume plat.

G – Ouais, d'accord.

J – Non, il y a vraiment une histoire, une histoire qui est incroyablement cruelle ! Elle a failli se faire violer par deux vieillards.

G – Ouais, et elle préfère crever...

J – Et elle préfère mourir qu'attenter à la foi du Seigneur. Donc l'histoire... Moi je suis très admiratif du dizain en fait, de la poésie.

Erik, de son côté, réécrit le bémol devant le mi de « sollicitée », et dépose sur ce mot une liaison de phrasé.

G – Oui oui c'est vrai que c'est...

J – Il est incroyable ce poème, il est... très très bien fait

G – Eh bien, c'est parti...

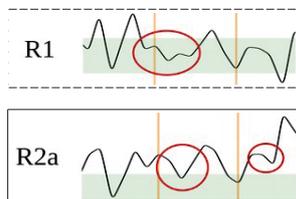
J – Donc, au début, c'est un récit !

Deuxième performance de répétition (R2a)

« Voilà, narratif ! » dit Jean à voix haute à l'issue des deux premiers vers. Alors que le directeur était resté plutôt impassible lors de la première performance, son corps marque cette fois ponctuellement le tempo à la semi-brève par des rebonds partant des genoux – parfois les bras croisés, parfois en accompagnant le rebond des deux bras. Jean donne en outre des impulsions du bras droit – avec “éclosion” de la main – aux débuts des deuxième et troisième vers mais aussi au cours du quatrième vers (« ef-fort ») ; il était en revanche resté immobile au moment où les musiciens initiaient le premier vers. En outre, à l'hémistiche du troisième vers, il anticipe d'un temps le « triste » des deux chanteurs, le proférant à voix haute d'un air affecté et en exagérant le “r” central.

À l'entrée de la section centrale, il donne une double impulsion (« El-le leur dit ») pour éviter toute mollesse. Aux quatre croches de « si pa-a-a-a-ar déloyauté », son corps imprime un nouveau mouvement, plus énergique que les précédents, qui se prolonge avec l'enjambement sur « De ce corps mien vous avez jouissance » – vers au cours duquel il dit d'une voix distincte « avancez, avancez » aux musiciens. Enfin, sur le « C'est fait de moi » qu'il disait souhaiter « affirmé, sans ralenti », il bat non seulement l'impulsion initiale mais surtout chacune des syllabes.

Contrairement à Gauthier, qui respire après « Elle leur dit » comme il l'a indiqué sur sa partition, Erik s'essaie à chanter le tout d'une traite ; mais, n'y parvenant pas, il prend une respiration à l'hémistiche « De ce corps mien | vous avez jouissance ».



Peut-être le fond de vallée central correspond-il à la respiration prise par Erik¹. Quoi qu'il en soit, le fait que cette courbe, qui commence de la même manière que la précédente ne redescende pas dans la zone verte, est de toute évidence le résultat des mouvements énergiques de Jean et de son injonction – « Avancez, avancez ». Enfin, la courbe ne redescend quasiment pas sur {C'est fait de moi} – chanté « affirmé, sans ralenti » sous la battue insistante de Jean –, et la

1 Il est en revanche peu probable que le premier fond de vallée soit dû les deux fois à la seule respiration de Gauthier.

phrase suivante, qui débute sur les quatre croches de « par » – chantées avec une légère accélération – atteint donc un sommet.

Le climax étant passé, Jean se tient relativement immobile alors que les musiciens investissent la phrase suivante, à la fin de laquelle Gauthier trébuche sur le mot « déshonneur » pour les raisons que nous donnions en début de chapitre – ce qui interrompt la performance.

Échange à la suite de la deuxième performance (Rc) – 50 sec.

G – « Oh pardon, on peut refaire cette page-là excusez-moi ? Je... Je... J'ai merdé !? On peut faire la page 85 ? »

J – Ralenti pas, Gauthier, sur le retard sur « ce corps mien vous avez jouissance... » < C'est fait de-e moi > [déclamé de façon rigide avec une battue stricte]

Pendant ce temps, Erik prend acte de son côté de ce que chanter d'une traite les deux vers de β est finalement ambitieux, et indique donc une discrète respiration après « Elle leur dit ».

G – Ah ben on peut faire avant, dans ce cas-là. < Elle leur dit...

E – Parfait.

G – ... si, par déloyauté >

J – Euh... par rapport à « Je suis déshéritée » [de Certon, répétée juste avant], ça c'est l'inverse. Ça peut... bouger légèrement, le tempo, comme un récit, parce que vous êtes à la tierce – vous pouvez faire ce que vous voulez, là – donc... Vous pouvez très bien faire : < Elle leur dit si pa-a-a-ar déloyauté > [déclamé avec une légère accélération sur les quatre croches de « par » et en imprimant un élan dans le corps]

Brigitte indique cet élan d'une flèche entre « par » et « déloyauté », qui précède donc celle qu'elle avait déjà apposée à l'enjambement des deux vers.

G – Oui, animer un petit peu.

Ici, Erik indique finalement une autre respiration discrète¹ à l'hémistiche « De ce corps mien | vous avez jouissance ».

J – Moi ça me gêne pas du tout qu'il y ait un peu de... un peu d'élan [mouvement d'ondulation des bras]

G – Ouais.

J – Ce qu'on ne veut pas du tout dans la musique polyphonique complexe.

G – D'accord.

1 Nous qualifions cette respiration et la précédente de “discrètes” du fait de la taille du “v” qui les indique ; et dans le deuxième cas, ce “v” sera d'ailleurs recouvert le lendemain par un “V” bien plus visible au stylo bleu. Cette hypothèse sur une discrétion volontaire coïncide bien avec la nécessité – que Erik garde en tête – de ne pas briser la continuité du phrasé sur ces deux vers.

J – Parce que sinon je trouve que ça a un côté un peu figé [*geste des mains comprimant un objet fictif*].

G – Oui oui c'est vrai.

J – Au début c'était très bien.

G – Mais il faut retrouver...

J – Pas trop legato... Ben il faut parler, quoi.

G – ... le mouvement. Ouais ouais d'accord.

J – Il faut parler.

E – [On reprend à] « El-le » ?

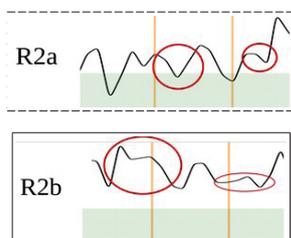
G – « El-le leur dit », ouais ?

Troisième performance de répétition (R2b)

Les deux chanteurs respirent cette fois aux deux hémistiches ; Erik parce que c'est ce qu'il a finalement indiqué sur sa partition, Gauthier parce que qu'il l'a indiqué dans le premier cas et parce que l'air lui manque dans le second.

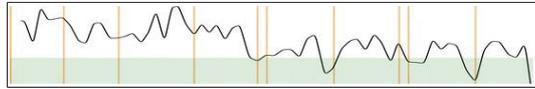
Au début de cette nouvelle performance qui commence à β , Jean tourne le dos aux musiciens et fait face à ceux qui prennent une pause ; le départ à tempo élevé est donc de l'initiative des musiciens. Le geste d'élan qu'il fait sur les quatre croches de « par », n'est donc pas destiné à Gauthier, Erik et Brigitte. Il revient ensuite à son pupitre et nettoie ses lunettes tout en continuant à écouter les trois musiciens.

Lorsque commence la phrase γ , il adopte à nouveau une posture de direction. Son corps se remet en mouvement avec le tempo et il donne une impulsion sur « Si je fais résistance ». Tout comme il avait anticipé d'un temps le mot "triste", lors de la performance précédente, en le proférant d'un air affecté, il en fait de même ici avec « mourir ». Enfin, lorsque survient la "morale" de cette chanson spirituelle avec le retour de α (« Mais j'aime mieux périr en innocence que d'offenser par péché le Seigneur »), que les musiciens investissent spontanément avec plus de douceur que ce qui précède, il leur dit à voix haute « Voilà, tendre et pieux ». Et il accompagne les trois syllabes de « offenser » d'une légère battue à trois temps.



L'enjambement, qui se donnait déjà à voir sur la courbe précédente, est cette fois très net ainsi que les deux respirations qui l'encadrent. Le {C'est fait de moi} conclusif est quant à lui chanté à un tempo stable. Notons enfin que les musiciens repartent d'emblée au tempo élevé atteint auparavant, qui reste d'autant

plus élevé que Jean donne une nouvelle impulsion sur {Si je fais résistance}. La courbe complète de R2b, ci-dessous, permet de voir le tempo chuter plus loin, à « Mais j'aime mieux », c'est-à-dire là où « c'est la future sainte qui parle », où les musiciens ont indiqué une nuance *piano*, et où Jean leur confirme cette intention pendant la performance : « Voilà, tendre et pieux ».



Échange qui suit cette troisième performance (Rd) – 2 min. 20 sec.

Erik souhaite s'assurer de la prononciation du dernier mot de la chanson (« Seigneur »), ce à quoi l'aide Marianne. Puis Gauthier initie sans transition l'échange avec Jean que nous restituons (en page 279), où ce dernier l'invite à changer à sa guise la place des syllabes sous les syncopes. La répétition se conclut sur cet échange :

J – Donc... On pourrait finir fort sur < Vous me ferez pé... mourir en déshonneur > [très grande insistance sur « mourir », avec les mains crispées à hauteur de visage] Puis... [beaucoup plus doux, en joignant les mains en position de prière et en insistant sur « périr »] < Mais j'aime mieux périr en innocence que d'offenser par péché le seigneur >.

Gauthier et Erik s'approprient cette intention en imitant sur le vif les deux gestes contrastés de Jean.

J – Donc ça c'est pieux et intérieur, et donc finissez fort avant. Et sur « mourir », il faut vraiment y aller.

G – D'accord. Oui oui bien sûr.

Alors que Gauthier indique une nuance forte en fin du vers « Vous me ferez mourir en déshonneur », Erik la note au début de ce vers et appose en outre un crescendo en sa fin.

J – Moi je pense que vu que c'est à la tierce, tous les mouvements sont possibles [avec les mains ondulantes]. Sans que ça devienne [...] [inaudible], mais...

G – C'est beau, mais que c'est beau !

J (à la cantonade) – Eh bien ça, comme me le disait Jérôme Lejeune, ça n'a jamais été enregistré.

Rafael – Ah !?

B – Étonnant... !

J – Alors que...

B – ... on l'a faite plein de fois !

J – Alors que c'est... la Suzanne.

Mercredi 25 mars, ~20h30.

Performance de remise en bouche (E-2)

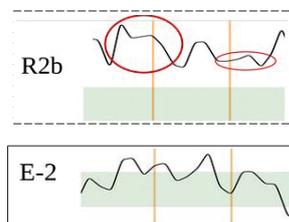
Conformément à ce qu'il a indiqué sur la partition, et bien loin de l'intention initiale de Gauthier de chanter le tout d'une traite, Erik "interrompt" β de deux respirations, après « Elle leur dit » et à l'hémistiche « De ce corps mien | vous avez jouissance ». Gauthier n'a pour sa part indiqué que la première des deux respirations, qu'il prend "normalement", c'est-à-dire sans intention particulière eu égard à ce qu'il avait lui-même suggéré la veille. Le souvenir desdites discussions refaisant aussitôt surface, il se jette sur son stylo – tout en continuant à chanter – pour apporter une précision à son annotation : « court ». Ne pouvant écrire cela tout en se concentrant sur la suite, il en oublie de ne pas respirer au changement de vers.

Échange qui suit cette performance (Ef) – 3 min. 55 sec.

La chanson terminée, Gauthier se tourne immédiatement vers Erik pour s'excuser : « J'ai pas fait ce qu'on avait dit, du tout... » et s'en retourne à son pupitre : « Alors, plein plein plein de bêtises... couleur bleue, couleur bleue... par déloyauté de ce corps mien vous avez jouissance... ».

Il trace très hâtivement une liaison de phrasé sur l'enjambement puis une seconde jusque « jouissance ».

[...]

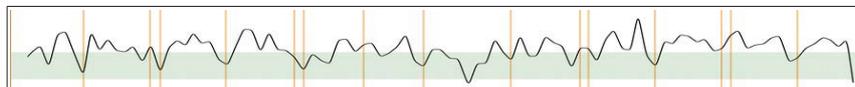


Le fait que Gauthier n'ait « pas fait ce qu'on avait dit » concernant l'enjambement ne semble pas porter à conséquence sur le tempo. Au contraire, la courbe présente un profil bien moins "rogné" par les respirations qu'il ne l'était auparavant¹. En revanche, les musiciens semblent avoir oublié depuis la veille que le {C'est fait de moi} de fin de phrase doit être chanté « affirmé, sans ralenti » ; personne ne l'a noté de quelque manière que ce soit sur sa partition. La courbe chute donc en cette fin de phrase en son point le plus bas, et les performances suivantes continueront à creuser ce sillon – au sens propre. Notons également sur ce segment précis la chute de plus de cinq points du tempo moyen par rapport à la veille.

La courbe complète (ci-dessous) invite en outre à relever l'absence de corrélation telle que celle observée la veille entre la nuance *piano* des quatre derniers vers (« tendre et pieux ») et l'affaissement du tempo. Non que les musiciens aient cette fois dissocié ces paramètres : si l'on se fie à notre propre enregistrement, cela semble plutôt tenir au fait que Gauthier ne chante ni *piano*, ni

1 Peut-être s'agit-il là à une échelle réduite – et contre leur gré – de la même chose que ce que connaissent bien les ensembles vocaux : pour reprendre de l'air sans briser la continuité globale, mieux vaut prendre des respirations individuelles en des endroits distincts que de respirer collectivement au même endroit.

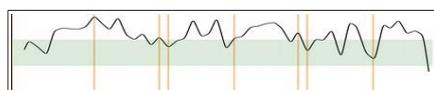
tendrement, ni pieusement ; contrairement à ses deux collègues – qu'il emporte donc avec lui dans sa fin altièrè¹ –, il n'a rien noté ici sur sa partition qui contraste avec le *forte* sur lequel se finissait la phrase précédente – et qui devait finir avec elle. Dès lors, « Mais j'aime mieux périr en innocence que d'offenser par péché le Seigneur » tient plus de la proclamation de dignité – voire de fierté – que d'un geste tendre et pieux.



Deuxième performance (partielle) de remise en bouche (E-1)

Le travail déclamé laisse la place en milieu de β à une performance chantée. De ce fait, les questions de respiration n'ont pas l'occasion de se poser.

En revanche, les deux chanteurs manquent légèrement d'air pour être confortables jusqu'au bout du dernier vers – peut-être du fait du ralenti final et de la tenue de la dernière syllabe.



On observe cette fois un léger ralenti non pas des quatre derniers vers, mais des deux derniers. Pourtant, Gauthier s'engage dans ces vers – et y engage avec lui Erik et Brigitte – avec la même intention que précédemment. Si ce léger ralenti n'est pas tout simplement dû à la marge d'erreur, il s'explique peut-être par les seules tentatives d'ornementation de Gauthier suivi en cela par Erik – dont nous traitons en début de chapitre.

Échange (Eg) – 1 min. 25 sec.

G (à *E*) – Tu veux respirer avant « le Seigneur » ?

E – J'sais pas...

G – Oh on peut hein.

Erik rechante ce vers en ayant pris une bonne respiration avant – et en ayant fait chanté très vite les premières notes.

G – C'est mieux sans respirer pour la... compréhension...

Erik indique alors une respiration profonde en amont de ce vers.

G – Et moi c'est pareil j'ai exactement le même problème².

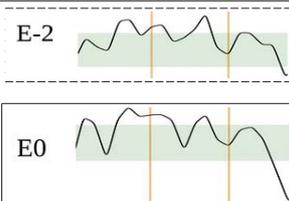
[...]

Prise d'écoute (E0)

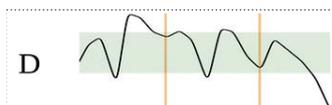
Gauthier reprend cette fois un peu d'air au sein de β aux mêmes endroits qu'Erik, et avec la même discrétion.

1 Notre enregistrement laisse supposer qu'Erik au moins s'applique à la nuance *piano* qu'il a indiquée.

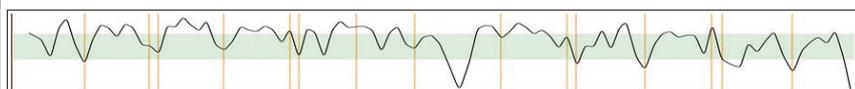
2 De fait, c'est surtout Gauthier qui avait eu du mal à chanter le dernier vers d'une seule traite.



Le ralenti sur « C'est fait de moi » se creuse considérablement, et l'on note plus distinctement les deux respirations aux hémistiches. De fait, cette courbe E0 pourrait être confondue, à peu de choses près – si ce n'est dans la marge d'erreur – avec ce qui sera entendu au disque :



La courbe complète de E0 ci-dessous laisse voir cette fois un léger ralenti progressif sur les quatre derniers vers, qui conforte la corrélation ci-avant établie puisque, sans avoir communiqué entre eux à ce sujet, les musiciens entrent cette fois sans exception dans la troisième partie avec une nuance plus douce, et plus douce encore pour ce qui concerne les deux derniers vers¹ – le *diminuendo* étant d'ailleurs plus marqué que le ralenti.



Discussion sur le court trajet des musiciens vers la cabine en vue d'écouter le résultat (Eh) – 55 sec.

[...] **G** – Qu'est-ce que c'est beau, beau, beau !

E – Je suis un peu bas mais ça devrait aller.

G – Oh, mais moi je suis... je suis vraiment pas nickel hein, pour l'instant hein... En fait c'est la course dans les escaliers qui me...

B – Ben ça ça peut avoir un...

G – Ça époumone, hein ! [...]

Écoute collective de la prise d'écoute (E0')

Les musiciens sont debout – Jean et Patrick étant assis – face aux moniteurs qui trônent sur la table, mais surtout aux deux haut-parleurs qui permettent l'écoute collective de ce qu'entend l'ingénieur du son dans son casque – sans bénéficier évidemment de la même qualité de son que lui.

Erik est le seul à avoir pris sa partition et son stylo avec lui. Tout comme les deux autres musiciens, il écoute principalement sa propre voix, mais en vue d'annoter sa partition le cas échéant. L'essentiel de ses annotations bleues que nous n'avons pas encore rencontrées sont inscrites ici – flèches montantes là où il estime chanter trop bas, et quelques liaisons de phrasé (« sa beau », « c'est fait de moy », « si je fais résistance », « périr en innocence ») où il indique presque toujours une syllabe-pilier à accentuer.

¹ Le léger ralenti n'est d'ailleurs pas proportionnel avec le degré de douceur

Discussion qui suit (Ei) – 1 min. 5 sec.

Brigitte s'éclipse immédiatement pour retourner sur le plateau ajuster quelques éléments de son accompagnement.

[...]

J (à G) – Et c'est très bien le... le *piano* qu'il [Erik] te propose à la fin, c'est joli avec la voix... un peu moins timbrée.

G – Ouais, ce serait... ce serait génial qu'on arrive à faire ça et qu'on arrive à un truc... [*geste des mains qui se rapprochent doucement l'une de l'autre*] extrêmement dépouillé sur la fin... ça serait beauuu ! Ça, ça va s'enchaîner avec l'autre « Suzanne » ?

J – Oui.

G – Mais est-ce que c'est gênant ?... Du coup on ne peut pas ralentir plus que ça, si ?

Jean lui répond en chantonant les trois dernières notes de la chanson (sur les syllabes « tiam ta taaa »), et en enchaînant sans tarder sur une évocation des premières notes de la « Suzanne » de Certon.

G – D'accord... Donc il faut avoir conscience qu'il y a une suite.

J – De toute façon y'a... quasiment pas de pièce isolée.

Patrick – Et sinon ça vous va ? Le... ? [*geste du visage accompagné de la main, mimant le fait de humer la qualité de l'environnement – et signifiant « le son »*]

G – Ben moi ouais ! Je veux bien réécouter un petit coup au casque, mais je trouve ça très... très beau, très... limpide.

J – Nan mais c'est une salle très bien pour ça... On y avait fait le [disque] Vinci, on avait eu aucun problème.

Deuxième écoute de la prise d'écoute (E0'')

Gauthier écoute α puis passe le casque à Erik, qui écoute α' et β – jusque « C'est fait de moi ».

E – « J'aime bien cette acoustique pour cette musique »

G – « Ouais, c'est très net »

P – « Ouais ouais »

J – C'est *La Chambre du Roy* dans la chambre du roi...

Gauthier commente en direct la prise d'écoute – que les haut-parleurs continuent de lire – avec une proposition en tête.

G – Et là [*on entend la fin de γ*] peut-être on peut être moins prudent, moins... et là [*on entend la respiration entre γ et le retour de α*] on arriverait sur... [*on entend le début de α*] ... mais *piano* ».

E – Oui.

G (*en s'aidant de la partition de Jean*) – Et en fait du coup peut-être qu'au lieu de faire cette suspension, si tu es d'accord Jean... C'est que pour le moment on fait beaucoup de suspension avant « Si je fais résistance », alors qu'à ce moment là elle [Suzanne] est encore... [*poings serrés comme suppliant le Ciel*]

J – < Si je fais résistance vous me ferez périr en déshonneur ! > [*déclamé sans suspension*]

G – Voilà, puis suspension...

J (*d'une voix douce et sereine*) – < Mais j'aime mieux... >

G (*tourné vers P puis les yeux au Ciel*) – < Mais j'aime mieux >, je me résous... En trois secondes, effectivement, on a toute l'histoire ».

Retour sur le plateau (Ej) – 1 min. 30 sec.

Au moment où Jean commence à faire savoir à Patrick que « ça c'est le tube du XVI^e » (cf. propos déjà restitué en page 205), les musiciens retournent sur le plateau. Ils y retrouvent Brigitte qui y travaille seule depuis quatre minutes, et que Gauthier entretient de ce qui s'est décidé en cabine, en le lui montrant sur la partition.

G – Du coup on s'est dits...

B – Oui ?

G – Bon, là [*césure β/γ*] y'a quand même une grande pause, c'est écrit...

B (*qui l'interrompt*) – Mais là [*pendant γ*] ça respirait un peu finalement ? De ce corps mien...

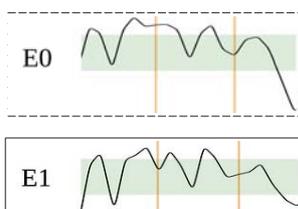
G – Oui, voilà, exactement. < Elle leur dit si par déloyauté de ce corps mien [*il respire*] vous avez jouissaaance >.

Brigitte prend note de cette respiration sur sa partition.

G – Et du coup on s'est dits qu'ici [*γ*] si on continuait à être un tout petit peu fort, on pouvait ici [*α''*] commencer très *piano*, avec de la résignation... [...]

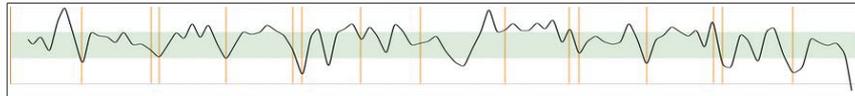
Première prise (E1)

La respiration à l'hémistiche « De ce corps mien | vous avez jouissance » est moins discrète que les fois précédentes, ce qui ne se voit pas sur la comparaison ci-dessous avec la courbe précédente, où c'est l'hémistiche « Elle leur dit, | si par déloyauté » qui se creuse considérablement.



En cabine, le corps de Jean imprime le tempo au début de γ (« Si je fais résistance »), laissant donc voir qu'il souhaiterait un redémarrage un peu plus vif.

La courbe complète ci-dessous permet de voir en outre le ralenti final s'accroître, surtout sur les deux derniers vers. Alors que les échanges en cabine ont confirmé ce que Jean avait déjà proposé la veille, à savoir un contraste entre un γ fort et un α doux, il s'avère que les musiciens profitent que α soit repris pour le jouer encore plus doucement ; le *diminuendo* final se décline dès lors sur deux paliers.



Échange après la première prise (Ek) – 2 min.

Pendant que Patrick décroche le téléphone pour communiquer quelques instructions au musicien, Jean se rend en personne sur le plateau.

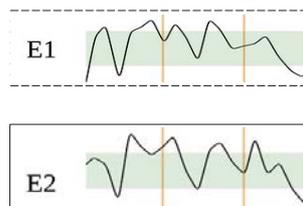
J – Sur < Si je fais résistance >, il faut que le « si » soit moins long... < Si je fais résistance > parce que < Siii jee... > c'est pas intéressant. Et les croches elles pourraient être un peu plus légères : tidatida tan tan... tu sais elles sont un peu grasses... et avec un peu de... [*geste d'élan*]

Brigitte annote sa partition d'une flèche.

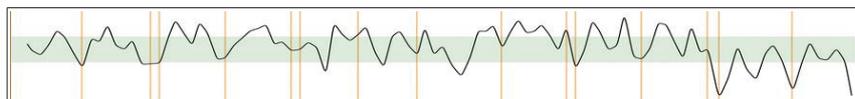
Premier avorton (x1)

Les musiciens sont interrompus en cabine en fin de troisième vers parce qu'ils sont trop lents.

Deuxième prise (E2)



La différence entre les deux courbes ci-dessus – essentiellement l'accélération avant le ralenti sur le « C'est fait de moi » final – ne peut donner lieu à aucune interprétation en conséquence des échanges qui se sont tenus juste avant. La courbe complète de cette deuxième prise, ci-dessous, permet en revanche de voir le ralenti final en deux paliers s'approfondir. Ou plutôt, de voir cette intention n'opérer plus que pour les deux derniers vers, d'où l'"affaissement" déjà noté.



Échange après la deuxième prise (Em) – 2 min.

G – Pourquoi je suis essoufflé !? C'est incroyable...

[...]

Appel de la cabine. Gauthier décroche. N'ayant pas à ce moment de micro en cabine, nous ne savons pas ce qui lui est dit par Patrick et/ou Jean.

G – [...] < De ce corps mien vous avez jouissance > [...] D'accord, on peut l'assumer plus. [...]

L'appel terminé, Gauthier transmet à Erik et Brigitte ce qui lui a été dit.

[...]

G – On peut prendre le temps de cette respiration qu'on a rajouté avant < vous avez jouissance >

E – D'accord.

Il prend son stylo avec lequel il agrandit et épaissit considérablement l'indication de respiration qu'il avait notée ici la veille.

G – Et à la fin, la petite reprise, on est pas tout à fait ensemble.

E – Ouais, j'étais trop lent...

G – Mm. Moi j'étais euh...

B – Est-ce qu'on est seulement *piano* ou est-ce qu'on est aussi plus lents ? On était plus lents là.

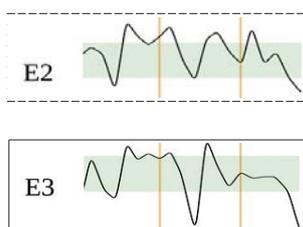
G – Il faut pas qu'on soit trop lents parce qu'il y a la version à cinq après.

B – Donc plus *piano* mais pas plus lent alors.

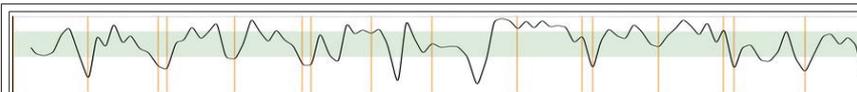
G – Et du coup peut-être que pour être plus *piano* on peut partir de moins piano avant... moi c'est vrai que j'arrive à une limite de... son, j'ai l'impression de pas pouvoir faire moins fort...

[...]

Troisième prise (E3)



La respiration au second hémistiche se donnait déjà à voir assez clairement sur la courbe précédente. Maintenant que l'on « prend le temps de la respiration » et que celle-ci est « assumée », le fond de vallée en cet endroit, qui ne correspond à aucune ponctuation poétique ou musicale, est aussi important que celui qui surviendra un vers plus loin à la ponctuation la plus importante de cette chanson. La courbe complète ci-dessous permet encore une fois de voir le ralenti final concentré sur les deux derniers vers, et moins important que lors de la prise précédente ; de fait, le tempo de cette troisième prise est déjà très lent comparativement aux prises précédentes, ce qui offre peu de marge de manœuvre pour un ralenti conséquent.



Échange après la troisième prise (En) – 2 min.

E – C’était très lent.

B (*en même temps, chuchotant à G d’un air dubitatif*) – C’est quand même un peu trop, la respiration...

G – C’est peut-être beaucoup ouais.

E – Non non, pas du tout ! Ça va bien ! C’est trop ?

B (*chuchotant*) – [*Inaudible*]

G – J’me rends pas compte.

Ils reçoivent un appel de la cabine, pendant lequel Erik prend congé quelques secondes de ses collègues pour nous demander d’éviter de marcher pendant les prises – a fortiori de marcher en rythme avec la musique –, ce qui est susceptible de le perturber.

Comme précédemment, nous ne savons pas ce que Patrick dit à Gauthier au téléphone.

G – [...] Oui, c’est ce que disait Brigitte [...] Un peu artificiel. [...]

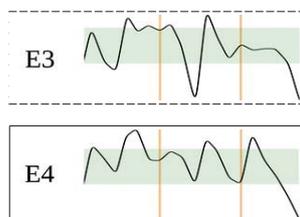
Nous nous rendons en cabine et arrivons au moment où Patrick est en train de dire à Gauthier :

P – [...] Et la toute fin, attention ça s’effrite un peu. Du coup vous êtes moins ensemble, et c’est un peu moins magique. Par contre le début de la petite reprise était magique, vraiment. Mais perdez pas le souffle. [...]

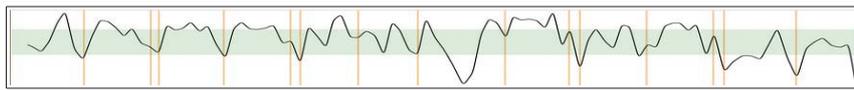
Il prévient que la prochaine prise sera certainement la dernière complète avant d’éventuelles rustines. Sur le plateau, Gauthier transmet à Erik et Gauthier :

G – [...] Alors la petite respiration effectivement ils ont trouvé ça un peu artificiel, un peu trop figé... [...] Et ça se délite un peu à la fin, ça se... voilà. Il faut garder quand même la direction, un peu plus franche.

Quatrième prise (E4)



Le ralenti à l’hémistiche est sans commune mesure avec le précédent et, comme par un effet de vases communicants, les deux ralentis qui l’encadrent s’en trouvent plus marqués. Quant à la courbe complète, elle donne à voir l’approfondissement du ralenti final.



Échange après la quatrième prise (Eo) – 1 min. 25 sec.

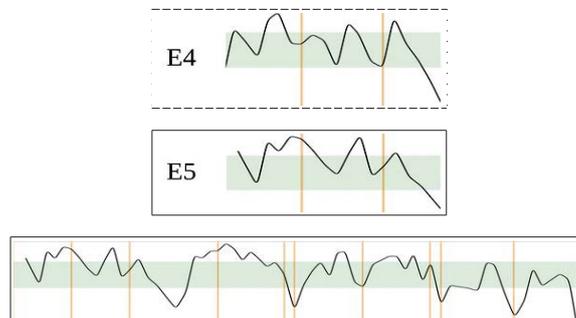
[...]

Au moment de communiquer des instructions par téléphone, Jean interrompt quelques secondes Patrick pour signaler qu'Erik est trop fort sur < C'est fait de moy >.

[...]

Cinquième prise (à partir de β) (E5)

Pendant la prise, au moment de {C'est fait de moy}, Jean dit à Patrick : « Ça tu gardes, le < C'est fait de moy > ».



Échange après la cinquième prise (Eo) – 1 min 15 sec.

P (à J) – Ça bouge, la fin.

J – On... C'est très beau ce qu'ils ont fait. Faudrait seulement que tu fasses une rustine sur < Que d'offenser par péché le seigneur >.

P – Sur la reprise, la petite reprise ?

J – Oui, même pas... Ils manquent d'air. On pourrait faire seulement < Que d'offenser par péché le seigneur, > pour qu'on ait une bonne finale, c'est tout ce qu'il nous manque je crois.

Patrick engage un échange téléphonique avec les musiciens.

P – C'était super hein. Vous avez manqué un tout petit peu encore d'air à la fin donc ça a bougé encore un peu sur les dernières notes.

G (à E et B) – La dernière note bouge un peu... (à P) Du coup est-ce qu'on peut se permettre ce petit "cédez", ce petit ralenti même s'il va y avoir une autre pièce qui va s'enchaîner ?

En cabine, Jean répond très affirmativement, et Patrick transmet.

P – Oui.

G – C'est pas trop ? D'accord. D'accord, assumons quoi.

P – Assumez ! Donc si vous pouvez refaire les quatre dernières mesures peut-être ?

Après la rustine (Eq)

G – C'est court, quatre mesures !

Ils feront encore deux rustines « pour assurer ».

4.4 – Directions prises

Ce qui résulte de deux approches différentes du tempo

Après la deuxième performance de répétition, donc assez tôt dans le processus, Jean distingue clairement l'attitude à adopter au sujet de cette « Suzanne un jour » de Lupi de ce qu'il attend dans le cas des chansons sublimées par Pierre Certon :

(Rc) Par rapport à “Je suis déshéritée”, ça c'est l'inverse. Ça peut... bouger légèrement, le tempo, comme un récit [...] Ça me gêne pas du tout qu'il y ait un peu de... un peu d'élan, ce qu'on ne veut pas du tout dans la musique polyphonique complexe.

L'exemple qui vient à l'esprit de Jean est celui de la chanson travaillée immédiatement auparavant, « Je suis déshéritée ». Or la courbe correspondant à la version discographique de cette dernière (annexe 70) laisse voir un tempo tout sauf immuable, qui parcourt également de bas en haut une zone de cinq points et la dépasse ponctuellement. Mais plutôt que de comparer la « Suzanne un jour » de Lupi à ce « Je suis déshéritée » de Certon, faisons-le plutôt avec la mise en musique, par le même compositeur et dans le même style, de « Suzanne un jour » – au sujet de laquelle l'orientation donnée ci-dessus par Jean s'applique dans les mêmes termes. Sur la figure ci-dessous, la bande verte correspond également à une zone de tempo de cinq points, mais un cran en-dessous : de 38 à 43 à la semi-brève. Cette « Suzanne un jour » de Certon durant deux fois plus longtemps que celle de Lupi, nous en avons en outre divisé la courbe en deux afin de conserver un aspect visuel comparable.

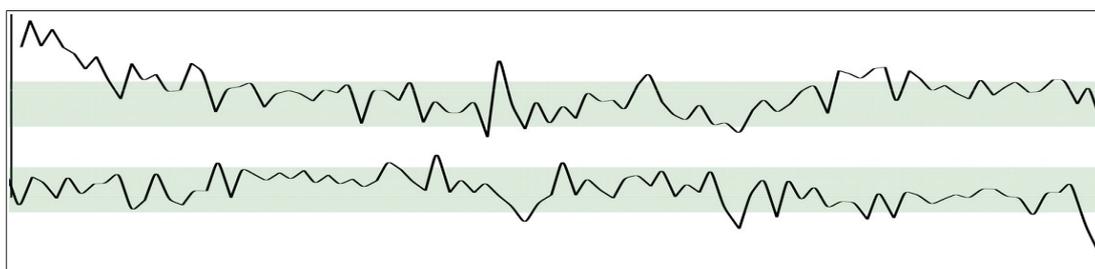


Fig. 17 : Variations de tempo de la version discographique de la « Suzanne un jour » de Certon

À deux reprises de notre récit, Gauthier manifestait une certaine vigilance quant au fait de ne pas trop ralentir à la fin de la chanson de Lupi dans la perspective de l'enchaînement avec celle de Certon. Et cette dernière commence justement à un tempo avoisinant celui de la première (environ 50 à la semi-brève), ce que Jean demande

explicitement aux musiciens dès la répétition (« il faut être raccord avec celle qui a déjà été enregistrée ») et lorsque l'enregistrement est imminent (« si vous avez un doute sur le tempo, c'est 51 »). Il leur bat en outre ce tempo depuis le seuil de la cabine quelques secondes avant la première prise ; pour les prises suivantes, Yves se chargera de cette battue tout au long de la performance, commençant systématiquement à 50 à la semi-brève. Or rien n'y fait, comme on le voit sur la courbe, qui plonge rapidement dans la zone 38-43 à mesure que le premier vers est énoncé aux différentes voix. Les musiciens ont-ils de cette chanson polyphonique et de sa performance une vision différente de celle de Jean, ou du moins un sentiment d'inconfort qui leur ferait tirer le tempo vers le bas ? Il n'est pas possible d'approfondir cette hypothèse, rien n'étant formulé en ce sens, mais on peut raisonnablement y voir plutôt la conséquence d'une impréparation. En effet, après un essai avorté de répétition mardi¹, la seule véritable répétition collective de cette longue pièce se tient vendredi, sous les micros, une demi-heure avant leur allumage ; et l'enregistrement est donc engagé alors qu'il resterait beaucoup de choses à stabiliser, ce que regrettent plusieurs musiciens au vu de la beauté de la pièce². La baisse du tempo a donc tout l'air d'un expédient permettant d'"assurer" une livraison convenable de cette « Suzanne », qui durera alors quatre minutes trente au disque, soit une minute de plus que ce qui était prévu.

Passé le ralenti caractérisé des vingt premières secondes, la « Suzanne » de Certon se contient essentiellement dans la zone verte de cinq points. La différence essentielle avec la chanson de Lupi, dont revoici la courbe, n'est donc pas tant à chercher du côté de l'amplitude que du comportement.

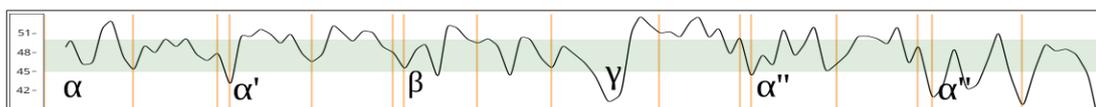


Fig. 18: Courbe de variations de tempo de la version discographique de la « Suzanne un jour » de Lupi

La très nette différence de profil entre les deux « Suzanne » s'explique en premier lieu par une différence d'écriture. Là où Certon procède par enchevêtrement presque systématique des différentes phases du poème – l'une des voix commençant souvent

- 1 Essai à la suite de la répétition de la « Suzanne » de Lupi, en l'absence de Yves qui n'arrive que jeudi. Après une première performance, Jean réalise en outre que les musiciens ont sous les yeux une version obsolète de la partition – c'est-à-dire qui n'est pas à jour des dernières corrections apportées par Yves au *quintus* –, ce qui met fin à la répétition.
- 2 Ainsi de Gauthier, qui est à nouveau à l'interface entre le plateau et la cabine : « [Au téléphone, après les prises d'écoute] Oui ? [...] Non, on retravaille juste un petit passage. [...] Oui on pense que c'est le moment de travailler parce que c'est la première fois qu'on se retrouve tous [...] [À ses collègues sur le plateau] Il m'a raccroché au nez. J'aime pas beaucoup cette attitude [rire] [...] C'est une pièce que j'aurais bien aimé avoir le temps de travailler avant d'enregistrer... ».

un nouveau vers alors que les autres n'ont pas terminé le précédent –, Lupi articule clairement les différents segments à la faveur de cadences et de silences. Mais à ces considérations sur l'écriture vient s'ajouter la dichotomie très marquée dans l'esprit de Jean concernant les modalités de performance, entre d'une part l'idéal d'un *tactus* immuable, d'autre part l'invitation à prendre des « élans » et fluctuer légèrement en considération des registres successifs du poème. De fait, aussi relative que soit l'immuabilité de la performance de la « Suzanne » de Certon (fig. 17), les accélérations et ralentis sont pour la plupart très progressifs, et la courbe présente plusieurs paliers notables. Rien de tout cela dans la performance de la « Suzanne » de Lupi (fig. 18), constamment mouvante, dont les arches incarnent très nettement les « élans » souhaités par Jean.

Donner du relief, à l'intersection de plusieurs autorités

En musique classique ils ont toutes sortes d'indications de nuances, d'expression, de tempo... S'il y a ça chez nous, ça veut dire que la partition n'est pas bonne, qu'il faut en trouver une meilleure, par exemple le fac-similé sur lequel il n'y a strictement rien de marqué. Et ensuite se demander quelle... non pas quelle nuance, parce que c'est pas tant en termes de nuances qu'en termes d'affects... quel affect on va donner sur telle ou telle phrase. C'est pas du tout la même culture.

– Jean, sur la route du château de Chambord le lundi 24 mars 2014

L'étude en début de chapitre a permis de voir la partition faire autorité auprès des musiciens au sens où, une fois décidé par Jean que « Suzanne un jour » allait être chantée au diapason 392 par Gauthier (*superius*) et Erik (*tenor*) accompagnés par Brigitte, ces derniers jouent cette chanson telle qu'elle est proposée sur le support noté de Honegger – qui restitue fidèlement les éditions anciennes – ; les rares modifications de Brigitte et Gauthier se cantonnent à une marge de manœuvre induite par la précision des sources. À la suite de ce premier développement, il nous a néanmoins été possible de voir Brigitte prendre en charge à sa guise les trois voix supérieures – outre la basse, assez strictement suivie –, et augmenter le texte d'une ornementation qui, à partir de la première prise, connaît peu de modifications – quand bien même la luthiste ne fixe par écrit que la moitié des ornements. La musicienne règne

ici en solitaire sur son terrain de jeu privilégié : aucun des autres protagonistes n'émet la moindre remarque au sujet des options qu'elle prend en la matière, et les deux autres chanteurs ne se risquent qu'une seule fois sur ce terrain – sans succès, et à un moment où cela ne porte pas à conséquence (cf. p. 283).

Certes, Brigitte n'est pour rien dans le choix en postproduction d'une certaine sobriété ornementale – si tant est que ce soit un choix, c'est-à-dire si tant est que les segments retenus au montage l'ont été pour leur sobriété¹. Mais dans le travail de la performance, la luthiste est maîtresse de ses ornements, et ajuste de son propre chef sa proposition au gré des premiers essais collectifs, parfois en prenant bien acte de décisions concernant l'ensemble des musiciens – notamment au sujet du phrasé et des nuances. Si, comme nous l'avons montré dans notre deuxième chapitre, plusieurs de ses travaux d'arrangement et de composition pour ce disque ont connu un destin funeste, sa polyvalence et son adaptabilité trouvent donc ici à se déployer pleinement, sans aucun revers. Que toute l'ornementation de « Suzanne un jour » dépende de Brigitte, qui travaille de façon plus pragmatique que scientifique, peut sembler contradictoire avec l'affichage par Jean de son travail quasi-scientifique d'écriture d'ornements pour *La Chambre du Roy* (cf. p. 121 et 127 de cette thèse). Mais ce à quoi l'on est confronté ici est en fait simplement une limite de notre approche singulariste, exclusivement dédiée à « Suzanne un jour » alors qu'une nette majorité des chansons du disque dans leurs versions “simples” ont bien fait l'objet d'un travail de Jean ; du moins leur voix principale, Brigitte restant maîtresse de ses choix d'accompagnement. De même, « Suzanne un jour » est la seule chanson à être enregistrée à partir d'une partition aussi inadaptée que celle de Honegger, sur la graphie de laquelle il n'est pas besoin d'être tchèque pour buter ici ou là – comme en atteste l'expérience de Gauthier.

La partition fait autorité sur le texte mélodico-rythmique, et la luthiste sur le plan de l'ornementation. Mais qu'en est-il des autres paramètres dès lors que, pour paraphraser le propos de Jean en exergue de cette section, une bonne partition de musique ancienne est une partition vierge ? L'absence d'indications de nuances, d'expressivité et de tempo participe à la définition du paradigme de la notation musicale en vigueur au XVI^e siècle mais, transposée au XXI^e siècle, elle ouvre aux musiciens la porte à une certaine créativité, plus ou moins orientée selon les cas par le désir de jouer à l'ancienne – et/ou d'en donner les apparences. Disposant d'une captation relativement complète du travail collectif, il convenait d'examiner de près l'évolution de ces paramètres, en vue de comprendre de quelle manière se profilent – voire se décident – les orientations en la matière, et peut-être de discerner ici également des phénomènes d'autorité. Néanmoins, ne pouvant prendre en charge la totalité de ces paramètres à

1 Cela nous semble improbable au vu du nombre de légères imperfections de tous ordres – intonations, attaques, qualité sonore, etc. – qui ont certainement joué un rôle prioritaire dans le choix de nombreux segments.

l'échelle d'un demi-chapitre, il était opportun de nous concentrer sur l'un d'entre eux en particulier ; or les variations de tempo présentaient l'intérêt de pouvoir être mesurées. Bien nous a pris de céder ici aux sirènes de la scientificité et de ses apparences puisqu'il s'avère, au fil des dix-sept pages de récit, que la restitution de la totalité des phénomènes observés qui semblent porter à conséquence sur les variations du tempo conduit naturellement à considérer bien d'autres paramètres moins aisément quantifiables – expressifs, respiratoires, dynamiques. Et donc à voir opérer une approche par « affects ».

Notre restitution s'appuie principalement sur le relevé des interactions verbales et gestuelles entre les musiciens – ou au moins des plus simples d'entre elles –, ainsi que sur l'observation de courbes de variations de tempo d'une précision raisonnable mais néanmoins relative. Cela nous laisse avec un matériau d'une grande richesse, qui ne doit néanmoins pas nous faire oublier que les variations entre les performances ne sont pas que le fruit d'intentions plus ou moins explicites que les uns et les autres se communiquent au fil du travail, ou de scripts peu à peu incorporés. Toute production sonore est tributaire d'un système physiologique et organologique ainsi que de gestes qui, aussi maîtrisés qu'ils soient, induisent des micro-variations. En outre, tout ce qui advient au fil de la performance – en premier lieu les performances des collègues, mais aussi l'environnement proche ou encore l'activité cognitive du musicien – est susceptible de l'infléchir ici et là en ses différents paramètres. La raison d'être de certaines des variations dont nous traitons depuis le début de ce chapitre serait peut-être à chercher à ce niveau qui, comparé à celui des discussions artistiques et techniques, peut sembler très prosaïque ; niveau où importent particulièrement le degré de concentration et la sensibilité à l'environnement. Mais n'ayant pas trouvé d'accès probant à ce niveau-là de l'action avec les outils dont nous disposons, nous ne pouvons amarrer notre analyse qu'aux strates que nous nous sommes efforcé de restituer. Il y est alors notamment possible de voir comment une proposition trouve à se déployer dans le processus, et de voir par conséquent à quoi elle mène et à quoi elle ne mène pas.

Ainsi de l'une des premières interventions de Jean en aval de la première performance, qui insiste pour que les mots « C'est fait de moi » soient chantés « très affirmés, sans ralenti ». Force est de constater, à l'écoute du produit fini, que ce vœu n'a pas été exaucé – et les courbes le confirment. En nous focalisant sur les évolutions du segment β de la courbe (annexe 71, dont le bord droit correspond au-dit ralenti) et en reprenant les bribes correspondantes de notre récit, il est possible de retracer l'évolution de cette proposition de Jean au gré des performances successives :

- Le ralenti (R1) est largement atténué lors de la deuxième performance de répétition (R2a), pas tant parce que les musiciens auraient tous trois intégré la

consigne de Jean que parce que ce dernier accompagne les trois semi-brèves « C'est fait de moi » d'une très forte battue lors de cette performance. La première remarque qui suit cette performance, adressée à Gauthier, concerne à nouveau ce ralenti, et Jean l'illustre d'une déclamation accompagnée d'une battue.

- La courbe correspondant à la troisième performance de répétition (R2b) laisse bien voir « C'est fait de moi » chanté sans ralenti – le petit monticule appartenant à la marge d'erreur –, bien que Jean ne batte pas la mesure cette fois-ci. Cela porte à croire que la demande de Jean a été intégrée...
- ... du moins à court terme, car lorsque les musiciens reprennent contact avec cette « Suzanne un jour » plus de vingt-quatre heures plus tard – et après avoir travaillé sur beaucoup d'autres pièces –, ils semblent ne pas se souvenir de cet aspect-là de la performance (E-2). De fait, personne n'a laissé d'annotation à ce sujet, et lorsque Gauthier s'excuse de n'avoir « pas fait ce qu'on avait dit, du tout », il ne pense pas à « C'est fait de moi » mais à la respiration à l'hémistiche précédent. Jean lui-même semble avoir oublié sa propre idée : il n'intervient à aucun moment de la séance à ce sujet, alors même que le ralenti revient et ne cesse de se creuser.
- Ce ralenti qui, la veille, était l'objet des premières interventions de Jean après chaque performance, ne refait plus surface qu'en un seul moment lorsque Gauthier, après la seconde écoute en cabine de la prise d'essai (E0''), signale que l'« on fait beaucoup de suspension » à cet endroit-là. Pas tant pour dire qu'il s'agirait d'en faire moins – rien ne changera à cet égard –, mais pour proposer de maintenir une même intensité de part et d'autre de cette suspension, puisqu'« à ce moment là elle [Suzanne] est encore... [*Gauthier serre les poings comme suppliant le Ciel*] ».

Passé ce moment en cabine, le récit n'offre plus de clefs d'explication quant aux légers creusements que continuera de connaître ce ralenti entre les prises E0 et E5, ce qui rejoint notre propos précédent sur l'absence d'une méthode qui donnerait accès aux strates les moins contrôlées de l'action. Pour ce qui concerne les performances précédentes en revanche (R1 à E0), ce résumé en quatre points laisse comprendre assez clairement pourquoi le ralenti en vient à s'atténuer puis réapparaître de plus belle. Enfin et surtout, ce court récit n'a de cesse de contourner et complexifier le schéma-type qui voudrait que les musiciens reçoivent une proposition de leur directeur, la fassent leur et se la réapproprient – voire la refusent – à l'aune de leurs propres désirs, compétences et marges de manœuvre, et l'ajustent au gré de leurs interactions jusqu'au produit fini. Car si la demande de Jean n'est pas suivie d'effets, ce n'est pas parce qu'elle s'avérerait finalement peu concluante ou parce qu'une alternative se serait profilée entre temps, mais tout simplement parce que tout le

monde l'a oubliée. C'est ainsi qu'en cette fin de β , la version discographique ressemble plus à la toute première répétition collective des musiciens qu'aux deux suivantes – c'est-à-dire celles sur lesquelles le directeur a pourtant apposé sa patte.

L'attraction qu'exerce sur nous tout ce qui déroge aux schémas-types de l'autorité ne doit néanmoins pas mener à une perspective faussée sur ce processus. Ce que nous avons déjà montré sur l'autonomie de Brigitte dans le domaine ornemental ou sur le devenir de la proposition de Jean au sujet de « C'est fait de moi », et ce que nous allons continuer à explorer dans le même sens en quête de toujours plus de complexité, doit sans plus tarder être réinséré dans un cadre accroché de deux manières différentes au statut de directeur artistique. D'une part, aussi indispensables que se soient rendus certains des musiciens dans l'activité de Content Désir et dans sa structuration humaine, Jean conserve sur eux un pouvoir fondamental : celui de ne pas les rappeler à l'avenir – ou de moins les rappeler. Bien qu'il n'en soit pas venu à ces extrémités ces dernières années, le fait-même qu'il s'agisse là d'une situation-limite justifie de parler de "cadre". Et même en restant dans les limites de ce cadre, le fait de tenir tête à Jean – sur des questions artistiques notamment – pourrait contrevenir à la sérénité du travail collectif. En somme, aussi distribuée l'autorité puisse-t-elle être, Jean demeure souverain en dernière instance¹ ; la dérogation à ses injonctions est alors ou bien inconsciente, ou bien le résultat d'une insuffisance technique comme nous l'avons supposé dans le cas de la chute du tempo de la « Suzanne » de Certon. Cherchant à examiner de près la structure de l'autorité sur la performance de la « Suzanne » de Lupi, on parviendra donc plus aisément à nos fins en nous intéressant aux initiatives des musiciens et à ce sur quoi Jean leur laisse la main qu'en nous attachant au devenir de ses propres propositions artistiques.

Cela étant dit – et c'est là le deuxième point d'accroche de notre "cadre" –, s'il est une demande de Jean qui est suivie d'effet, c'est bien celle, formulée en répétition, de donner du relief à cette chanson : « faut pas que ce soit lisse au niveau de l'expression » (Rb) ; « bouger légèrement, le tempo, comme un récit » (Rc) ; « Pas trop legato [...] Il faut parler ». Et par chance, les courbes tracées par Sonic Visualiser donnent précisément à voir « Suzanne » prendre du relief, surtout au gré des premières lectures. Ainsi, de par sa compréhension personnelle du poème de Lupi et de la musique qui l'accompagne, Jean donne une direction artistique fondamentale – à la faveur de gestes et mimiques au moment de la répétition – qui orientera beaucoup de décisions ultérieures, y compris celles dont les musiciens ont l'initiative ou qu'ils se réapproprient de façon très personnelle.

1 À la faveur de l'observation de plusieurs ensembles de musique ancienne, Pierre François parle d'un « caractère profondément organique du fonctionnement des collectifs musicaux, dans lequel le chef occupe une place certes éminente, mais nullement exclusive : son pouvoir, notamment, peut être déplacé, négocié ou contesté » (*op. cit.*, p. 181). Néanmoins, si les exemples qu'il donne montrent bien des déplacements, nous n'y lisons pas de négociations ou de contestations.

« On se dit que je me charge du téléphone ? Ça sera peut-être plus facile pour, euh... »

Si plutôt que de commencer les enregistrements en fin d'après-midi, il a fallu laisser passer le dîner, ce n'est pas qu'en raison d'un léger retard de Patrick, mais également parce que son dispositif habituel de liaison avec le plateau – un haut-parleur lié à un micro qui lui permet de parler aux musiciens –, déjà en difficulté l'automne passé lors de l'enregistrement de la *Messe*, vient de rendre l'âme. Seule solution à sa disposition, pour le moins artisanale : connecter l'un à l'autre deux téléphones analogiques – les ondes aériennes étant proscrites de par leurs interférences avec le dispositif d'enregistrement. Or, les téléphones ne disposant pas de hauts-parleurs, un seul musicien à la fois pourra écouter les commentaires et instructions provenant de la cabine.

Après avoir éteint le chauffage-ventilateur, Gauthier emporte la chaise sur laquelle est déposé le téléphone de liaison, non loin de Brigitte, pour la placer à côté des chanteurs. Il range alors le câble pour éviter de se prendre les pieds dedans et, lorsqu'il se retourne en disant « Ça serait mieux... que ce soit près de moi ? », Erik est déjà en train de s'assurer que le dispositif marche en appuyant de façon répétée sur le bouton du téléphone. Parvenant à faire sonner l'autre téléphone en cabine, il raccroche ; Gauthier qui a entre-temps regagné sa place, demande alors à son partenaire de chant :

G – Est-ce qu'on ne le mettrait pas plus près de moi ? On se dit que je...

Brigitte, derrière lui, acquiesce silencieusement. Erik, lui aussi d'accord, n'attend pas la fin de la phrase de Gauthier pour s'apprêter à prendre la chaise en vue de la rapprocher de lui. Mais le téléphone sonne, et Erik décroche alors le combiné et le tend à Gauthier qui, n'ayant pas intégré qu'il y a quelqu'un au bout du fil, termine son propos :

G – ... me charge du téléphone ? Ça sera peut-être plus facile pour euh...

B (*derrière lui*) – Ouais.

G (*se retourne*) – Pour communiquer.

Gauthier se « charge du téléphone » sans autre forme de procès. De fait, Brigitte a très peu d'appétences pour un tel dispositif ; les rares fois de la semaine où le combiné lui est tendu en vue d'une communication directe avec la cabine, elle n'a qu'une hâte : raccrocher. Quant à Erik, c'est là son premier enregistrement auprès de Content Désir et, surtout, sa maîtrise du français oral, quoique plutôt bonne, ne garantirait pas une efficacité dans les échanges avec la cabine. Enfin, Gauthier ne voit aucun problème à se faire le relais entre le plateau et la cabine ; on le voit même prendre un certain plaisir à ce jeu qui le place au centre du dispositif.

Aussi spontanée et évidente que soit cette prise de fonction, elle porte à conséquence sur le processus de travail. Si Jean se rend en personne sur le plateau entre la pre-

mière et la deuxième prise pour donner ses propres instructions – plus de légèreté sur les croches, et moins de longueur sur la première syllabe de « Si je fais résistance » – après que Patrick a donné les siennes au téléphone, tous les autres échanges entre le plateau et la cabine se feront par l’intermédiaire de Gauthier. Des instructions de Patrick et Jean, Erik et Brigitte ne reçoivent donc que ce que Gauthier leur restitue, à l’issue d’échanges téléphoniques qui durent près d’une minute et dont le chanteur ne se souvient pas nécessairement de tous les détails. Sa mémoire d’une part et un souci d’efficacité d’autre part conduisent en fait la plupart du temps le chanteur à livrer une synthèse de ce qui lui a été communiqué, parfois à la faveur de reformulations personnelles.

Extrait du propos de Patrick après la troisième prise (En)

« Et la toute fin, faites attention, ça s’effrite un peu... Du coup vous êtes moins ensemble, et c’est un peu moins magique. Par contre le début de la petite reprise était magique, vraiment. Mais perdez pas le souffle. »

Ce que Gauthier en restitue à Erik et Brigitte :

« Et ça se délite un petit peu à la fin, ça se... voilà. Il faut garder quand même la direction, un peu plus franche. »

Trois jours plus tard et au sujet d’une autre chanson, nous entendrons même Gauthier avouer à l’un de ses collègues, sur le trajet les ramenant à leur gîte, n’avoir pas toujours transmis les instructions de Jean dans leur intégralité, y compris sur tel point qui semblait importer aux yeux du directeur. Pourquoi ? « Pour atténuer les tensions » – effectives ce soir-là. Cet usage d’un téléphone analogique, avec tout ce qu’il implique, tient de l’anomalie pour chacun des protagonistes. C’est une “nouveau-té” pour tout le monde, et probablement personne n’aura-t-il à s’accommoder d’un tel dispositif à l’avenir. Dès lors, s’il s’était agi pour nous de formuler des généralités sur les canaux de communication et d’autorité en situation d’enregistrement chez Content Désir, force est de constater que cette semaine à Chambord ne serait pas la plus appropriée – et cela vaut à d’autres égards, comme nous l’avons montré en page 134.

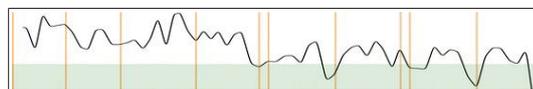
Nous assumons pour notre part le caractère on ne peut plus contingent de ce processus-là, y compris lorsque ces contingences frôlent l’improbable, partant du principe qu’il aurait de toute façon fallu inclure d’autres contingences – voire d’autres improbabilités – à notre analyse si l’on s’était intéressé à un autre ensemble, ou à une autre production de Content Désir, voire simplement à une autre chanson¹. Le dispositif

1 À cet égard, les répétitions menant au concert et au spectacle produits pour l’année “commémorative” 1515-2015 nous ont d’ailleurs permis de voir certaines orientations prises à Chambord reconsidérées dès lors qu’elles intégraient un nouveau processus, avec ses conditions et ses fins propres.

téléphonique incarne tout particulièrement ce problème de la singularité mais nous est également utile à une autre fin : en faisant très concrètement de Gauthier le pivot d'une part importante des relations entre la cabine et le plateau, ce téléphone encourage à considérer plus généralement le rôle de pivot qu'il joue même sans cet artifice. Peut-être faut-il préciser ici que Gauthier dirige lui-même un ensemble de musiques anciennes, dans des domaines très différents de ceux pratiqués par Content Désir – donc sans risque de concurrence directe – ; et que, lorsque nous lui demandons comment il envisage le fait que les choix de Jean ne coïncident pas nécessairement avec les siens, il nous répond ceci : « De toute façon, si je veux faire quelque chose à ma sauce, j'ai tout le loisir de le faire avec mon ensemble. Avec Content Désir, c'est justement l'occasion de faire les choses différemment... Je ne ressens vraiment aucune frustration à me conformer à ce que Jean attend »¹.

Nous récapitulons plus haut les étapes de l'évolution du ralenti sur « C'est fait de moi ». Dès lors que l'on s'intéresse spécifiquement à Gauthier, il est utile d'en faire de même au sujet d'un autre trait de cette performance : le *piano* au retour de α où, après avoir terminé d'exprimer son désarroi – « Si je fais résistance, vous me ferez mourir en déshonneur » –, Suzanne finit par dire aux vieillards qu'elle « aime mieux périr en innocence que d'offenser par péché le Seigneur ».

- Après la première performance de répétition (Rb), Jean expose ce qu'il souhaite en déclamant la fin de γ avec un *climax* sur “mourir” et le début de α avec une grande douceur contrastante. C'est d'ailleurs de cette proposition que découle son propos conclusif : « Faut pas que ce soit lisse au niveau de l'expression hein ! ». Gauthier l'écoute attentivement, relançant d'ailleurs Jean par de petites formules – « Oui c'est vrai », « D'accord », *etc.* – mais, contrairement à Erik et Brigitte, il ne l'indique pas sur sa partition.
- La troisième performance (R2b)² permet d'entendre les musiciens jouer plus *piano*, et la courbe de voir le tempo chuter concomitamment, sans que Jean n'aie fait ici le moindre geste pour rappeler cette intention « tendre et pieuse » aux musiciens :



- À l'issue de cette performance (Rd), Jean intervient à nouveau à ce sujet en accompagnant sa déclamation d'un mime du contraste entre la crispation en fin de γ et la douce piété du début de α . Gauthier et Erik s'approprient cette directive par mimétisme, reproduisant à l'identique les gestes de Jean. Mais lorsque ce dernier verbalise cela, il n'insiste pas tant sur le *piano* que sur la

1 Échange avec Gauthier le lendemain de l'enregistrement de « Suzanne un jour ».

2 La deuxième est incomplète.

nécessité de finir *forte* en fin de phrase précédente (« il faut vraiment y aller ») ; cette fois, Gauthier en prend note.

- Gauthier ayant noté le *forte* en fin de γ mais pas le *piano* en début de α ”, il “emporte” avec lui ses collègues, lors de la reprise en main du lendemain (E-2 et E-1), dans une fin plutôt altière qui n’a rien à voir avec ce que Jean a demandé la veille ; mais pas de façon suffisamment flagrante pour qu’Erik et Brigitte prennent le soin de le lui faire remarquer.
- Il se produit alors en cabine un phénomène suffisamment curieux pour que nous en reproduisons ici la restitution :

Extrait de l’échange qui suit la première écoute :

J (*à G*) – Et c’est très bien le... le *piano* qu’il [Erik] te propose à la fin, c’est joli avec la voix... un peu moins timbrée.

G – Ouais, ce serait... ce serait génial qu’on arrive à faire ça et qu’on arrive à un truc... [*geste des mains qui se rapprochent doucement l’une de l’autre*] extrêmement dépouillé sur la fin... ça serait beauuu !

Puis, à la suite de la seconde écoute :

Gauthier commente en direct la prise d’écoute – que les haut-parleurs continuent de lire – avec une proposition en tête.

G – Et là [*on entend la fin de γ*] peut-être on peut être moins prudent, moins... et là [*on entend la respiration entre γ et le retour de α*] on arriverait sur... [*on entend le début de α*] ... mais *piano* ».

E – Oui.

G (*en s’aidant de la partition de Jean*) – Et en fait du coup peut-être qu’au lieu de faire cette suspension, si tu es d’accord Jean... C’est que pour le moment on fait beaucoup de suspension avant « Si je fais résistance », alors qu’à ce moment là elle [Suzanne] est encore... [*poings serrés comme suppliant le Ciel*]

J – < Si je fais résistance vous me ferez périr en déshonneur ! > [*déclamé sans suspension*]

G – Voilà, puis suspension...

J (*d’une voix douce et sereine*) – < Mais j’aime mieux... >

G (*tourné vers P puis les yeux au Ciel*) – < Mais j’aime mieux >, je me résous... En trois secondes, effectivement, on a toute l’histoire ».

Le point de départ n’est pas le même que la veille, Jean insistant cette fois sur le timbre à partir d’une proposition d’Erik qu’il apprécie. Néanmoins, la suite permet de se risquer à une hypothèse : si Gauthier n’a pas retenu la consigne donnée par Jean la veille, il finit néanmoins par la faire ressurgir inconsciemment et à rejouer la scène de la veille – jusque dans ses gestes et

mimiques –, ayant fait sienne la proposition du directeur. De retour sur le plateau, il rend alors compte à Brigitte de cette “décision” : « Et du coup on s’est dits qu’ici [γ] si on continuait à être un tout petit peu fort, on pouvait ici [α] commencer très *piano*, avec de la résignation... ».

- Nous avons enfin pu montrer comment, au gré des prises suivantes, cette intention concernant la charnière entre γ et α ” trouvait à se doubler d’un second ralentissement – ou du moins d’une nouvelle douceur, ce qui fait l’objet d’un échange entre les musiciens et avec le personnel en cabine – entre α ” et sa reprise finale.

Nos développements concernant le phrasé, ancrés dans des restitutions d’extraits du processus, ont accordé une place grandissante à Gauthier, et pas toujours à son honneur. Mais notre analyse n’a évidemment aucune vocation à porter quelque jugement que ce soit sur la façon dont le contre-ténor agit et se positionne vis-à-vis de ses collègues dans le travail de cette « Suzanne un jour ». Ce d’autant plus que, si nous étions permis un jugement, il serait des plus louangeurs devant cette personnalité musicale foisonnante. C’est d’ailleurs ce foisonnement qui l’amène à s’exposer ainsi, au gré de ses nombreuses interactions avec les différents protagonistes, ici via ce dispositif téléphonique si particulier qu’il adopte avec plaisir. Que ce soit en répétition ou en enregistrement, Gauthier est en fait le seul des trois musiciens à verbaliser des propositions sur la manière de chanter « Suzanne un jour ». Non qu’Erik et Brigitte se contenteraient de suivre les instructions de Jean et les propositions de Gauthier ; nous avons pu voir dans le cas de la luthiste comment, en toute discrétion, une performance musicale trouvait à s’enrichir et s’affiner considérablement. De fait, avant le verbe, le premiers biais par lequel les musiciens peuvent avancer des propositions musicales est la performance-même – cf. la fin « un peu moins timbrée » d’Erik que Jean apprécie particulièrement. C’est à ce niveau-là que Brigitte est pleinement engagée ; du moins, elle n’est pas la première à s’exposer – et ne désire aucunement se trouver à l’interface de la direction artistique –, à l’inverse de Gauthier qui se saisit de toute occasion de faire progresser la performance par le biais du verbe. Et d’une gestuelle très personnelle qui l’accompagne dès lors qu’il chante, qui contribue assurément à ancrer sa présence – et à laquelle un chapitre entier aurait donc pu être consacré si nous avions disposé des ressources méthodologiques idoines.

D’une hiérarchie à l’autre. Questions d’équilibre

Aussi loin que nous puissions remonter dans notre mémoire, il ne nous semble pas avoir eu vent de l’existence de la « Suzanne un jour » de Lupi avant de nous être plongé dans les programmes des premiers concerts de Content Désir. Peut-être le genre de la chanson spirituelle avait-il été évoqué lors de notre parcours universitaire,

avec pour exemple canonique le poème de Guérault, mais c'était alors sûrement par le biais de Lassus que nos oreilles avaient fait la connaissance de « Suzanne ». Nous retrouvons d'ailleurs cette dernière en écoutant le dernier disque de Content Désir – ou plutôt l'avant-dernier si l'on considère la date d'enregistrement –, *Antonio Cabezón – Obras de Musica* (2011-2013), successivement dans la version de Lassus puis dans celle diminuée par Cabezón. Mais pour ce qui concerne la « Suzanne » de Lupi, nous en découvrons la partition le 25 février 2014 en même temps que Ninon, la chargée de production, lorsque Jean établit conjointement avec elle le programme ; et nous l'entendons pour la première fois un mois plus tard, le 25 mars, lorsque Gauthier, Erik et Brigitte (luth) en font leurs premières performances collectives au château de Chambord. Nous la réentendrons une douzaine de fois lors de cette séance de répétition et de l'enregistrement du lendemain, et de nouvelles fois au fil des mois qui suivront à la faveur de l'indexation et du tri de nos *rushs*, et évidemment lorsque paraîtra le disque en mars 2015. Les écoutes se démultiplieront quelques mois plus tard lorsque cette thèse commencera à se cristalliser autour de cette chanson, et *a fortiori* lorsque débutera le travail d'analyse à partir du logiciel Sonic Visualiser qui suppose plusieurs centaines d'écoutes.

Il aura fallu que nous entendions cette chanson enregistrée par d'autres ensembles, dont certaines à voix seule accompagnée et d'autres en polyphonie précédée de la voix de *tenor* seule¹, pour réaliser que nous avons donc écouté pas moins d'une centaine de fois « Suzanne » en tenant “par erreur” la voix supérieure, chantée par Gauthier, pour la mélodie principale – celle dont on se souvient, que l'on rechante ou sifflote, et à laquelle on en vient à identifier la chanson. Notre connaissance théorique de l'importance structurelle, dans certains cas, de la mélodie placée à la voix de *tenor* n'a pas su endiguer le moins du monde cette “erreur” d'appréciation – dont nous prendrons ensuite toute la mesure en considérant l'histoire des nombreuses « Suzanne » bâties sur le *tenor* de Lupi. Notre oreille “moderne” se serait-elle fourvoyée dès les premières auditions dans un anachronisme en se focalisant sur la partie musicale la plus aiguë et en reléguant à un rôle d'accompagnement la voix de *tenor* chantée par Erik ? À moins qu'il ne faille imputer tout cela à notre œil qui, en se penchant pour la première fois sur la partition, n'a pas porté une grande attention aux portées intermédiaires ? A-t-on affaire, en somme, à une banale transposition musicale du biais d'interprétation à partir duquel Michael Baxandall, dans le domaine pictural, a avancé le concept de *period eye*² – que l'on peut aisément rapprocher de celui de *period music*³ ?

1 Dans le premier cas : Consort Mirabile (2015) ainsi que Stimmwerck & La Villanella Basel (2012) ; dans le second : Hljómeyki (2015) et Carmina (2015) (cf. annexe 56).

2 BAXANDALL Michael, *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style* (Oxford : OUP, 1972).

3 Concept qui, à la croisée des milieux académiques et praticiens anglophones, en vient progressivement à supplanter, depuis son introduction par Bruce Haynes (*op. cit.*) – qui ne réfère pas à

Aussi probable cela soit-il, souligner notre déficit en *period ear* ne suffit pas ; ce serait cantonner le problème au niveau que Nattiez, à la suite de Molino, qualifie d'« esthétique »¹, celui des processus et stratégies de réception. Pour savoir ce qui nous a conduit à percevoir une hiérarchie entre la voix de *superius* chantée par Gauthier sur celle de *tenor* chantée par Erik, il convient de nous intéresser également au niveau « neutre » de la tripartition Nattiez/Molino, c'est-à-dire à la “trace” sonore en tant que telle, indépendamment de notre perception auditive. La hiérarchie perçue ne tiendrait-elle pas à l'équilibre des voix ? L'écoute attentive et répétée de ladite piste audio en stéréo ne permet pas de trancher cette question, même si l'on perçoit des phénomènes qui s'apparenteraient à une mise en avant du *superius* au détriment du *tenor* : il arrive ponctuellement que le second soit “couvert” par le premier, mais jamais l'inverse. L'écoute séparée des deux pistes de la stéréophonie conforte cette idée, puisque la prédominance du *tenor* sur le *superius* dans le canal droit ne semble pas aussi importante que celle du *superius* sur le *tenor* dans le canal gauche. Quant au luth, il est audible dans les deux canaux, mais il est flagrant qu'il l'est bien plus à gauche qu'à droite – là où prédomine le *tenor*. Il convient par extension de se demander si ce n'est pas le canal de droite en tant que tel qui se trouve en retrait par rapport à celui de gauche et produirait un effet de hiérarchie stéréophonique. Voici les représentations juxtaposées de l'amplitude – c'est-à-dire du “volume” – des deux canaux :

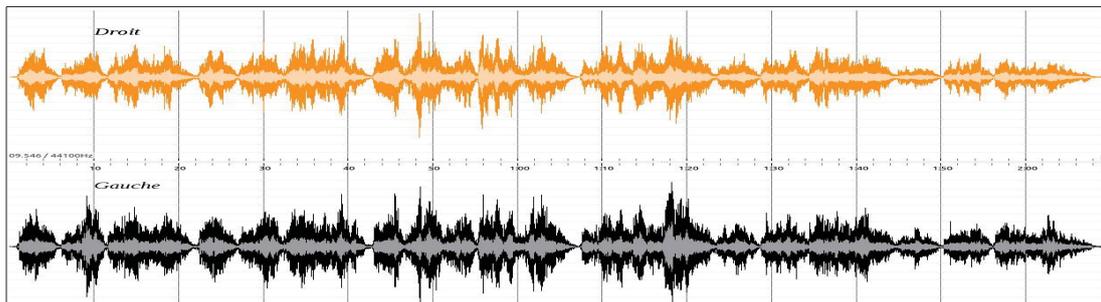


Fig. 19 : Amplitude stéréophonique

La comparaison est malaisée même si l'on devine là encore, au moins ponctuellement, un léger différentiel en faveur du canal gauche ou prédomine le *superius*. L'impression auditive se voit confirmée à la faveur de la superposition de ces deux représentations – canal droit sur canal gauche, et inversement :

Baxandall –, ceux de *historically informed performance* et de *early music* pour désigner les pratiques actuelles de musiques anciennes ; et que nous avons choisi de traduire par « musique à l'ancienne »

1 Cf. la théorie sémiologique tripartite développée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, in NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie* (Paris : Christian Bourgois, 1987).

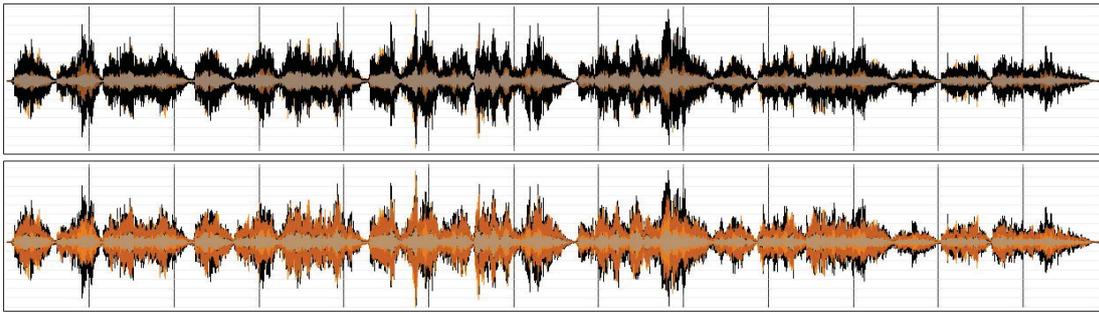


Fig. 20 : Deux superpositions des deux canaux

Alors que l'on voit très rarement le canal droit “déborder” du canal gauche (partie haute), il en va tout autrement de l'inverse (partie basse). Ainsi, la propension de notre oreille à tenir pour principale la voix supérieure d'une polyphonie se double d'une donnée au niveau neutre parmi les plus objectives... qui renvoie néanmoins assez rapidement au niveau esthétique, l'égalité de deux amplitudes n'induisant pas nécessairement une égalité de perception. Les fréquences graves n'ont par exemple pas les mêmes propriétés de propagation que les fréquences aiguës, ce qui conduit à une perception différenciée en fonction du timbre. Mais en l'occurrence, même si la voix d'Erik n'est pas voilée et s'avère même plutôt claire, elle a moins d'éclat que celle de Gauthier, dont les harmoniques aigus ont probablement plus d'importance dans le spectre – ce que les fichiers audio dont nous disposons ne permettent pas de vérifier. Il est donc possible que le timbre de voix de Gauthier contribue également au phénomène dont nous traitons.

Reste à nous intéresser au niveau « poïétique » de la tripartition, c'est-à-dire aux stratégies et processus de production. Gauthier chante-t-il plus fort qu'Erik ? Ce n'est pas flagrant ; y répondre plus précisément demanderait le support d'une prise de son dont nous pourrions nous assurer de l'équité – et qui serait de toute façon tributaire de réglages –, ce dont nous ne disposons pas¹. Nous n'avons en outre à cet égard pas le moindre souvenir de notre propre écoute *in situ* – qui serait quant à elle tributaire de notre référentiel subjectif. Restent les échanges verbaux au fil du processus, où il n'est en fait jamais question d'équilibre général des voix². Savoir si Gauthier chante “plus fort” qu'Erik, si tant est que cela puisse être mesuré, n'est en fait pas crucial ici, la prise de son et le mixage étant le lieu d'un éventuel rééquilibrage. L'enregistrement s'effectuant sur bien plus que deux canaux, la stéréophonie précédemment considérée est déjà le résultat d'une série de choix, qui ont pour conséquence consciente ou inconsciente que le canal gauche déborde du canal droit. Or rien n'est signalé en ce sens lorsque les musiciens se rendent en cabine pour écouter la prise

1 Ni notre caméra, ni notre micro supplémentaire, ne permettent d'obtenir une définition sonore qui conviendrait ici.

2 Tout au plus Jean signifie-t-il localement à Erik, juste après la première écoute de la prise d'essai, qu'il est trop fort sur « innocence », et à Gauthier qu'il serait souhaitable qu'il suive Erik sur sa proposition de terminer la chanson piano, « avec la voix un peu moins timbrée » (E/i).

d'essai – à deux reprises dans le cas des chanteurs – et en discuter ; soit parce que cette différence n'interpelle personne – nous n'avons pas pu la caractériser nous-même avec assurance à l'oreille seule –, soit parce qu'elle est le fruit du mixage en phase de post-production. Faute d'accès à cette dernière étape du processus, rapportons ce que répond Jean lorsqu'on sollicite son avis quant au risque que l'auditeur ne perçoive pas la hiérarchie du *tenor* de « Suzanne un jour » sur le *superius* :

Extrait de notre entretien avec Jean du 17 septembre 2016

J – La hiérarchie, elle est là : la voix de *tenor* est beaucoup plus intéressante que la voix de dessus [rire] : [il chante le *superius* d'une voix volontairement éraillée pour mettre en avant l'inintérêt de la voix de *superius*] sol sol sol faaa, fa fa fa sol si la si [rire].

Moi – Mais est-ce qu'il aurait été possible de mettre en évidence la voix d'Erik en la doublant d'un instrument ?

J – Non... À la rigueur ce serait gênant si tu ne chantais que l'*alto* et le *bas-sus*, parce que le *tenor* serait perdu. Quand t'as un duo *tenor superius* et que le *tenor* est vraiment plus intéressant mélodiquement que le *superius*, ça s'entend tout de suite je trouve. [...] Pour « Susanne un jour », pendant presque cent ans ils ont tous repris le *tenor*, ils ne s'y sont pas trompés. Je double éventuellement la voix principale dans des grandes polyphonies. Mais quand tu doubles une voix avec un instrument, ça fait un peu « je montre du doigt, vous avez pas compris, je vais vous expliquer ». Et puis c'est gênant pour ce qui est de comprendre le texte.

« Doubler avec un instrument, ça gomme les paroles, mais il faut quand même faire en sorte que le *tenor* soit très présent », nous dit Brigitte une semaine plus tôt au même sujet, trouvant néanmoins regrettable que ledit *tenor* puisse finir presque en retrait vis-à-vis du *superius*. Rappelons que la luthiste est la seule, dans son édition de « Suzanne un jour », à prendre des libertés vis-à-vis de sa source, supprimant la voix d'*altus* et intervertissant *superius* et *tenor* de sorte à mettre ce dernier en évidence (cf. annexe 46). Jean part au contraire du principe que l'intérêt prédominant du *tenor* « s'entend tout de suite » sans le secours de quelque artifice que ce soit. Il ne semble pas, en tout cas, qu'il ait « montré du doigt » l'importance du *tenor* à l'ingénieur du son ; si c'était le cas, le léger déséquilibre que nous notons s'expliquerait difficilement. Nous faisons donc l'hypothèse que Patrick, qui enregistre régulièrement des musiques à l'ancienne sans néanmoins disposer d'un bagage technique spécialisé dans ce domaine, a lui aussi tenu par habitude “moderne” le *tenor* de « Suzanne un jour » pour une voix secondaire, ou du moins l'a considéré sur le même plan que le *superius*.

Peut-être aussi Patrick aurait-il plus mis en avant la voix d'Erik si Gauthier ne s'était pas lui-même mis en avant. Lorsque le contre-ténor retarde la prise de la première rustine pour faire une proposition dont il se ravise aussitôt – « Ce qu'on peut faire

c'est peut-être euh... Ah ben non, rien, nan nan » (Ep) –, Patrick s'en amuse en cabine auprès de Jean : « Il aime parler hein... ». Des trois musiciens sur le plateau, Gauthier n'est pas seulement le plus mobile sur le plan gestuel, ou celui qu'un comptage interactionniste situerait en tête comme nous l'avons vu au fil de ce chapitre ; c'est aussi celui qui apprécie le plus d'être au centre du dispositif et de cristalliser l'attention. Il endosse avec plaisir le rôle de standardiste lorsqu'il s'agit de décrocher le téléphone grâce auquel communiquent les deux espaces. En outre, et ce n'est pas sans lien avec ce rôle de standardiste, c'est à lui que le personnel en cabine adresse la quasi-totalité des consignes individuelles sur le plan de l'interprétation. Nous ne savons pas si cela a influencé Patrick dans sa prise de son et/ou son mixage, mais nous sommes sûr en revanche que ce que nous avons dit, au niveau esthétique, de nos dispositions à écouter convenablement les polyphonies de la Renaissance, doit en fait se doubler d'un aspect de notre expérience ethnographique qui n'a rien à voir avec nos dispositions à écouter convenablement les polyphonies de la Renaissance. En effet, que ce soit *in vivo* lors des séances des 25 et 26 mars 2014, ou au gré d'innombrables visionnages “à froid” de notre captation vidéo de ces séances, il ne fait aucun doute que la majeure partie de nos premières observations se sont attardées sur la figure de Gauthier. La posture d'observateur ne nous prémunit pas des effets de charisme et autres biais d'attention liés aux modalités de l'interaction, et ce qui vaut *in vivo* continue à valoir à froid, au moins dans une certaine mesure. Le temps que notre regard se mette à considérer Erik et Brigitte avec autant d'importance que Gauthier, l'idée selon laquelle ce dernier serait le personnage principal de ce processus – tant sur le plan humain que musical – a eu tout le loisir de se loger confortablement dans notre esprit.

« Il y a aussi la personnalité qui intervient ! Il n'y a pas plus opposés que Gauthier et Erik »¹, nous glisse également Brigitte, sans que nous la conduisions sur ce terrain, alors que nous brodons avec elle autour de la question de la mise en valeur du *tenor*. Approfondir cette question de l'équilibre des voix demanderait donc d'approcher d'encore plus près les « personnalités » de Gauthier et Erik dans ce processus-là, donc de nous intéresser à la façon dont chacun des deux chanteurs “pose” sa voix en regard de celle de l'autre – et plus généralement à la façon dont les trois musiciens se positionnent l'un vis-à-vis de l'autre. Néanmoins, quitte à nous essayer à jeter sur le processus un dernier regard qui diffère des précédents, faisons le pari de nous intéresser à un seul individu.

1 Entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016.

Excursus E – Brigitte, ou Les restes humains de la vivisection musicale

Mardi, 17h47.

§1 [contexte] Alors que trois chanteurs et trois flûtistes répètent la chanson « Je suis déshéritée » de Certon sous la direction de Jean, Brigitte est assise en retrait, jambes croisées, armée d'un crayon pour annoter quelques partitions et tablatures posées sur ses genoux. Elle n'en lève quasiment pas les yeux de la séance.



§2 [18"] « Peut-être qu'on continue ? », lance Jean aux musiciens dès lors qu'il est temps de passer à la pièce suivante. Brigitte lève les yeux (*regarde vers la sortie 1*") au moment où le directeur s'enquiert de la présence de Gauthier, puis retourne à ses annotations et reste impassible alors que Jean crie pour appeler le chanteur.

§3 [45"] En revanche, lorsque le directeur donne à ce dernier la raison de sa convocation – travailler « Suzanne un jour » –, Brigitte s'assure qu'il est bien question de la version de Lupi (*reg. Jean 1*"). Elle cesse dès lors son activité, pose son paquet de partitions au sol à côté d'elle, et se lève pour chercher cette chanson sur son pupitre. Au bout de quelques secondes, elle trouve la partition, la déplie, lit pour elle-même – à voix haute – l'indication de diapason (392), ouvre les extensions du pupitre, se baisse pour sortir l'instrument idoine de son étui, rapproche sa chaise, s'y assied et enfile son luth en bandoulière.

§4 [23"] Brigitte entend les échanges entre Antoine et Jean sans y prendre part, jetant simplement ici et là des coups d'œil aux interlocuteurs (*reg. Antoine 1", partition 1", flûtistes 0,5", partition 0,5", Gauthier 0,5"*), et commence plutôt à jouer discrètement quelques accords de sa réduction de « Suzanne un jour » (*reg. Jean 2", partition 3", Jean 0,5", partition 0,5", Jean 0,5"*).

§5 [27"] Tout en continuant de jouer quelques accords, Brigitte lève les yeux lorsque Jean explique qu'« en fait c'est tous les 392 ensemble » (*reg. Jean 2", partition 0,25", Jean 2", autres musiciens 2", partition 0,5", Jean 0,5", Antoine 1"*). Voyant qu'Antoine ne quitte pas son pupitre, elle s'interrompt deux secondes dans son jeu, la main gauche sur la gorge, regard sur la partition, demandant si la voix de *tenor* sera bien chantée par Erik – ce que lui confirme Jean. Elle se remet en position de jeu mais, Gauthier rajoutant un pupitre – croyant quelques instants que « Suzanne » implique trois chanteurs – (*reg. Gauthier 0,5"*), la luthiste se décale finalement sur sa droite (*reg. Rafael 1"*).

§6 [20"] Suite à notre rappel, Brigitte actionne la couleur rouge de son stylo quatre-couleurs et, levant les yeux, elle voit de l'autre côté de la pièce Rafael, Marianne et Isabelle se préparer pour la « Suzanne » suivante, celle de Certon (*reg. autres musiciens 1"*). Elle regarde ensuite brièvement Gauthier et Erik – le premier cherchant sa partition, et le second ayant commencé à chantonner sa partie – puis sa propre partition ; enfin, en se mordillant le pouce, elle regarde Jean qui est en train d'expliquer à Erik l'importance de cette pièce, « la première "Suzanne" » (*reg. Jean 3", Gauthier & Erik 1", partition 2", Jean 0,5", partition 1", Gauthier & Erik 0,5"*).

§7 [25"] Brigitte se décale vers la gauche, pupitre compris, pour retrouver sa position initiale, et joue le premier accord en jetant un œil aux chanteurs pour voir s'ils sont prêts. Pendant qu'ils terminent de s'installer, la luthiste regarde successivement sa partition (4"), sa main gauche (1"), Jean (2"), les deux chanteurs (2"), et Jean à nouveau (6") qui explique à la cantonade la logique de succession des deux « Suzanne » – qui est celle du disque.

§8 [20"] En se frottant le visage, Brigitte quitte ce foyer d'interaction pour un autre : Gauthier est en train de s'amuser avec Erik de ce qu'il s'agit là de leur « premier duo d'amour » – ce à quoi elle répond d'un « yeah » enjoué (*reg. Gauthier & Erik 6"*). La luthiste en profite pour retirer un pupitre vide interposé entre elle et les deux chanteurs, et se remet en position de jeu. Gauthier l'interpelle plus sérieusement : « Donc c'est toi et nous deux... ? Enfin, je veux dire, il n'y a qu'un luth ?¹ ». Elle le lui confirme sans quitter les yeux de la partition.

// Mais pendant cet échange avec Gauthier, la luthiste entend également Erik, qui entonne à nouveau le premier vers, buter sur le *mi* de « sollicitée »

1 Rappelons que la distribution envoyée aux musiciens indiquait deux luthistes, les modalités de la participation de Valentin n'ayant pas encore été décidées.

– qu’il chante bécarre –, s’interrompre en réalisant sur le vif sa probable erreur, et réessayer successivement avec un bécarre puis un bémol¹. Brigitte, dont le regard quitte alors Gauthier pour Erik confirme le bémol d’un « oui » que le second ne perçoit pas. Quelques secondes plus tard, elle lève les yeux et voit que ce dernier s’est en fait rendu au pupitre de Jean pour lui demander ce qu’il en est précisément ; elle s’essaie à nouveau – en chantant, puis au luth – à lui confirmer qu’il s’agit bien d’un bémol (*reg. Erik 2” puis partition*) ; mais Erik ne l’entend toujours pas, et obtient ce renseignement auprès de Jean.



§9 [30”] Le regard de Brigitte se pose successivement sur plusieurs endroits de sa partition (10”), jusqu’à ce que Gauthier – qui vient lui aussi de s’essayer à chanter le premier vers, comme on le voit sur cette photographie – exprime son appréciation positive de l’acoustique de la pièce : « C’est agréable ici ! [*puis, en riant et tourné vers Brigitte :*] Par rapport au couloir de... ». La luthiste, qui lève les yeux vers lui (3”), sourit franchement de cette comparaison avec le sas d’appartement dans lequel les chanteurs et elle ont dû répéter plus tôt dans la journée ainsi que la veille. Son regard se dirige ensuite rapidement vers le plafond (1”), puis de nouveau vers Gauthier (0,25”), et se pose enfin sur Jean (15”, *dont 2” vers nous qui installons notre micro*) qui exprime sa propre satisfaction quant à l’acoustique de la salle mais également ses craintes vis-à-vis de ce qu’en pensera l’ingénieur du son. À la question « C’est agréable pour vous ? » adressée aux musiciens par le directeur, Brigitte acquiesce avec ses collègues d’un franc « Ça va ! », nous regarde terminer d’installer notre micro à proximité d’elle (2”), puis le plafond (1”) et, humectant ses lèvres, croise enfin le regard de Jean qui termine son propos (1”).

1 Honegger ajoute au-dessus de la note un bémol absent de l’édition ancienne, mais cet ajout se distingue mal du poème de la ligne supérieure – *a fortiori* pour un francophone débutant.

§10 [5''] L'échange terminé, Brigitte retourne à sa partition et arpège le premier accord de la chanson, pour donner le ton à ses collègues en vue d'une éventuelle première lecture. Elle lève les yeux vers Erik et Gauthier (1'') qui terminent quant à eux de positionner leurs partitions – également dans la perspective d'une lecture imminente – et qu'elle ne croise donc pas du regard [*première photo ci-après*]. Et lorsque les chanteurs la regardent deux secondes plus tard, elle a pour sa part redescendu ses yeux sur sa partition (1'') [*deuxième photo*]. Gauthier et Erik ont néanmoins entendu son arpège et savent donc qu'elle est prête à les accompagner. Ainsi, même s'ils ne se croisent jamais du regard tous les trois – Gauthier se tournant vers Erik au moment où Brigitte lève à nouveau la tête [*troisième photo*] (2'') –, ils savent qu'une respiration ostensible de l'un d'entre eux suffira à donner le départ collectif d'une première performance de répétition de « Suzanne un jour » (R1) ; Gauthier s'y atèle.



§11 [2'05] Tout au long de cette première performance, la tête de Brigitte imprime avec le haut du corps un léger mouvement sur chaque semi-brève – à l'exception de celles marquées d'un silence, sur lesquelles la luthiste demeure suspendue en extension. Elle lève les yeux de la partition à cinq reprises : une première fois vers Jean lorsque celui-ci déclame le mot « viel-liars » pour en corriger la prononciation ; les deux fois suivantes en direction d'Erik et Gauthier, aux respirations entre les phrases α' et β puis β et γ en vue de synchroniser les attaques – ce qu'elle ne fait pas en revanche pour les deux autres jonctions, de α à α' et de γ à α'' . Pour ce qui concerne la reprise finale de α'' , son regard va également chercher la respiration de Gauthier et Erik, mais se pose néanmoins dans un premier temps sur Jean, qui rappelle à voix haute cette reprise que Gauthier et Erik n'avaient pas remarquée. Enfin, elle lève une dernière fois les yeux lors du ralenti final, une fois posé l'avant-dernier accord et en vue d'attaquer le dernier en même temps que ses collègues. En l'égrenant, elle balaie du

regard un angle allant de Marianne à Erik, et voit alors les autres musiciens s'installer en vue de la seconde « Suzanne »¹.



§12 [45'] Suite à cette lecture, Jean initie un échange au sujet de la prononciation, dont Brigitte est spectatrice pendant environ quarante-cinq secondes, regardant alternativement les différents interlocuteurs.

§13 [2'40"] Elle se lève finalement de sa chaise pour rejoindre Isabelle – affairée à son tricot, à droite sur la photo ci-dessus – qui a entre-temps été rejointe par Rafael. Nous comprenons qu'elle s'amuse avec eux des résonances particulièrement amples de son luth – et avec Jean, qui les retrouve en s'éclipsant lui aussi de la discussion sur la prononciation – ; mais cela se passe trop loin de notre microphone pour que la substance de cet échange nous soit donnée à entendre.

§14 [20"] Brigitte retourne s'asseoir à son poste alors que les chanteurs continuent de réviser la prononciation avec Marianne. Bien qu'en retrait – Antoine et moi étant interposés entre elle et le trio Gauthier/Marianne/Erik –, elle s'extrait de sa partition et se penche pour intervenir au sujet de la dernière syllabe du mot « déshonneur » : « neur » [fermé]. Elle entend quelques secondes plus tard les félicitations adressées à Erik sur la qualité de sa prononciation, et rit avec les autres de la réponse du baryton : « oh, je lis juste comme en tchèque ! ».

§15 [22"] Brigitte se frotte le nez, s'affaisse finalement au fond de sa chaise, le luth en bandoulière – elle ne l'a pas quitté et ne le quittera pas avant la fin de la séance –, et suit silencieusement la fin de la discussion,

1 Tant qu'à consigner les moindres faits et gestes de Brigitte, notons qu'elle se lève légèrement au cœur du premier α – tout en continuant à jouer – pour repousser sa chaise de quelques centimètres en arrière, sûrement en vue d'un plus grand confort de lecture.

toujours sans voir ses collègues. Elle regarde tantôt sa partition, tantôt ses collègues – ou plutôt le dos d’Antoine, interposé –, et parfois moi. La révision de la prononciation terminée, et les « bravo » fusant pour féliciter encore une fois Erik, Brigitte laisse entendre un « ouaaais » enthousiaste et applaudit le chanteur en tapotant de la main droite sur la table de son luth.

§16 [27”] Brigitte se redresse alors et retourne à l’avant de sa chaise en position de jeu, suivant sur sa partition la substance de l’échange entre Gauthier et Erik quant à la possibilité de chanter d’une traite « Elle leur dit si par déloyauté de ce corps mien vous avez jouissance » ; elle se penche pour se saisir de son stylo, non pas pour quelque annotation à ce sujet mais pour apposer un chiffrage à la basse.

§17 [25”] Brigitte se remet en position de jeu mais, les chanteurs et Jean s’essayant à déclamer cette phrase sans respirer suite à la suggestion de Gauthier, elle reprend finalement son stylo et indique de deux flèches l’enjambement. Jean enjoignant ensuite à un jeu « extrêmement décisif » sur « C’est fait de moy », la luthiste s’y essaie, de même que Gauthier mais sans synchronisation ; elle bute de toute façon sur son accompagnement et doit s’y reprendre à deux fois. Elle lève brièvement les yeux (1”) vers Jean qui reformule son vœu par les mots « très affirmé, sans ralenti », puis elle ancre ses deux jambes dans le sol et met ses deux mains en position de jeu au moment-même où Gauthier leur lance « on se la relit ? » – ce à quoi elle répond « ah oui ! » en tournant le regard vers lui (1”).

§18 [60”] Jean termine néanmoins d’expliquer ce qu’il souhaite en terme de contraste entre γ et le début de α ” ; les yeux de Brigitte se portent alors sur lui (3”), puis sur sa partition ; la luthiste continue de l’écouter et, après une petite toux, se saisit de son stylo pour indiquer une nuance *piano* en début de α ”. Jean poursuit en rappelant que toute l’histoire tient en dix vers – d’où, selon lui, le succès de la chanson – et la nécessité, en conséquence, de ne pas livrer un jeu « trop lisse en termes d’affects ». Pendant ces vingt secondes, le regard de Brigitte alterne entre Jean, sa partition et, dans une moindre mesure, les chanteurs. Elle se met alors en position de jeu et fait sonner plusieurs fois le premier accord tout en levant de temps à autre la tête vers Jean, qui conclut ici son propos : « Je suis très admiratif du dizain... il est incroyable ce poème ».

§19 [5”] Brigitte tourne la tête vers les deux chanteurs, qui se préparent tous les deux, en croisant les bras devant la poitrine, à une seconde performance ; la luthiste rencontre le regard d’Erik mais pas celui de Gauthier, qui leur dit « Eh bien, c’est parti » [*première photo ci-après*] au moment-même où elle joue une nouvelle fois l’accord. Gauthier s’apprête à prendre une respiration, et ses collègues à l’imiter, quand Jean donne finalement une dernière instruction : « Donc au début, c’est un récit ». Brigitte et Erik attendent alors de Gauthier un nouveau départ, qu’il leur donne en respirant profondément [*deuxième photo, 5” après la première*].



[...]

Mercredi, 21h56.

[...]

§20 [contexte] À l'issue de la première prise (E1), Patrick communique avec les musiciens par téléphone pour leur demander des attaques plus précises en début de chanson et signaler un défaut d'intonation de Gauthier. Jean se rend quant à lui sur le plateau pour demander également à ce dernier de veiller à la justesse de ses demi-tons *la-sib*, mais surtout pour enjoindre les trois musiciens à des croches plus légères sur « Si par déloyauté » (β) et à ne pas s'appesantir sur la semi-brève qui ouvre la phrase suivante, « Si je fais résistance » (γ). Le directeur retourne alors en cabine.

§21 [10''] Pendant qu'Erik se racle la gorge et que Gauthier se désaltère puis déverrouille ses épaules, et après avoir reniflé, Brigitte – qui est cette fois debout – arpège le premier accord et jette un bref coup d'œil au micro (0,25'') pour s'assurer qu'elle n'en est pas trop loin. Elle étouffe le son de son luth et attend qu'un départ soit donné, les yeux sur la partition, les mains en instance de jouer et le buste légèrement incliné vers l'avant. Son regard et ceux des deux chanteurs se tournent, interrogatifs, vers la porte de la cabine (1'') : l'enregistrement est-il lancé ?

§22 [10''] Sans réponse, Brigitte se tourne alors vers Gauthier, attendant de lui l'initiative d'un départ (2''). Après une petite hésitation, ce dernier adresse au personnel en cabine un « On est prêts, on y va » qui se passe de tout feu vert ; le regard de la luthiste redescend alors sur sa partition. Mais le téléphone sonne – un simple *la* suivi d'un *fa*¹ –, et Brigitte voit Gauthier se jeter dessus pour le décrocher (« On est d'accord que le code c'est : vous sonnez une fois, ... Ok, ça marche [rire] »), et le raccrocher aussitôt (3'').

1 Au diapason 392.

§23 [7"] Le regard de la luthiste alterne ensuite entre sa partition (3") et le micro qui est dirigé sur son luth (1"), avant de retourner sur le chanteur, dans l'attente d'un départ (3").



§24 [20"] Une grande respiration de Gauthier accompagnée d'un mouvement du buste et du bras droit – qui s'apparente à un mouvement de direction d'ensemble – engage alors les musiciens dans la prise suivante de « Suzanne un jour » (Ex1). Pendant la performance, Brigitte ne quitte pas la partition des yeux. Étant debout, le mouvement de la tête qu'elle avait la veille à chaque semi-brève est cette fois plus global, partant des genoux.

§25 [15"] Mais en milieu de α' , le téléphone de liaison avec la cabine sonne et interrompt les musiciens. La main gauche de Brigitte remonte alors le long du manche du luth pour venir se reposer contre la caisse, et la luthiste tire une grimace craintive, les yeux successivement sur Erik (0,5"), en l'air (1") puis sur sa partition (1"), dans l'attente de l'explication de cette interruption. Gauthier répète ce qui lui est dit au téléphone : « On est trop lents. Ok ». La grimace de Brigitte s'estompe ; elle renifle puis a une petite toux, le regard en l'air (5"). Elle y reste suspendue pendant qu'Erik s'éloigne pour chercher sa bouteille d'eau, et que Gauthier s'essaie à chanter {Suzanne un...} avec un tempo légèrement plus rapide qu'auparavant.

§26 [13"] La luthiste opine énergiquement du chef avec une moue de satisfaction pour saluer cette nouvelle proposition de tempo, pas tant à destination de son collègue que pour elle-même. Les yeux sur la partition, elle écoute ensuite Gauthier reprendre les trois premiers mots {Suzanne un jour} un peu plus fort et en affirmant un peu plus le tempo esquissé auparavant ; ici, le corps de la luthiste imprime le tempo de Gauthier comme si elle était elle-même en train de jouer. Elle dégourdit son bras gauche avant de le remettre en place sur les frettes, dans la perspective d'une nouvelle prise. Elle lève le regard vers ses deux collègues (1"), s'assure qu'Erik est

revenu à son pupitre, arpège le premier accord, et jette un bref coup d'œil sur son micro (0,5"). Elle attend dès lors que Gauthier donne un départ (2") ; la posture des musiciens (annexe 72) ressemble ici à s'y méprendre à celle observée une minute plus tôt – si l'on excepte qu'Erik n'a pas encore croisé les bras.

§27 [2'22"] En cette nouvelle prise (Ex2), le rebond de Brigitte partant des genoux se fait nettement plus ample qu'auparavant, et sa main droite pince les cordes de manière plus vive et bondissante, contrastant fortement avec la langueur de la performance collective précédente. Néanmoins, en fin de premier vers, Gauthier interrompt ses collègues, mécontent de la qualité de sa propre intonation : « On peut refaire pour moi ? Pardon » ; Brigitte s'interrompt avec Gauthier et Erik mais ne lèvera les yeux de la partition que dans l'attente du nouveau départ – les postures ressemblant là encore aux précédentes (annexe 73). La nouvelle performance (E2), elle aussi plus vive qu'en Ex1 mais sans un rebond aussi marqué dans le jeu de Brigitte qu'en Ex2, est cette fois menée jusqu'à son terme.

§28 [25"] La dernière note ne s'est pas encore évanouie que la cloche du château retentit pour indiquer neuf heures de quatre coup. [*Premier coup*] Brigitte, étonnée, lève les sourcils et les yeux au plafond en direction de la source de ce son inattendu (0,5"), sourit légèrement en tournant les yeux vers ses collègues (0,25"), [*second coup*] lève le pouce d'amusement – sans que cela ne leur soit ouvertement adressé – tout en regardant sa partition et, en se retenant de rire, se dirige vers le pupitre pour y inscrire quelque chose, probablement à la suite de la lecture qui vient de s'achever. Ce faisant, elle frôle inopinément sa corde la plus aiguë – un *sol*, qui est la finale de la chanson, au diapason 392. [*Troisième coup*] Brigitte réalise que le *fa* de la cloche coïncide miraculeusement avec cette note. Elle s'étonne alors franchement et me prend à témoin, m'adressant un « dis donc ! » (*reg. moi 3*"). N'en croyant pas ses oreilles, elle rejoue plus franchement la note en question [*quatrième coup de cloche*] puis l'accord bâti dessus. « Dans le ton, les cloches ! », dit-elle en se dirigeant à nouveau vers son pupitre, annotant cette fois bel et bien la pièce¹. Pendant ce temps, Jean apparaît sur le pas de la porte et enguirlande les musiciens : « Quand vous avez un cadeau du ciel comme ça, faites pas de bruit... ! » ; ce à quoi Gauthier répond « Mais y'avait la cloche ! ». Brigitte, qui a compris plus tôt que le chanteur l'objet de l'agacement de Jean, répond avec ce dernier « Mais justement ! » tout en terminant d'annoter sa partition. Jean poursuit : « Écoute... dans ce genre de cas... C'est... Ça c'est un cadeau qui vous est donné, c'est pile la bonne note... C'est un super cadeau qui vous est fait ». Contrairement à Gauthier qui s'efforce de relativiser à mesure que Jean les sermonne (« Tant pis... c'est pas grave... ça arrive »), Brigitte reste à l'écart et se contente de regarder le directeur (5").

1 Elle indique « 3^{ce} » sous « Mais j'aime mieux », cette configuration lui permettant de jouer confortablement l'ornement *sol-la-sib=la=sib=do=ré*.

§30 [10"] Ce dernier rejoignant Patrick en cabine, Brigitte s'en retourne à sa partition. Elle se gratte la joue puis le cou, renifle, et son regard alterne entre sa partition et ses collègues (2*1") – Gauthier ôtant son pull tout en grimaçant de dépit suite à l'échange qu'il vient d'avoir avec Jean, et Erik se mouchant énergiquement.

§31 [35"] Le téléphone sonne. Pendant tout le temps de l'échange entre Patrick et Gauthier, Brigitte regarde sa partition, relativement immobile sauf pour se frotter le nez avec le dos de la main.

§32 [23"] Gauthier raccroche le combiné, et Brigitte lève les yeux vers Erik (1") qui demande à son partenaire de chant un résumé de ce dont il retourne. « On peut prendre le temps de cette respiration qu'on a rajoutée avant < vous avez jouissance > », lui répond Gauthier qui, pour retrouver son pupitre, se relève de sa position accroupie – le téléphone étant posé sur une chaise. Brigitte le suit des yeux (3") et se penche alors vers le chanteur de sorte à suivre son propos directement sur sa partition (1") (annexe 74). Elle revient rapidement à son pupitre, répond « D'accord » à Gauthier, s'empare de son stylo pour noter cette respiration, renifle, et entend le chanteur qui poursuit : « Et à la fin, la petite reprise on est pas tout à fait ensemble ». Elle relève les yeux vers Erik lorsque celui-ci répond « Ouais... j'étais trop lent » (1"), remet sa bandoulière en position confortable contre sa nuque et se ressaisit de son luth en position de jeu. Elle se tourne néanmoins vers Gauthier, repose sa main gauche contre la caisse de son instrument, et intervient dans cet échange : « Est-ce qu'on est seulement *piano* ou est-ce qu'on est aussi plus lents ? On était plus lents, là ». Elle n'attend pas la toute fin de la réponse de Gauthier (« Il faut pas qu'on soit trop lents parce qu'il y a la version à 5 [voix] après ») pour abonder dans son sens : « D'accord. Plus *piano* mais pas plus lent » (7").

§33 [15"] Brigitte renifle, se remet en position de jeu et regarde la partition, mais Gauthier prend à nouveau la parole : « Et du coup pour être plus *piano* peut-être qu'on peut partir de moins *piano* avant ». Elle le regarde (2"), l'écoute, acquiesce d'un « yes » et, pendant que les deux chanteurs s'échangent quelques derniers mots, retourne à sa partition et joue l'accord initial pour l'intonation de ses deux collègues – et peut-être pour signifier qu'il serait opportun de se lancer dans une nouvelle prise.

§34 [10"] Le regard de Brigitte est attiré par Gauthier (1") qui, cinq secondes plus tard, lance « On est prêts ! », par micros interposés, à l'intention de Patrick et Jean qui répondent positivement en faisant sonner le téléphone. Brigitte s'apprête à jouer, et lève un sourcil tout en restant rivée à sa partition lorsque Gauthier s'amuse du bruit parasite sur lequel s'achève la sonnerie du téléphone ; elle relève enfin les yeux vers Gauthier pour le suivre dans son départ (annexe 75) (2"). Cette fois, une grande respiration du chanteur – qui engage tout son corps – suffit à donner le départ, sans que son bras ne l'accompagne comme auparavant.

§35 [12"] Cette nouvelle prise (x3) s'interrompt en début de deuxième vers, Gauthier s'y trompant de texte (« Pardon, pardon, excusez-moi »).

§36 [5"] Brigitte reste rivée à sa partition, et se prépare immédiatement à une nouvelle performance. Le départ est donné de la même façon mais, pour la première fois, le regard de Brigitte ne quitte pas son pupitre (annexe 76) ; la luthiste se satisfait ici de sa vision périphérique, et peut-être du bruit de la respiration de Gauthier.

§37 [2'10"] La prise, complète (E3), démarre un peu plus lentement que les précédentes ; le rebond des mains de Brigitte sur ses cordes est bien moins important qu'il ne l'était en Ex2 et en E2. Son regard, qui lors des performances précédentes ne quittait le pupitre qu'une fois la chanson terminée, le quitte cette fois pour aller se poser sur sa main gauche lors de l'arpège final.

§38 [15"] La dernière note s'évanouissant, les yeux de Brigitte retournent lentement sur sa partition ; la note éteinte, elle lâche son luth et se tourne vers Gauthier pour lui chuchoter « C'est quand même un peu trop, la respiration... » (*reg. Gauthier 2*"). Alors que le chanteur lui répond « C'est peut-être beaucoup, ouais », Brigitte cherche l'endroit concerné sur sa propre partition, y pose l'index, et le précise à Gauthier et Erik : « Sur "De ce corps mien"... ». Alors qu'Erik dit à ses collègues qu'il n'a pas trouvé cela excessif, et Gauthier qu'il ne se « rend pas vraiment compte », Brigitte leur chuchote quelques mots malheureusement inaudibles sur notre enregistrement (*reg. Gauthier & Erik 4*"). Elle continue de scruter l'endroit concerné de la partition, en appui sur le pied droit – le gauche croisé par devant – alors que Gauthier décroche le téléphone que sonne.

§39 [20"] Pendant ce dernier échange avec le personnel en cabine, elle voit Erik s'approcher de moi pour me demander d'éviter de marcher pendant les prises (1"), se retourne pour saisir son mouchoir sur la table derrière elle, en fait usage, et boit une gorgée d'eau.

[...]

Conclusion

Vers une phénoménographie
de l'expérience musicale

La raison phénoménographique

Pour attarder son regard sur un individu aussi longuement que nous l'avons fait au sujet de Brigitte, il faut être détective, voyeur, amoureux ou phénoménographe. Établie à partir d'enregistrements audiovisuels¹, la description qui précède s'enracine dans un constat : aussi précises que soient les descriptions et analyses que nous nous sommes appliquées à produire au fil du chapitre précédent, elles ne concordent pas avec les expériences de Gauthier, Erik, Brigitte, Jean et Patrick. Non que les phénomènes que nous avons décrits et les interprétations que nous en avons données tomberaient à côté de la réalité : à la faveur d'une exploration détaillée du processus, nous espérons bien avoir mis en lumière quelques modalités du travail d'une performance musicale. Ainsi, à l'aune des singularités de ce processus-là – engageant ces musiciens dans la performance réitérée de cette chanson dans ces conditions, cet espace-temps et avec ces contingences –, il nous semble bien avoir atteint une forme de compréhension locale de ce que peut être la pratique d'une musique à l'ancienne en 2014, et de ce qui fait qu'une musique éditée au XVI^e siècle en vient à sonner comme elle sonne au XXI^e siècle.

Seulement, personne n'a vécu le processus tel que nous l'avons décrit et analysé au fil du quatrième chapitre ; ni les musiciens, ni Jean, ni Patrick, ni nous qui avons passé la majeure partie de notre semaine à Chambord à adapter caméra et micro à la variété de situations qu'il nous était possible d'enregistrer – et donc le plus souvent à chercher des compromis d'emplacement et de focale, *a fortiori* lorsque des actions "importantes" se déroulaient simultanément dans deux espaces distincts. Les récits proposés dans l'exkursus et le chapitre qui précèdent n'ont donc à voir que dans une moindre mesure avec notre propre expérience à Chambord. Bien plus que ce que nous avons réellement pu comprendre de ce processus-là sur le vif, ce sont trois ans de travail de terrain – et donc d'expériences relationnelles et de connaissance – qui viennent informer notre interprétation des faits et gestes des musiciens captés par la vidéo. Dit autrement, s'il est une expérience personnelle du processus qui se trouve engagée dans nos efforts descriptifs et narratifs précédents, c'est avant tout celle du visionnage *ad nauseam*, sur un écran d'ordinateur, de ces vidéos qui avaient hiberné plus d'un an après leur enregistrement. Si tant est que nous eûmes de ces situations quelque souvenir, nos captations audiovisuelles s'y sont finalement entièrement substituées.

1 Nous nous sommes également livré *in vivo* à quelques essais sur carnet, dont le rendu s'est avéré comparativement d'une relative pauvreté mais qui ont eu le mérite de nous faire éprouver l'illégitimité de notre regard – analogue à celle du regard voyeur ou amoureux – ; non parce que quiconque nous y aurait renvoyé, mais par ressenti très personnel d'une certaine trahison de la confiance qui nous a été accordée – qui concerne l'ensemble Content Désir et non l'"intimité" de tel ou telle.

C'est un tout autre raisonnement, en deux temps, qui conduit à estimer que Gauthier, Erik, Brigitte, Patrick et Jean n'ont pas vécu le processus tel que nous l'avons décrit et analysé au fil du quatrième chapitre :

- Bien que les cinq individus aient des manières très différentes d'être présents, ils sont, par définition, présents de bout en bout. Or cette continuité existentielle est amplement rompue dans notre récit, non seulement par nos césures – qui s'expliquent par une sélectivité orientée par les variations de tempo – mais également, sur le plan de l'écriture, par d'incessants allers-retours entre les protagonistes.
- Par ailleurs, tout ce qui advient dans un "même" espace ne participe pas à l'expérience de chaque occupant de cet espace ; et quand bien même certains phénomènes seraient perçus de tous – ne serait-ce que la musique, en situation de performance –, ils ne le sont pas de la même manière et, surtout, ils ne participent pas de la même manière aux différentes expériences vécues. Aussi indispensable que soit la circulation entre les différents individus et espaces pour comprendre ce qui transforme la performance de « Suzanne un jour » d'une instanciation à l'autre, cette circulation sans limites entre les individus – voire entre le plateau et la cabine – nous détourne donc des expériences individuelles des cinq protagonistes.

Ce double énoncé peut sembler évident sous une autre formulation : Brigitte fait de ce processus une expérience singulière, nécessairement continue et qui, aussi relationnelle qu'elle soit – vis-à-vis d'autres êtres humains, musicaux et institutionnels –, a tôt fait de s'effacer du récit dès lors que celui-ci circule d'un individu à l'autre, d'une relation à l'autre, d'une interaction à l'autre, d'une chaîne de causalités à l'autre. Et *a fortiori* dans le cas d'une personne aussi autonome et discrète que Brigitte, aux côtés de personnes aussi disposées à l'interaction que Gauthier et Jean – de par leur personnalité et/ou leur statut. Mais que peut faire l'anthropologue de cette évidence ?

Sociologie et ethnologie sont des sciences de l'effet socioculturel contournant la présence des hommes auxquels pourtant elles sont directement confrontées dans leurs méthodes. L'exigence empirique est, pensons-nous, de commencer non pas avec la relation entre les termes, mais avec ceux-ci, de les observer, de les décrire, de découvrir s'ils sont ou non dans une relation, s'ils s'en absentent, s'ils perçoivent eux-mêmes une relation. Continuons à regarder les individus. Quand il quitte une activité, l'être humain en commence une autre avec d'autres êtres, humains ou divins, ou avec des animaux et des objets divers, à moins qu'il soit seul avec ses pensées et ses perceptions. C'est là aussi que le phénoménographe doit se trouver à côté de l'individu qu'il observe, un seul à la fois (c'est une exigence capitale) [...]. Plus que l'activité, c'est la continuité du déplacement

de l'individu de situation en situation, qui devient l'objet central de l'observation, l'enchaînement, l'articulation, l'entrecroisement par la rétention, l'anticipation des pensées, des actions, des gestes¹.

Qu'Albert Piette nous le pardonne : nous avons travaillé essentiellement sur « la relation entre les termes », et reléguons ces termes en tant que tels aux derniers instants de notre thèse. Mais c'est bien de lui que nous vient cette idée selon laquelle le récit proposé au chapitre précédent, aussi utile qu'il soit dans le cadre d'une musicologie du processus de création, passe à côté d'une part essentielle de ce que sont les expériences vécues par les cinq musiciens. Si l'on s'accorde avec lui sur le fait que l'anthropologie ne peut pas passer à côté des continuités que sont les existences humaines – qui se singularisent précisément par des façons toutes différentes de “continuer” –, alors l'anthropologie de la musique ne peut pas s'en passer non plus ; ce d'autant plus que ce que l'on a coutume d'appeler anthropologie de “la musique” est en fait surtout une anthropologie des musiciens et autres humains – et surtout des collectifs – engagés dans des expériences musicales, et seulement à la marge une approche de la musique en tant qu'être – nous y reviendrons dans le dernier temps de cette conclusion. Et, Brigitte nous le pardonne, c'est elle que nous nous sommes trouvé à prendre en filature, dans l'espoir d'atteindre une nouvelle compréhension de la pratique qui nous a occupé au long des quatre chapitres.

Bien qu'Albert Piette préconise une méthode « phénoménographique » la plus inductive possible, « idéalement sans cadre d'analyse préalable »² – au point où n'importe quel individu dans n'importe quel contexte pourrait être le sujet de l'« anthropologie des hommes »³ qu'il appelle de ses vœux –, notre description de Brigitte prend place dans un cadre musicologique que plus de trois-cent pages ont déjà installé. En théorie, cela ne change rien : la phénoménographie est régie par un souci d'« épuisement de la réalité »⁴, sans hiérarchie entre les phénomènes à l'aune de leur importance dans tel cadre d'analyse. Mais en pratique, cet épuisement n'est évidemment qu'un cap, fixé en regard d'anthropologies qui perdent le fil de l'être humain tel qu'il « continue » de situation en situation. À la faveur de pages supplémentaires et de décomposition des actions, il aurait été possible d'aller encore plus loin dans cette démarche de restitution a-hiérarchique des phénomènes et d'épuisement de la réalité – et, par la même occasion, de l'auteur et du lecteur. Si nous n'avions souhaité que cette description se contienne en une dizaine de pages tout en couvrant un segment substantiel du processus, il aurait été possible de décomposer et moduler nombre d'énoncés ; « Suite à notre rappel, elle actionne la couleur rouge de son stylo quatre-

1 PIETTE Albert, « Anthropologie existentielle : présence, coprésence et leurs détails », *Antrocom*, 4/2 (2008), p. 132.

2 PIETTE, « Préface. L'esprit phénoménographique de l'anthropologie existentielle », *op. cit.*, p. 9.

3 PIETTE, *Fondements à une anthropologie des hommes*, *op. cit.*.

4 PIETTE, « Préface. L'esprit phénoménographique de l'anthropologie existentielle », *op. cit.*, p. 9.

couleurs », qui concerne cinq secondes de notre vidéo, aurait ainsi pu prendre cette tournure :

« On est toujours en rouge », rappelons-nous aux musiciens. Après une demi-seconde de suspension, regard devant elle – le temps d’intégrer l’origine et le sens de cette instruction inhabituelle –, la luthiste incline rapidement la tête pour visualiser son stylo quatre-couleurs. Elle relâche alors tranquillement son instrument en bandoulière, se penche sur son pupitre et se saisit du stylo de la main droite – l’autre reposant sur son genou –, cherche le bouton-poussoir rouge tout en jetant un bref coup d’œil sur sa gauche (sur le manche de son luth ?), actionne la couleur et, se redressant, dépose enfin le stylo sur le pupitre plus rapidement qu’elle ne s’en était saisie.

La prolifération de détails n’est pas à fuir en tant que telle, mais il serait paradoxal de devoir reléguer aux annexes un récit trop long pour être lu, alors qu’il s’agit au contraire de mettre l’expérience de Brigitte au centre du dispositif. Et le talent d’un Proust ou d’un Joyce ne serait pas de trop pour éviter de sombrer dans une écriture fastidieuse et une lecture indigeste sur plusieurs dizaines de pages. Mais que perd-on en résumant ce paragraphe par la phrase « Suite à notre rappel, elle enclenche la couleur rouge de son stylo quatre-couleurs » ? Pas tant la décomposition du mouvement, qu’il est aisé de deviner, que ses modalités énergétiques – “tranquillement”, “plus rapidement” – et, surtout, d’infimes détails tels que l’énigmatique coup d’œil latéral qui dévie l’action de son cours attendu. Or dans le cadre d’une épistémologie “piettienne”, ce sont précisément ces modalités et ces infimes détails qui, instant après instant, donnent une épaisseur humaine à l’expérience de Brigitte ; ou, dit autrement, laissent voir que l’expérience de la luthiste ne se résume pas à une succession d’(inter)actions opératoires qui ont un sens pour l’analyste du processus de performances musicales.

Non sans quelques débats avec Albert Piette¹ sur les débouchés concrets de cette épistémologie pétrie d’une philosophie intranquille de l’existence et de la solitude, nous sommes d’autant plus enclin à tenir le cap proposé par l’anthropologue que le constat dont il part vaut singulièrement dans le domaine de l’anthropologie musicale. En effet, à part peut-être dans des ouvrages de fiction, où la tâche est grandement facilitée aux auteurs du fait de l’absence d’ancrage direct dans le réel², il ne nous a jamais été donné de lire de description continue substantielle, moment par moment et sans tri, d’un individu engagé dans une expérience musicale, et ce malgré l’usage

1 Particulièrement au sein des deux années d’atelier de phénoménographie nanterrois qui ont mené à l’ouvrage que nous codirigeons avec Gwendoline Torterat et Isabelle Jabiot, *Des instants et des jours. Observer et décrire l’existence*, op. cit.

2 Les exemples sont nombreux, parmi lesquels nous mentionnerons ici arbitrairement *The time of our singing* de Richard Powers (New York : Farrar, Straus & Giroux, 2003) et, dans une écriture plus kaléidoscopique, *Les variations Goldberg* de Nancy Huston (Paris : Seuil, 1981).

répandu de la vidéo parmi les musicologues de terrain. Non que l'individu "pour lui-même" – plutôt que pour son statut dans un dispositif social – soit absent des travaux des ethnomusicologues et autres anthropologues et sociologues de la musique ; très loin de là, ne serait-ce qu'en raison d'un tropisme pour la figure du musicien en vigueur dans toutes les musicologies, et qui vaut à certains d'être regardés sous de nombreuses coutures dans leur performances¹. Plus souvent à l'échelle d'un article que d'un livre, la focalisation sur le travail d'un musicien est chose courante, descriptions à l'appui² – quand il ne s'agit pas plus simplement d'auto-ethnographie³. Il faut néanmoins lire l'article que l'ethnologue Annie Paradis consacre à une chanteuse en situation d'apprentissage⁴ pour voir au grand jour ce qui se fait d'habitude plus discret : la noyade progressive de l'individu et de son expérience – qui sont en l'occurrence l'objet d'une belle (mais courte) restitution liminaire – dans un propos qui, de toute évidence, n'est pas destiné à traiter de cette chanteuse-là mais de la figure générique de la chanteuse⁵. Quoiqu'il en soit, bien que notre connaissance des domaines ethno-anthropo-sociomusicologiques ne permette évidemment pas de revendiquer le caractère inédit de notre démarche, nos lectures laissent croire à l'utilité d'approcher l'expérience musicale par le biais des obsessions d'Albert Piette : l'individu, la continuité, le détail.

Nous nous y sommes essayé au sujet de Brigitte, sans certitude sur ce que cela pourrait apporter à notre compréhension de la pratique d'une musique à l'ancienne. Il s'agit avant tout de voir ce que cela fait de se trouver pieds et poings liés, le temps d'un excursus, par le fil de vie d'une musicienne. Brigitte étant en relation avec d'autres êtres, dont elle perçoit les actions et avec lesquels elle est amenée à interagir,

-
- 1 Un seul exemple : SMITH Chris, « A sense of the possible : Miles Davis and the semiotics of improvised performance », in NETTL B. & RUSSELL M. (dir.), *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation* (Chicago : UCP, 1998), p. 261-289.
 - 2 Cf. DONIN & THEUREAU, « Le sentiment de la forme », *op. cit.*, au sujet du compositeur Philippe Leroux, ou encore les travaux en cours d'Isabelle Héroux et Marie-Soleil Fortier concernant des guitaristes pris isolément dans la performance d'une même œuvre.
 - 3 KANGA Zubin, « Sounding bodies : embodiment and gesture in the collaborative creation of works for piano and electronics » (3^e colloque international *Tracking the creative process in music / Analyser les processus de création musicale*, Paris, IRCAM, 8-10 octobre 2015).
 - 4 PARADIS Annie, « Lyriques apprentissages. Les métamorphoses de l'émotion », *Terrain – anthropologie & sciences humaines*, 37 « Musiques et émotions » (2001).
 - 5 L'auteure ne brode pas tant son propos ethnologique autour de la situation restituée que sur fond de citations de chanteuses, chanteurs et pédagogues de renom, de provenances multiples et pour le moins "hors-sol". De façon nettement plus problématique, on peut également faire mention de l'article « Postures lyriques. L'ajustement voix-rôle dans le travail interprétatif du chanteur soliste » d'Esther González Martínez (*Revue française de sociologie*, 41/2 (2000), p. 277-305). L'auteure s'y revendique « au croisement de l'approche interactionniste et des théories de l'action pratique » et prétend « pénétrer, dans une perspective sociologique, au cœur même de la pratique des solistes » (p. 278)... mais le fait à partir d'un corpus constitué uniquement d'entretiens et de sources publiées (interviews, biographies, mémoires, etc.).

le récit laisse évidemment une place conséquente à Gauthier, Erik et Jean. On n’observe donc jamais « un seul individu à la fois », à moins de considérer que la relation à autrui est encore l’individu ; il est en revanche proscrit de se laisser happer par des individus et interactions qui ne participeraient pas à l’expérience de Brigitte. S’essayer à cette entreprise phénoménographique confronte très vite à un écueil méthodologique conséquent : nous ne connaissons l’activité mentale de Brigitte que par le biais de ce qu’elle en exprime, et plus généralement par ce qui s’en trouve traduit en actes. Il nous manque donc une épaisseur considérable de l’expérience pour laquelle il aurait été possible de mettre en place des entretiens d’auto-confrontation et de remise en situation¹ ou, selon une autre perspective, d’explicitation². Mais ces méthodologies requièrent un savoir-faire et des conditions particulières – notamment d’implication des acteurs dans la démarche de recherche, d’anticipation au moment de la captation et de délai entre la captation et l’entretien – qui n’étaient pas réunies dans le cas qui nous concerne ; et quoi qu’il en soit, cet accès *a posteriori* aux pensées et états émotionnels des musiciens, même s’il peut ouvrir certaines portes, demeure assez limité et présente des biais difficiles à maîtriser. Nous nous sommes donc risqué pour notre part à avancer nous-même des interprétations de certaines des chaînes d’action de la luthiste, et nous sommes contenté d’une description des phénomènes lorsque l’interprétation était trop périlleuse.

L’expérience présente plusieurs opacités avec lesquelles il est parfois possible de négocier mais dont on peut également s’accommoder. Il en va ainsi non seulement d’une bonne partie de l’activité mentale de Brigitte, mais aussi de ce qui s’échange entre elle et les flûtistes lorsqu’elle prend congé auprès d’eux – loin de notre micro –, et surtout de tout ce qu’elle fait lorsque nous partons filmer le personnel en cabine, laissant les musiciens en compagnie de notre seul micro – ce qui concerne la moitié au moins de la séance d’enregistrement. C’est d’ailleurs en prenant acte de cette variété de “lacunes” – malgré un matériau audiovisuel que nous croyions initialement très complet au sujet de cette « Suzanne un jour » –, et donc du caractère illusoire d’une description complète de Brigitte quand bien même notre caméra ne l’eût pas quittée des yeux, que nous nous sommes concentré sur deux séquences ; la première de douze minutes et la seconde de neuf minutes, tirées de chacune des deux phases du processus et couvrant donc environ le tiers de sa durée totale. Les vingt puis quarante minutes qu’il nous a été donné d’enregistrer respectivement mardi et mercredi ne sont de toute façon pas un monde autonome dont toutes les cohérences se donneraient à voir en interne ; les actions qui s’y déroulent s’inscrivent dans des

1 JAMES Mirjam, WISE Karen J. & RINK John, « Exploring creativity in musical performance through lesson observation with video-recall interviews », *Scientia paedagogica experimentalis*, 47/2, (2010), p. 219-250. THEUREAU Jacques, « Les entretiens d’autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche “cours d’action” », *Revue d’anthropologie des connaissances*, 4/2 (2010), p. 287-322

2 VERMERSCH Pierre, *L’entretien d’explicitation* (Paris : ESF, 1994).

enchaînements qui dépassent largement ces deux espace-temps, en premier lieu dans l'intervalle séparant les deux séances. Par conséquent, la phénoménographie la plus complète possible de Brigitte dans ces deux séances, à supposer qu'elle soit possible, conduirait toujours à une certaine frustration épistémologique.

Éloge de la description pure

La comparaison de la même séquence temporelle telle que nous l'avons décrite dans le quatrième chapitre et dans l'excurus dédié à Brigitte permet de prendre la mesure des différences entre les deux formes de description. Sur cet extrait de la discussion qui suit la première performance de répétition sont surlignés en gris sombre les passages communs aux deux récits, et en gris clair ceux dont nous avons donné deux formulations différentes. Les passages non surlignés, enfin, sont ceux qui sont propres à chacun des deux modes de description.

Restitution interactionniste (chapitre 4)	Restitution phénoménographique (excurus E)
<p>J – Et ça [« C'est fait de moi », ça devrait être extrêmement décisif.</p> <p><i>Sans se synchroniser, Brigitte et Gauthier essaient {C'est fait de moi}.</i></p> <p>J (à Gauthier) – Et, tu vois, très affirmé, sans ralenti : < C'est fait. De. Moi. ></p> <p><i>Erik note un accent sur « C'est fait de moy » et une respiration avant ces mots – c'est-à-dire à l'issue des deux vers chantés d'un seul souffle.</i></p> <p><i>Gauthier note une respiration après « Elle leur dit » – contrairement au lapsus par lequel il répondait précédemment à Erik.</i></p> <p>G – On se la relit ?</p> <p>B – Ah oui !</p>	<p>Jean enjoignant ensuite à un jeu « extrêmement décisif » sur « C'est fait de moy », la luthiste s'y essaie, de même que Gauthier mais sans synchronisation ; elle bute de toute façon sur son accompagnement et doit s'y reprendre à deux fois. Elle lève brièvement les yeux (1'') vers Jean qui reformule son vœu par les mots « très affirmé, sans ralenti », puis elle ancre ses deux jambes dans le sol et met ses deux mains en position de jeu au moment-même où Gauthier leur lance « on se la relit ? » – ce à quoi elle répond « ah oui ! » en tournant le regard vers lui (1'').</p>
<p>J (les interrompt dans leur intention avec la suite du texte) – < Si je fais résistance vous me ferez mourir en déshonneur > [déclamé avec un climax sur mourir. Puis, beaucoup plus doux :] < Mais j'aime mieux... >.</p> <p><i>Erik note une nuance piano.</i></p> <p>J – Là c'est la future sainte qui parle, elle préfère mourir que d'offenser le seigneur. Faut pas que ce soit lisse au niveau de l'expression hein ! Parce que le texte...</p> <p><i>Brigitte indique elle aussi une nuance piano.</i></p> <p>G – Oui, faut pas qu'on se contraigne...</p> <p>J – Si la chanson a eu tellement de succès, c'est parce que le poème est génial hein !</p> <p>G – Oui c'est vrai.</p> <p>J – Parce que en dix vers...</p> <p>G – Tout est dit.</p> <p>J – ... l'histoire est merveilleusement bien dite. Il y a toutes les étapes. Au début c'est une petite histoire, et il y a toute la tragédie qui est exprimée en dix vers. Donc faut pas chanter ça lisse je crois.</p> <p>G – D'accord.</p>	<p>Jean termine néanmoins d'expliquer ce qu'il souhaite en terme de contraste entre γ et le début de α'' ; les yeux de Brigitte se portent alors sur lui (3''), puis sur sa partition ; la luthiste continue de l'écouter et, après une petite toux, se saisit de son stylo pour indiquer une nuance piano en début de α''. Jean poursuit en rappelant que toute l'histoire tient en dix vers – d'où, selon lui, le succès de la chanson – et la nécessité, en conséquence, de ne pas livrer un jeu « trop lisse en termes d'affects ». Pendant ces vingt secondes, le regard de Brigitte alterne entre Jean, sa partition et, dans une moindre mesure, les chanteurs. Elle se met alors en position de jeu et fait sonner plusieurs fois le premier accord tout en levant de temps à autre la tête vers Jean, qui conclut ici son propos : « Je suis très admiratif du dizain... il est incroyable ce poème ».</p>

<p>J – Enfin en termes d'affects.</p> <p>G – Oui oui oui. On peut la faire...</p> <p>J – Tu vois faut pas jouer... Moi je crois pas que ce soit une sorte de psaume plat.</p> <p>G – Ouais, d'accord.</p> <p>J – Non, il y a vraiment une histoire, une histoire qui est incroyablement cruelle ! Elle a failli se faire violer par deux vieillards.</p> <p>G – Ouais, et elle préfère crever...</p> <p>J – Et elle préfère mourir qu'attenter à la foi du Seigneur. Donc l'histoire... Moi je suis très admiratif du dizain en fait, de la poésie.</p> <p><i>Erik, de son côté, réécrit le bémol devant le mi de « sollicitée », et dépose sur ce mot une liaison de phrasé.</i></p> <p>G – Oui oui c'est vrai que c'est...</p> <p>J – Il est incroyable ce poème, il est... très très bien fait.</p>	
<p>G – Eh bien, c'est parti...</p> <p>J – Donc, au début, c'est un récit !</p>	<p>Brigitte tourne la tête vers les deux chanteurs, qui se préparent tous les deux, en croisant les bras devant la poitrine, à une seconde performance ; la luthiste rencontre le regard d'Erik mais pas celui de Gauthier, qui leur dit « Eh bien, c'est parti » au moment-même où elle joue une nouvelle fois l'accord. Gauthier s'apprête à prendre une respiration, et ses collègues à l'imiter, quand Jean donne finalement une dernière instruction : « Donc au début, c'est un récit ». Brigitte et Erik attendent alors de Gauthier un nouveau départ, qu'il leur donne en respirant profondément.</p>

Tableau 4 : Comparaison des deux restitutions

Toutes les différences entre les deux colonnes ne sont pas à mettre sur le compte d'un revirement de focale et d'épistémologie. N'ayant pas opté pour le copier-coller des éléments en commun, des reformulations plus ou moins bénignes étaient à prévoir. Notons par ailleurs que les courtes répliques de Gauthier qui parsèment le propos de Jean dans la colonne de gauche disparaissent entièrement de la colonne de droite ; si Brigitte écoute Jean d'une demi-oreille, alors les « Oui c'est vrai » et « D'accord » de Gauthier ne sont sûrement pas au premier plan de son expérience. De manière générale, les dialogues ne sont pas développés avec autant de précision dans la colonne de droite que dans celle de gauche, même si Brigitte en écoute certains attentivement et de bout en bout. La priorité étant de produire une description lisible des actions successives de Brigitte, il importait que ladite description ne soit pas faite pour les trois-quarts de mots prononcés dans son entourage. Nous avons donc restitué en priorité ceux suivis d'effets dans l'action de Brigitte ou offrant des éléments de contexte importants. Pour les raisons déjà évoquées, il est de toute façon impossible de savoir précisément ce que la luthiste écoute de son environnement, et avec quelle précision

elle l'écoute. Sauf évidemment lorsque son regard le laisse clairement apparaître ou lorsqu'une action implique qu'elle ait attrapé quelque chose au vol – par exemple en § 8 de notre excursus, où le fait qu'elle corrige Erik sur le *mi* de « *sollicitée* » montre qu'elle n'était pas engagée que dans une interaction divertissante avec Gauthier.

Chacune des deux formes de description répond à un besoin particulier : dans le premier cas, restituer précisément les interactions qui participent au travail sur le phrasé et les variations de tempo ; dans le second cas, donner à lire la succession d'actions, regards, épisodes de jeu instrumental, échanges, inactions, etc. qui, bout à bout, permettent d'appréhender les modalités d'une expérience, celle de Brigitte, dont une part résistera toujours aux analyses interactionnistes. En somme, donner à lire ce qu'Albert Piette appelle un « volume d'être ». Contre une vision scientifique quelque peu obtuse et largement répandue qui voudrait que l'acte descriptif ne soit justifié que par les analyses auquel il donne lieu, il nous faut revendiquer un intérêt en soi de la description détaillée d'activités musicales. Ne serait-ce que parce que toute description embarque une épistémologie et des représentations, ce qui donne au lecteur l'occasion de porter sur les faits et situations un regard équipé des mêmes lunettes que celles de l'auteur. Le mot “description” connotant une certaine neutralité, nous lui avons d'ailleurs préféré en plusieurs occasions celui de “récit”, qui engage plus volontiers son narrateur, voire le syntagme “récit analytique” ; en l'occurrence pour le cas particulier d'un récit ponctué de balises analytiques, mais ce syntagme convient *de facto* à beaucoup d'autres gestes descriptifs. Dit autrement, la description est une proto-analyse qui a pour mérite de laisser en circulation nombre de détails qui enrichissent véritablement la connaissance de l'objet ou de l'expérience.

Si nous utilisons volontiers le terme de “récit”, c'est également parce que nous croyons en la nécessité de raconter l'expérience, c'est-à-dire de restituer de notre mieux, à un moment ou à un autre, ce que l'expérience a d'épaisse, vivante et singulière – donc ce qui fait qu'elle a de l'intérêt pour ceux qui la vivent et pour ceux qui l'étudient. Or cette vie transparait assez mal dans des tableaux synthétiques et schémas récapitulatifs, et plus simplement dans des propos dont la vocation principale est analytique. C'est aussi pour cette raison qu'il serait particulièrement malvenu de traiter de l'expérience de Brigitte, et de s'intéresser au plus près à ce que la pratique musicale a d'humaine, sans en offrir une description substantielle. Notre excursus dédié à la luthiste ne prétend pas restituer pleinement son expérience, mais il avance dans cette direction, s'obligeant à se confronter pas à pas à toujours plus de complexité, aux rugosités qui font que les musiciens ne sont pas de simples points de connexion entre des interactions, et que le fait d'actionner un stylo quatre-couleurs ne se résume pas à le prendre, l'actionner et le déposer. De fait, bien qu'Albert Piette s'efforce de développer des outils méthodologiques permettant d'analyser et caracté-

riser ce qu'il appelle « volume d'être »¹, nous pensons que l'appréhension de ce volume se fait essentiellement dans la lecture. Il en va peut-être de même de l'expérience musicale.

Pour terminer cet éloge de la description, il convient d'insister sur une dernière de ses vertus, et non des moindres, dont nous avons constamment pris la mesure en nous livrant à cette tâche : se forcer à mettre des mots sur chacune des actions d'un individu sans jamais s'esquiver pour un autre individu, en allant jusqu'à observer ce que la main gauche fait lorsque la droite se saisit d'un instrument, à décomposer les différentes phases d'un regard qui se distrait ou qui va au contraire chercher une information ; tout cela demande de visionner et revisionner des séquences dont on croyait avoir fait le tour, et dont on pensait avoir compris les interactions. Or de nouveaux détails apparaissent. Le fait que la luthiste joue tels accords à tel moment de la discussion n'est alors plus un événement dans un brouhaha d'(inter)actions, mais prend un sens particulier dans une façon personnelle de tendre vers la performance à venir. De même, en voyant Brigitte écarter un pupitre que Gauthier avait installé entre le sien et les deux autres, on en vient à se demander pourquoi Gauthier l'a fait, jusqu'à réaliser que ce qui pour nous est une évidence – « Suzanne un jour » va être chantée par Gauthier et Erik – n'en est pas une pour Gauthier qui, à ce moment initial du processus, et malgré les indications sur la partition et son éventuel travail en amont, pense qu'Antoine sera également de la partie. Encore un exemple : en entendant Brigitte émettre un « oui » à un moment absolument improbable d'un échange avec Gauthier, on comprend que cela s'adresse en fait à Erik qui, au “second plan”, hésite entre un *mi* bémol et un *mi* bécarré ; on se prend alors à retracer la trajectoire de l'hésitation d'Erik. Et en constatant que le « oui » de Brigitte n'est pas perçu par Erik, on relativise fortement l'idée selon laquelle l'interaction sociale – définie par Erving Goffman comme « classe d'événements qui ont lieu lors d'une présence conjointe [*co-presence*] et en vertu de cette présence conjointe »² – engagerait nécessairement deux individus au moins comme le suppose le préfixe *-inter* ; on prend alors acte de toutes ces “interactions” à sens unique qui ne dépassent pas l'horizon individuel³. Enfin, en ne se contentant pas de constater que les musiciens se regardent pour un départ synchronisé de la performance, mais en se demandant dans quel ordre se lèvent les yeux, et qui croise le regard de qui, on s'étonne d'une part de l'absence d'un instant qui les réunirait véritablement tous les trois – ce qui altère une certaine

1 Cf. particulièrement le « schéma de la reposité » in PIETTE Albert, « Au cœur de l'activité, au plus près de la présence », *Réseaux*, 182 (2013), p. 57-88.

2 GOFFMAN, *op. cit.*, p. 7 de l'édition française (Paris : Minuit, 1974).

3 Cf. TORTERAT Gwendoline, « Ce que l'“inter” dit. Outils et concepts pour questionner l'interaction », in HAUG B., TORTERAT G. & JABIOT I. (dir.), *Des instants et des jours. Observer et décrire l'existence* (Paris : Pétra, 2017), p. 35-83. Cf. également notre contribution au même volume, où nous tentons de modéliser l'articulation entre l'être-isolément et l'être-à-plusieurs en nous inspirant de la notion de contrepoint : « Sur une musique en train de se taire », p. 309-380.

image d'Épinal de l'action musicale collective – ; et on souligne d'autre part le rôle de pivot joué par Gauthier.

De l'engagement collectif aux dégagements individuels (en repassant par Brigitte)

L'annexe 77 est le fruit d'un essai de classement des quelques cent-cinquante événements que nous recensons au moment de nous doter d'une vue complète et continue sur la répétition et l'enregistrement de « Suzanne un jour ». On y voit les moments de travail de la performance à proprement parler – jeu et discussions confondus – former l'essentiel du processus, avec cependant des moments qui tiennent plus de la logistique, surtout en début de chaque séance. La frontière est évidemment mince entre l'ajustement des micros, que nous reléguons à la logistique, et le commentaire de la prise d'écoute, que nous tenons pour du travail de la performance. Mais aussi arbitraires qu'elles soient, les distinctions auxquelles nous nous essayons permettent de situer approximativement différents registres d'action les uns par rapport aux autres. Aux côtés du travail musical et de la logistique cohabitent divers propos appréciatifs sur la chanson et les conditions de sa performance ainsi que les interventions de Jean au sujet de l'inscription de « Suzanne un jour » dans le projet discographique. Et des digressions, qui se comptent sur les doigts d'une main et qui sont concentrées dans la séance d'enregistrement :

- l'aparté de Patrick, venu repositionner les micros, évoquant la chanson « Suzanne » de Leonard Cohen (Ef) ;
- la plaisanterie de Jean sur la taille d'Erik, dérivant vers les origines tchèques du chanteur et enfin sur l'actualité de l'annexion russe de la Crimée(Ef) ;
- le court échange entre Patrick et Erik en cabine lorsque le premier réalise qu'il a déjà été amené à travailler avec le second (Eh) ;
- la plaisanterie de Gauthier lors de l'arrivée de Ninon à un moment où les musiciens allaient engager une prise (En) ;
- enfin, l'amusement de Jean et Patrick en cabine quant au fait que je filme toutes leurs « conneries » (E&2).

À part ces cinq digressions et les deux interférences en tout début de processus avec la pièce qui vient d'être répétée et celle qui va l'être juste après, tout a trait de près ou de loin avec le travail en cours, des propos de Jean sur l'histoire de « Suzanne un jour » à telle exclamation de Gauthier soulignant à quel point cette chanson est belle, en passant par les ajustements du dispositif de liaison téléphonique avec la cabine et même l'extinction du chauffage pour des raisons de bruit et d'hygrométrie. Si tout

cela n'est évidemment pas à mettre sur le même plan que les performances musicales et les échanges à leur sujet – c'est-à-dire ce dont nous restituons des extraits dans le chapitre précédent –, cette vue d'ensemble sur les deux séances donne le sentiment d'un travail de chaque instant, où il ne se passe quasiment rien qui, de près ou de loin, n'ait son sens dans le travail collectif de la performance.

Cet engagement collectif de bout en bout des séances est-il surprenant ? Que les protagonistes soient occupés par le travail sur « Suzanne » tout au long des vingt minutes de répétition et des quarante minutes d'enregistrement mérite-t-il d'être souligné ? Quand bien même cela serait attendu d'eux dans ce contexte professionnel, nous répondons volontiers par l'affirmative, et ce pour deux raisons très différentes l'une de l'autre. La première s'arrime intuitivement, et peut-être abusivement, à l'idée selon laquelle il pourrait en être tout à fait autrement. D'autres séances de travail au fil de cette semaine et tout au long des trois années de terrain nous ont en tout cas permis de vérifier ce que l'on constaterait probablement dans moult situations professionnelles collectives : la possibilité que, outre les moments explicitement dévolus à des pauses, le travail s'interrompe une ou plusieurs minutes pour des discussions "hors-sujet" et autres pauses-*smartphone* – sans nécessairement que l'interruption soit causée par quelque imprévu. Or, dans le cas qui nous intéresse, la seule véritable interruption – d'une minute, les trois autres digressions ne durant que quelques secondes – advient précisément au seul moment hybride du processus : lorsque Patrick termine d'installer les micros, les musiciens sont déjà entièrement affairés à se préparer à l'enregistrement, mais Jean ne reprendra pour sa part le travail que quelques minutes plus tard une fois en cabine aux côtés de l'ingénieur du son¹. À l'inverse, les moments vécus unanimement comme des moments de travail ne connaissent aucune digression substantielle dans le cas de « Suzanne un jour ».

Ou plutôt, la façon-même dont nous avons dressé cette vue d'ensemble ne permet guère de constater d'autres digressions substantielles que celle que nous venons de mentionner. C'est là notre deuxième raison d'insister sur l'apparence d'un engagement collectif de tous les instants : ce n'est qu'une apparence. En effet, à consigner comme nous l'avons fait tout ce qui se passe dans ce processus social, on peut en oublier ce qui ne se "passe" pas, au sens propre – les inactions – comme au figuré – les actions qui ne font l'objet d'aucun "passage" d'un individu à l'autre, c'est-à-dire qui ne sont pas des interactions. À cet égard, il est symptomatique que ce tableau perde Brigitte de vue près de cinq minutes en début de Rb, lors du moment de travail

1 C'est d'ailleurs précisément à ce moment hybride que Gauthier – suivi par Erik – s'essaie à orner la reprise finale de la manière décrite dans le chapitre précédent, pas tant parce que cela serait trop hasardeux pour s'y essayer à un moment explicitement dévolu à la répétition, que parce que les quatre performances de répétition précédentes étaient dédiées à d'autres priorités ; et l'enregistrement démarre à partir de la performance suivante, ce qui met un coup d'arrêt aux velléités d'ornementation.

de la prononciation. En prenant la luthiste en filature, on la voit en fait assister passivement au travail de ses collègues pendant une quarantaine de secondes avant de passer près de trois minutes en compagnie des musiciens en pause – Rafael et Isabelle –, puis reprendre son poste et intervenir en une seule occasion mais sans être entendue par les autres protagonistes ; et on la voit encore “passive” lorsque Gauthier émet sa proposition au sujet de la respiration.

Nous pourrions évidemment corriger la vue d’ensemble *a posteriori* à l’aune de cette prise en filature, mais ce serait combler un fossé que l’on a bien plus intérêt à mettre en valeur : focalisé que nous étions sur la grande densité interactionnelle en ces instants entre Erik, Gauthier, Marianne et Antoine, nous nous sommes contenté d’observer que Jean se mettait assez rapidement en retrait, et n’avons même pas vu que Brigitte “vivait sa vie” – si l’on peut se permettre une expression aussi triviale pour renouer un fil d’existence. À mieux y réfléchir, on se souvient avoir vaguement aperçu la silhouette de la luthiste traverser le champ de la caméra, et on regrette *a posteriori* de ne lui avoir prêté aucune attention au prétexte qu’elle s’était elle-même dégagee temporairement du travail musical. Non pas parce que cela serait essentiel pour comprendre comment « Suzanne » évolue – Brigitte ne manquant ici aucun échange susceptible de lui importer à cet égard –, mais plus simplement parce que cela fait pleinement partie de l’expérience de la luthiste : trois minutes trente de dégageement partiel puis total – et distrayant – avant une minute trente de retour progressif dans le processus musical sont loin d’être négligeables sur une séquence qui dure dix-huit minutes trente. Dès lors, il pourrait être intéressant de voir de façon plus extensive ce qu’il en est à l’échelle de la semaine, notamment sur le plan d’une économie cognitive.

La séquence allant de notre vue d’ensemble au récit de vingt minutes de l’expérience de Brigitte en passant par le quatrième chapitre a donné quelques occasions de voir la luthiste jouer dans le processus un rôle aussi discret que fondamental. Le récit analytique de la seconde partie du chapitre, en particulier, pouvait donner le sentiment d’un certain retrait de la luthiste, qui intervient très peu dans les échanges que nous avons restitués, *a fortiori* en regard de Gauthier. Pourtant les quelques apparitions de Brigitte dans ce récit – ses interventions mais aussi sa pratique d’annotation qu’il nous a été possible de suivre – montrent bien à quel point elle est attentive à ce qui se dit autour d’elle, et soucieuse d’en tenir compte. Outre ces quelques apparitions, l’étude liminaire des évolutions de son ornementation a permis de voir comment sa proposition trouvait à s’ajuster aux différentes directions collectives prises au gré du processus, tant du côté des affects que de celui des prises de respirations. À cet égard, il n’est pas anodin qu’il ait fallu la suivre de très près dans ce domaine, c’est-à-dire sur son terrain de jeu personnel – si personnel et légitime que cette activité ne donne lieu à aucune interaction avec les autres protagonistes – pour commencer à approcher les modalités de son engagement. À l’inverse, il n’a pas été nécessaire de resserrer la

focale sur Gauthier, qui n'hésite pas à partager ses ressentis, intentions et idées, et qui accompagne en outre son chant d'une gestuelle caractéristique, pour approcher ses façons de s'engager dans l'expérience musicale – même s'il serait certainement très instructif de l'approcher lui aussi par le biais phénoménographique, de même que chacun des autres protagonistes.

Si, comme nous le suggérons au sujet des “départs” des performances que nous avons observés de près, Gauthier joue un rôle de pivot dans l'interaction musicale – rôle qu'il joue à un tout autre titre de par sa fonction de relais entre la cabine et le plateau –, Brigitte joue peut-être celui de socle. Cela n'est évidemment pas sans lien avec la fonction qu'elle occupe dans le complexe musical : lorsqu'elle joue en compagnie de chanteurs ou de flûtistes, qui sont affectés à des voix déterminées de la polyphonie, elle cimente leur performance en prenant partiellement en charge leurs voix en plus de celle qui lui incombe – la basse. Et même si la voix de basse ne joue pas encore au XVI^e siècle le rôle “fondamental” qui sera le sien au fil des siècles suivants, il y a dans la pratique de Brigitte quelque chose qui tient déjà d'un *continuo*, ne serait-ce que, nous l'avons vu, parce qu'elle joue prioritairement cette voix-là, au-dessus de laquelle elle tisse un contrepoint. Si l'on prend acte, par ailleurs, de sa grande humilité, on comprend mieux l'articulation entre une certaine discrétion dans le jeu interactionnel – du moins ici – et un engagement continu dans le travail. « Comme le sol que l'on a sous nos pieds, et sur lequel on peut marcher sans lui prêter plus d'attention que cela », nous dira une autre luthiste au sujet de cette articulation.

Mais nous avons tenu pour notre part à prêter la plus grande attention à ce que fait Brigitte pendant ces vingt minutes, et ce jusque dans ses reniflements et autres frottements de nez – ces “impuretés” n'ayant pas plus vocation à être retirées du récit que les autres “restes humains” de l'expérience. D'une manière générale, il nous a été donné de décrire des mouvements corporels qui, aussi insignifiants soient-ils pris séparément, permettent bien dans leur succession d'appréhender un corps engagé dans l'expérience musicale – lorsque Brigitte accompagne la pulsation d'impulsions plus ou moins amples – mais aussi dans l'expérience sociale et humaine – lorsque Brigitte tend l'oreille, se positionne dans l'espace, déplace son regard d'être en être, voire regarde dans le vide. Si la musicologie et les sciences cognitives ont déjà connu des aboutissements notables dans le domaine de l'étude du geste musical en situation

de performance¹, notamment à la faveur de dispositifs technologiques *ad hoc*, il reste à croiser ces méthodologies avec la perspective phénoménologique

Notre opposition entre “discrétion interactionnelle” et “engagement continu dans la performance” serait néanmoins à relativiser, ne serait-ce que parce que ce prétendu “engagement continu” connaît des dégagements. À cet égard, le congé auprès de Rafael et Isabelle que nous évoquions fait figure de cas-limite : s’il devait s’agir d’analyser les modes de présence d’un musicien, c’est en fait dans le fil-même de l’activité musicale – c’est-à-dire des performances et des échanges à leur sujet – qu’il conviendrait de s’intéresser aux différentes façons et différents degrés d’engagement, éventuellement dans plusieurs directions simultanées – comme lorsque Brigitte s’amuse d’une plaisanterie de Gauthier tout en étant attentive à la difficulté qu’Erik rencontre sur une note de sa mélodie. En vue d’aller plus avant dans cette direction, la phénoménologie montrerait alors son utilité non seulement parce qu’elle procède du resserrement de focale, mais également parce qu’elle ne perd pas l’individu de vue et permet donc de le saisir dans sa continuité – pour ne pas dire son *continuo*.

« Suzanne », ou Les restes musicaux de la vivisection humaine ?

C’est pour ça que je suis si attirée par la pratique amateur, notamment via l’enseignement. On y retrouve cette spontanéité, ces petites imperfections qu’on a pu avoir dans la façon domestique de faire de la musique. C’est un bon pendant à une pratique super pro, aseptisée, *clean*... À côté tu te laisses un peu aller à faire ces musiques qui parlent toutes seules, avec des amateurs... Là on est peut-être pas si loin de l’esprit d’origine, effectivement¹.

Le chapitre sur l’histoire de « Suzanne un jour » se concluait sur ces mots de Brigitte, mais pour néanmoins aboutir à un chapitre et deux excursus dédiés à un processus professionnel. Nous les reproduisons ici non pas pour traiter de la pratique amateur, mais pour clore cette thèse sur une perspective ontologique en nous attardant sur les mots « ces musiques qui parlent toutes seules » – référence étant faite ici aux chansons de la Renaissance, dont la « Suzanne un jour » de Didier Lupi, que la luthiste édite à destination de ces amateurs à qui elle apprend à s’en saisir, et en compagnie desquels elle joue volontiers.

1 Cf. les aboutissements variés du projet ANR GEMME (Geste Musical : Modèles et Expériences, porté par Nicolas Donin et Jean-François Trubert) ainsi que HARLOW Randall, « Keyboard psychohaptics : a nexus of multidisciplinary research into kinesthetics, gesture, and expression », *Keyboard perspectives*, 6 (2013) ; MARANDOLA Fabrice, MIFUNE Marie-France & VAHABZADEH Farzaneh, « Approche interdisciplinaire du geste musical en ethnomusicologie : nouveaux enjeux, nouvelles perspectives », *Cahiers d’ethnomusicologie*, 30 (2017, à paraître).

1 Entretien avec Brigitte du 13 septembre 2016.

N'ayant pas eu sur le vif la présence d'esprit de demander à la luthiste de préciser ce qu'elle entend par « ces musiques qui parlent toutes seules », tentons de le deviner par nous-même. Il n'y a évidemment pas l'ombre d'un doute quant au fait que l'idée selon laquelle ces musiques “parleraient” tient de la métaphore. Mais la métaphore de quoi ? Ce que veut dire Brigitte, on le comprend peu ou prou : à côté d'« une pratique super pro, aseptisée, *clean* » destinée aux micros – et à côté de ce que le concert peut aussi avoir d'exigeant à d'autres égards –, jouer des chansons ou des danses en compagnie d'élèves et autres amateurs est un jeu d'enfants. *A fortiori* après trente-cinq ans de pratique puis d'enseignement de ce répertoire. On peut se satisfaire de cette compréhension approximative, et tenir le « toutes seules » pour une hyperbole. Nous sommes néanmoins convaincu que Brigitte, en prononçant les mots « ces musiques qui parlent toutes seules », ne qualifie pas que la simplicité de ces musiques. Que le verbe “parler” lui vienne à la bouche laisse en effet deviner que son propos a trait, à un titre ou à un autre – et l'on ne saura pas lequel –, à la façon dont la musique “fait sens” ; autrement dit, aux conditions de possibilité de son “interprétation”, aux deux sens du terme. En somme, la luthiste nous fait part ici d'une forme d'évidence herméneutique vécue, et il y a fort à parier qu'elle n'aurait pas dit d'une chanson polyphonique à sept voix qu'elle « parle toute seule », c'est-à-dire sans une activité d'interprétation experte¹. Bien que ce propos de Brigitte s'appuie sur une expérience pédagogique au long cours, c'est-à-dire sur le constat empirique que ces musiques sont particulièrement adaptées aux situations d'apprentissage, il pourrait être nuancé en considération de fait que, la luthiste étant extrêmement familière du répertoire en question, il n'est pas étonnant que ces musiques lui semblent « parler toutes seules ».

Ce qui nous intéresse dans son propos n'est en fait pas tant la métaphore du « parler » que le groupe adverbial « toutes seules », qui n'est pas sans faire écho à un propos survenant plus tôt dans le même entretien :

Et puis j'ai pas le tempérament historien. Je suis vraiment dans la pratique. Et tout ce que je sais, tout ce que je fais, tout ce que je ressens, c'est vraiment par rapport à la pratique. Je le sors de la partition elle-même, d'une certaine manière².

Le « d'une certaine manière » est capital pour ne pas surinterpréter les mots qui précèdent, mais ne doit pas à l'inverse nous mener à les “sous-interpréter”, c'est-à-dire à tenir « Je le sors de la partition elle-même » pour une expression sans conséquence, et ce pour deux raisons très différentes l'une de l'autre : 1) parce que cette idée hyper-inductive va à rebours de l'idéologie, structurante pour le monde de la

1 Non qu'il faille décrypter les hauteurs et durées inscrites – le système de notation est le même que pour les chansons et danses – ; ce qui demande à être interprété est précisément ce que la notation n'indique pas

2 *Ibid.*

musique à l'ancienne, qui subordonne le « savoir », le « faire » et le « ressentir » à la connaissance historique ; 2) parce que prendre au sérieux ces propos, c'est-à-dire tirer parti de ces façons de parler de la musique plutôt que dire que ce ne seraient que "façon de parler", permet d'évoquer l'agentivité de « Suzanne un jour ». C'est-à-dire sa capacité d'agent, donc sa capacité à agir sur d'autres choses et les êtres qui l'entourent ; ou plus précisément la capacité qui lui est reconnue d'agir sur d'autres choses et êtres.

L'anthropologie accepte sans trop de difficultés que des humains, des divinités, des animaux et peut-être même des choses biologiquement inertes se voient attribuer des intentions, et soient ainsi tenus pour des acteurs à part entière. Il est toutefois rare qu'elle traite la musique sur le même plan. Personne [...] n'attribue de volonté à cette dernière. Il n'est pourtant guère douteux qu'on puisse considérer une mélodie comme une entité qui agit¹.

À la lecture de l'anthropologue de l'art Alfred Gell² et à partir de l'idée d'« enchantement » de l'expérience, l'ethnomusicologue Victor Stoichiță invite à une ontologie de la musique qui s'intéresse particulièrement à la façon dont des entités musicales se voient conférer une agentivité. Et il n'est pas besoin, pour trouver des agents musicaux, de parcourir la terre en quête d'ontologies lointaines des nôtres, où les individus attribueraient à la musique plutôt qu'aux praticiens la cause d'un phénomène de possession. Dire d'un auditoire qu'il est envoûté par un mouvement de quatuor à corde – et non par les musiciens, par le compositeur, par l'environnement, etc. – tient d'un procédé analogue. En fait, même les procédés langagiers les plus simples par lesquelles l'on a l'habitude de décrire des phénomènes musicaux leur confèrent une agentivité :

La musique peut [être un agent] dès lors qu'elle comporte un principe de causalité particulier. C'est le cas lorsqu'elle installe un espace et un temps propres par exemple, qu'on y discerne des lignes, des formes, des couleurs, des textures ou des mouvements irréductibles à ceux des humains et des choses qui réalisent son substrat sonore³.

Personne ne tient la musique que pour un phénomène ondulatoire qui a des propriétés physiques particulières et la pratique comme telle. Dès lors, l'ontologie musicale questionne habituellement les catégories par lesquelles "la musique" et son expérience sont appréhendées, ce qu'elles sont et comment elles procèdent – avec pour question-fétiche, dans le domaine occidental, celle de savoir ce qu'est une "œuvre"

1 STOICHIȚĂ Victor A., « Quand la mélodie ruse. L'enchantement musical et ses acteurs », in HOUDART Sophie & THIERY Olivier, *Humains, non humains. Comment repeupler les sciences sociales* (Paris : La Découverte, 2011), p. 318.

2 GELL Alfred, *Art and agency. An anthropological theory* (Oxford : Clarendon, 1998).

3 STOICHIȚĂ, *op. cit.*, p. 319.

musicale¹. Néanmoins, il s'agit le plus souvent d'une démarche philosophique et spéculative et, si une expérience musicale est engagée, c'est bien celle de l'auteur – ou éventuellement ce que celui-ci croit être l'expérience de ses semblables, à la faveur de ce que des individus en restituent. C'est d'ailleurs ce que nous avons esquissé au sujet de l'idée de Brigitte selon laquelle des musiques « parleraient toutes seules », et de cette autre idée selon laquelle il serait possible de « sortir de la partition elle-même » les modalités d'une pratique musicale. Dans le même ordre d'idée, il faudrait également se demander ce que l'auteur de la présente thèse a bien voulu dire par « Nous avons pu voir [...] comment une performance musicale trouvait à s'enrichir et s'affiner considérablement » (p. 323).

En nous intéressant d'aussi près que nous l'avons fait à ce que les musiciens font de « Suzanne un jour », sommes-nous passé à côté de l'agentivité de la musique en situation ? Lorsqu'il s'est agi de décrire vingt minutes de l'expérience de Brigitte, nous avons inclus au récit certaines interventions et actions de Jean, Gauthier, Erik et Patrick, mais nous n'avons pas inclus d'actions de « Suzanne », ou si peu. De fait, les moments de jeu musical ne sont pas les moments sur lesquels notre récit s'est le plus attardé : dès lors que les musiciens ne lèvent presque pas les yeux de leur pupitre, que peut-on décrire d'autre que leurs gestes et la façon dont leurs corps impriment le tempo le cas échéant ?

Nous n'avons pas décrit la musique aux côtés de Brigitte. D'une certaine manière, nous l'avons fait dans le chapitre précédent à l'appui de courbes de variations de tempo et, à un autre titre, dans le troisième chapitre en nous attardant sur les existences historiques successives de « Suzanne ». Mais comment la décrire en situation ? Comment élucider l'agentivité que lui confèrent les êtres humains qui l'écoutent et la jouent – sur leurs instruments ou sur des lecteurs de disques ? En somme, peut-on s'essayer à une ontologie musicale *in situ* ? Pour décrire ce que la musique fait – et fait faire – à Gauthier, Brigitte, Erik, Jean et Patrick, peut-être faudra-t-il donc décrire d'encore plus près les situations, en réintroduisant dans nos descriptions les “restes musicaux” de nos vivisections humaines. L'agent musical mis en évidence, il ne s'agira donc plus seulement de faire l'anthropologie des musiciens, mais également d'étudier la musique elle-même en tant qu'être. Donc de faire de l'anthropologie de la musique.

C'est ainsi qu'en s'approchant au plus près de ce qui peut sembler une tête d'épingle, on en vient à réaliser que l'on a affaire à une aiguille, par le chas de laquelle l'expérience musicale se donne à apercevoir sous un nouveau jour.

1 Cf. LEVINSON Jerrold, *Music in the moment* (Ithaca : Cornell University Press, 1998) ; POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art* (Paris : Vrin, 2010) ; ARBO Alessandro & RUTA Marcello (dir.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats* (Paris : Hermann, 2014).

Sources & travaux

A – Sources relatives à Content Désir

Les sources mentionnant nommément l'ensemble Content Désir et ses musiciens sont anonymisées par nos soins.

L'essentiel des sources relatives à cet ensemble ont été obtenues au fil d'un chantier ethnographique de près de quatre ans. Ci-dessous ne sont mentionnées que celles citées dans cette thèse, à l'exclusion donc de la majorité de nos expériences de terrain, observations, entretiens ou encore excavations d'archives. Pour un panorama de cette ethnographie, cf. la section dédiée de notre introduction.

Disques et livrets d'accompagnement cités

2015 : *François I^{er} – Musiques d'un règne.*

CD1 – *Messe pour le Camp du Drap d'Or*

CD2 – *La Chambre du Roy*

2013 : *La porte de félicité. Constantinople 1453, entre Orient et Occident* (avec l'Ensemble Kudsi Erguner).

2011 : *Antoine de Févin. Requiem d'Anne de Bretagne* (avec Yann Fanch-Kemener).

2009 : *Djânam Djânam – Laudes* (avec Taghi Akhbari).

2000 : *Henri IV & Marie de Médicis. Messe de Mariage. Firenze 5 oct. 1600, Lyon 17 dec. 1600.*

1999 : *Eustache Du Caurroy 1549-1609. Requiem des Rois de France.*

1997 : participation à : *La Fenice & Chœur de chambre de Namur* (dir. Jean Tubéry), *Philippe Rogier – Missa Domine Dominus noster. Un office de mariage à la cour d'Espagne (Saragosse, 11 mars 1585).*

1995 : *Pierre Attaignant, imprimeur du Roy (1494-1552). Chansons et danceries.*

Notes de terrain & captations

Messe pour le Camp du Drap d'Or

Semaine d'enregistrement du 4 au 11 novembre 2013 (*Messe pour le Camp du Drap d'Or* et *Chansonnettes frisquettes, joliettes & gaudinettes*) à l'abbaye de Fontevraud.

+++ captation audio ponctuelle

La Chambre du Roy

Séances de travail préparatoires (Jean & administration) des 25 et 26 février 2014 aux bureaux de Content Désir (Tours).

+++ captation audio intégrale

Semaine d'enregistrement du 24 mars 2014 au château de Chambord.

+++ captation audiovisuelle (1 caméra + 2 micros indépendants) de la quasi-totalité des séances de répétition et d'enregistrement, de quelques moments de travail connexes et de quelques moments de convivialité.

Magnificences à la cour de François 1^{er}

Résidence de travail au Conservatoire de Tours du 22 au 27 février 2015.

Représentations du 11 mai 2015 (répétition générale publique à l'Université de Tours) et du 19 novembre 2015 (Grand Théâtre de Tours).

Conférences de Jean

Causerie de Jean le 3 avril 2015 à la Bibliothèque Abbé-Grégoire de Blois.

+++ captation audio intégrale

Entretiens

Jean (directeur) : 16 octobre 2013, 20 février 2014 (téléphone), 7 mars 2014 (téléphone), 22 avril 2014, 17 septembre 2016 (téléphone).

Marianne (chanteuse soprano) : 10 mars 2014 (téléphone).

Gauthier (chanteur contre-ténor) : 19 mars 2014 (téléphone).

Yves (chanteur basse) : 12 mars 2014.

Zoé (flûtiste-bassoniste) : 19 mars 2014.

Brigitte (luthiste) : 9 mars 2014 (courriel), 13 septembre 2016.

Valentin (second luthiste) : 21 mars 2014 (courriel).

Olivier (ancien cornettiste) : 6 avril 2014.

Documents collectés

Auprès des musiciens de Content Désir

Partitions ayant servi à l'enregistrement de *La Chambre du Roy* (8 musiciens sur 11), annotées au stylo quatre-couleurs avec instructions de notre part.

Auprès de l'administration de Content Désir

États successifs du programme de *La Chambre du Roy* et documents ayant servi à l'établir.

Feuille de route relative à la semaine d'enregistrement de *La Chambre du Roy*

Courriels et SMS envoyés aux musiciens relativement à la semaine d'enregistrement de *La Chambre du Roy*.

Liste quasi exhaustive des concerts de l'ensemble entre 1999 et 2012.

État des redevances du 1^{er} janvier au 31 décembre 2015 et du 1^{er} janvier au 31 décembre 2016 (fait par la maison de disques).

Brochures des différentes saisons, et brochure 2016 à destination des programmeurs.

Archives liées à des concerts (programmes de salle, annonces, brochures de festivals, etc.)

Autres

Photographies prises par Fabrizio (compagnon de Zoé) lors de la semaine d'enregistrement de *La Chambre du Roy*.

Coupures de presse

FIALA David, « *François Ier – Musiques d'un règne. Content Désir*, dir. Jean *** » in *Diapason*, n° 636 (juin 2015).

HALLER Philippe, « "Magnificences" à la cour de François Ier », *La nouvelle république* (Indre-et-Loire), 18 novembre 2015, <lanouvellerepublique.fr> (consulté le 17 février 2016).

HALLER Philippe, « Content Désir sort le grand jeu », *La nouvelle république* (Indre-et-Loire), 18 novembre 2015, <lanouvellerepublique.fr> (consulté le 17 février 2016).

VILDART Alain, « Macabre, agile et virtuose la folle nuit des rois ! », *La nouvelle république* (Loir-et-Cher), 6 juillet 2015, <lanouvellerepublique.fr> (consulté le 17 février 2016).

Programmes radiophoniques et télévisés

France Musique :

12 février 2014 : *Le magazine*, prod. Lionel Esparza.

23 juin 2015 : *Les mardis de la musique ancienne*, prod. Édouard Fouré Caul-Futy.

10 novembre 2015 : *Classic club*, prod. Lionel Esparza, « François I^{er} tout simplement ».

27 avril 2015 : *Le magazine*, prod. Lionel Esparza.

5-9 juin 2017 : *Les grands entretiens*, prod. Clément Rochefort.

TV Tours :

2 novembre 2015, *Tout sur un plateau*, prod. Émilie Tardif.

B – Autres sources

Manuscrits musicaux

Antiphonarium pro Ecclesia Einsidlensi (déb. XIV^e siècle). Conservé à la Stiftsbibliothek de Einsiedeln, Codex 611(89).

Manuscrit anonyme en parties séparées contenant 66 pièces polyphoniques (~1570). Conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Mus. MS 1501.

Manuscrit anonyme de quatorze pages (~1600-1650) glissé dans un exemplaire du *Rerum musicarum* de Johann Frosch (1535, *op. cit.*). Conservé à la Bibliothèque Municipale de Berlin, RISM 466000428.

Imprimés musicaux

CERTON Pierre, *Les meslanges de maistre Pierre Certon [...] à cinq, à six, à sept, & à huict parties* (Paris : Du Chemin, 1570).

DIVERS, *Chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manichordions, et telz semblables instrumentz musicaulx* (Paris : Attaignant, 1530-31).

———, *Septiesme livre de chansons à quatre parties convenables tant aux instrumens comme à la voix* (Louvain : Pierre Phalèse, 1562).

———, *Le secret des muses. Vol. 35 : 50 pièces du XVI^e siècle (France, Italie, Espagne, Angleterre) pour ensemble et luth solo* (éd. Brigitte ***, Paris : Société Française de Luth, 2009).

DI LASSO Orlando, *Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 17 : Magnificat 93-110* (éd. James Erb, Basel : Bärenreiter Kassel, 1988).

GUÉROULT Guillaume & LUPI SECOND Didier, *Premier livre de chansons spirituelles, Nouvellement composées par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second* (Lyon : Berlingen, 1548).

———, *Chansons spirituelles, composées par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second. Nouvellement reveues, & corrigées, outre les precedentes impressions* (Paris : Du Chemin, 1559).

———, « Suzanne un jour » (éd. Marc Honegger, Paris : Éditions Ouvrières, coll. « Soli Deo Gloria », 1960).

———, « Susanne un jour » (éd. Daniel Heiman, <cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/Susanne/LupiP1.pdf>, 2003, consulté le 12 avril 2017).

GUÉROULT Guillaume *et al.*, *La lyre chrestienne avec la Monomachie de David & Goliath, & plusieurs autres chansons spirituelles, Nouvellement mises en Musique par A. de Hauuville* (Lyon : Simon Gorlier, 1560).

Autres imprimés

- ANONYME, *Lordonnance et ordre du tournoy, ioustes, & combat, a pied, & a cheval [...] et autres singulieres* ([Paris] : Jehan Lescaille, avec privilège à compter du 31 juillet 1520).
- BERGIER Jean-François (éd.), *Registres de la compagnie des pasteurs de Genève au temps de Calvin* (Genève : Droz, 1964), t. 1, p. 18.
- BEAUSSANT Philippe, *Vous avez dit « baroque » ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui* (Arles : Actes Sud, 1988).
- BORDIER Henri-Léonard (éd.), *Le chansonnier huguenot du xvi^e siècle* (Paris : Tross, 1870).
- BROWN Rawdon (éd.), *State papers and manuscripts relating to English affairs, existing in the archives and collections of Venice, and in other libraries of Northern Italy. Vol. III (1520-1526)* (London : Longmans, Green & Co., 1869).
- COCLICO Adrian Petit, *Compendivm mvsices descriptvm* (Nürnberg : Ioannis Montani & Virici Neuberi, 1552).
- DE MONTFAUCON Bernard (éd.), *Monumens de la monarchie française. Tome 4* (Paris : Gaudouin & Giffart, 1732).
- DE LA MARK, Robert, « Comment le Roy de France & le Roy d'Angleterre se virent ensemble entre Ardres & Guines », in *Histoire des choses mémorables advenues du reign de Louis XII et François I^{er} [...] jusques en l'an 1521 (écrit entre 1525 et 1535)* (réédité en 1732 in DE MONTFAUCON, *op. cit.*, p. 194-200).
- DUPÈBE Jean & BAMFORTH Stephen (éd.), « Iacobus Sylvius, Francisci Francorum regis et Henrici Anglorum Colloquium », *Renaissance Studies*, 5/1-2 (mars/juin 1991), p. 1-3.
- FROSCH Johann, *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius eius negotii rationem mira industria & brevitate complectens* (Strasbourg : Schöffler & Apiarius, 1535).
- GANASSI Silvestro, *La Fontegara* (Venise, 1535).
- GUÉROULT Guillaume, *Figures de la Bible, illustrees de huictains francoys, pour l'interpretation et l'intelligence d'icelles* (Lyon : Guillaume Roville, 1564).
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique* (Paris : Gallimard, 2014, 1^{ère} éd. all. 1984).
- HUSTON Nancy, *Les variations Goldberg* (Paris : Seuil, 1981).
- KUIJKEN Barthold, *The notation is not the music. Reflections on early music practice and performance* (Bloomington : Indiana University Press, 2013).
- LANDOWSKA Wanda, *Musique ancienne* (Paris : Ivrea, 1996, 1^{ère} éd. 1909).
- LEFÈVRE D'ÉTAPLES Jacques (éd.), *La Sainte Bible, en francoys, translatee selon la pure et entiere traduction de Saint Hierome [...]* (Anvers : Martin Lempereur, 1530).
- PENIN Jean-Paul, *Les baroqueux ou Le musicalement correct* (Paris : Gründ, 2000).
- POWERS Richard, *The time of our singing* (New York : Farrar, Straus & Giroux, 2003).

Discographie complémentaire

The Academy of Ancient Music (dir. Christopher Hogwood), *Musique pour la Chambre du Roy : Versailles 1697-1747* (L'Oiseau-Lyre, 1983).

Musica Antiqua of London (dir. Philip Torby), *Wordplay. Madrigals and chansons in virtuosic instrumental settings from sixteenth-century Italy* (Signum Classics, 2001).

Sonus Borealis (dir. Johannes Vesterinen), *Musiikkia Porin Triviaalikoulun nuottikirjoista* (Fuga, 2008)

Stimmwerck & La Villanella Basel, *Susanne un jour* (Aeolus, 2012).

Kammerkórinn Carmina (dir. Árni Heimir Ingólfsson), *Melodía* (Smekkleysa, 2015).

Diabolus in Musica (dir. Antoine Guerber), Ensemble Clément Janequin (dir. Dominique Visse), *1515 – Œuvres sacrées de Jean Mouton, maître de chapelle de François I^{er}* (Bayard Musique, 2015)

Webographie

Page que la Lute Society America consacre aux « Susanne un jour » : <cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/Suzanne> (consulté le 19 octobre 2016)

Site que la Mission Val de Loire dédie à l'année 2015 : <francois1er.org> (consulté le 27 octobre 2016).

Page du disque *Anthonius Divitis / Antoine de Févin : Lux Perpetua, Requiem* sur le site de l'ensemble Organum : <organumcirma.com/produit/requiem-danne-de-bretagne> (consulté le 10 avril 2017).

Brochure de l'édition 2007 du Stockholm Early Music Festival : <semf.se/semf2007/print/semf2007-program.pdf> (consulté le 21 octobre 2016).

Site que Content Désir dédie à sa saison 2015 : <musique-francois1er.com> (consulté le 8 août 2017).

Pages Facebook de Content Désir et de ses musiciens.

Performances de « Susanne un jour » disponibles uniquement sur plate-formes de *streaming* :

Kammerkórinn Carmina, « Súsanna » (performance en 2013 pour la chaîne de télévision islandaise RÚV), <youtube.com/watch?v=T0a-7v_g-TI> (consulté le 8 août 2017).

Consort Mirabile, « Susanne un jour » (enregistrement studio publié en janvier 2015) <soundcloud.com/consort-mirabile> (consulté le 8 août 2017).

Hljómeyki, « Susanne un jour » (enregistrement en public en juin 2015) <youtube.com/watch?v=c4rpW7qxPLA> (consulté le 8 août 2017).

Anonyme, « Susanne un jour » (enregistrement en public en juin 2015) <youtube.com/watch?v=wIDw8oPX_dM> (consulté le 8 août 2017).

Autres

DE COTTE Robert, Plan du deuxième étage du château de Chambord, 1682, plume et encre de Chine, lavis d'encre, aquarelle (36,2 x 47,3 cm). Conservé au département Estampes et photographies de la Bibliothèque Nationale de France, HA-18 (35)-FOL.

ANONYME (dit « Maître des demi-figures féminines »), *Les trois musiciennes*, ~1530-1560, huile sur panneau de chêne (17,60 x 53 cm). Conservé à la collection Harrach du château de Rohrau (Autriche).

« L'art de conter » (17 juillet 1983), émission *Chasseurs de sons* (France Culture, prod. Jean Thévenot et Paul Robert).

Échanges de courriels avec :

- la soprano de l'ensemble Carmina ;
- une membre du Consort Mirabile ;
- une membre de l'ensemble Les Madrigaliers;
- l'administration de l'ensemble Diabolus in Musica.

C – Travaux

ARBO Alessandro & RUTA Marcello (dir.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats* (Paris : Hermann, 2014).

BACHMAN Philippe, *La musicologie en France entre impasse et mutation* (Paris : MSH, 1992).

BAILLIE Hugh, « Les musiciens de la Chapelle royale d'Henri VIII au Camp du Drap d'Or », in JACQUOT Jean (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint* (Paris : CNRS, 1960), p. 147-159.

BANGERT Daniel, SCHUBERT Emery & FABIAN Dorottya, « Practice thoughts and performance action : observing processes of musical decision-making », *Music performance research*, 7 (2015), p. 27-46.

BAUDRIER Julien, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de Lettres de Lyon au XVII^e siècle par le Président [H.] Baudrier, publiées et continuées par J. Baudrier* (Paris : F. de Nobele, 1964-1965 [1896]).

BAXANDALL Michael, *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style* (Oxford : OUP, 1972).

BAYLEY Amanda, « Enquête sur la genèse du Deuxième quatuor à cordes de Michael Finnissy », *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, 31 (2010), p. 37-54.

BAYLEY Amanda & CLARKE Michael, « Analytical representations of creative processes in Michael Finnissy's Second string quartet », *Journal of interdisciplinary music studies*, 3/1-2 (2010), p. 139-157.

BECKER Georg, *Guillaume Guérout et ses chansons spirituelles (seizième siècle). Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique de deux chansons* (Paris : Fischbacher, 1880).

BELLINGHAM Jane, « Chanson spirituelle », in LATHAM Alison (dir.), *The Oxford companion to music*, <oxfordmusiconline.com> (consulté le 3 août 2016).

BOLTANSKI Luc & ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (Paris : Gallimard, 2017).

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art* (Paris : Flammarion, 1988, 1^{ère} éd. angl. 1982).

BISARO Xavier & CAMPOS Rémy (dir.), *La musique ancienne entre historiens et musiciens* (Genève : Droz / HEM, 2014).

- BLUTEAU Olga, « Le *cantus firmus* Susanne un jour (1548-ca 1650) », in WEBER Édith (dir.), *Itinéraires du cantus firmus. VI. Le cantus firmus à travers les siècles* (Paris : PUPS, 2004), pages 107-129.
- BOUCHERON Patrick, *Léonard et Machiavel* (Paris : Verdier, 2008).
- BOUËT Jacques, LORTAT-JACOB Bernard & RĂDULESCU Speranța, *À tue-tête. Chant et violon au pays de l'Oach, Roumanie* (Nanterre : Société d'ethnologie, 2002)
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992).
- BROBECK John T., « Musical patronage in the Royal Chapel of France under Francis I (r. 1515-1547) », *Journal of the American Musicological Society*, 48/2 (1995), p. 187-239.
- BROWN Howard M., « The "chanson spirituelle", Jacques Buus, and parody technique », *Journal of the American Musicological Society*, 15/2 (1962), p. 145-173.
- BUCH Esteban, « À propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale », *Noesis*, <<http://noesis.revues.org/1886>>, 22-23 (2014).
- BUTT John, *Playing with history. The historical approach to musical performance* (Cambridge : CUP, 2002).
- CAMPOS Rémy, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1834-1846)* (Paris : Klincksieck, 2000).
- CANGUILHEM Philippe (dir.), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano* (Turnhout : Brepols, 2013).
- CANNAM Chris, LANDONE Christian & SANDLER Mark, « Sonic Visualiser : an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files » (18^e ACM International Conference on Multimedia (Firenze, 25-29 octobre 2010), <sonicvisualiser.org/sv2010.pdf> (consulté le 10 avril 2017)).
- CAZAUX Christelle, *La musique à la cour de François I^{er}* (Paris : École Nationale des Chartes / CESR, 2002).
- CHATENET Monique, *Chambord* (Paris : Éditions du patrimoine, 2001).
- COLETTE Marie-Noëlle, POPIN Marielle & VENDRIX Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance* (s. l. : Minerve, 2003).
- COLIN Marie-Alexis, introduction à DU CAURROY Eustache, *Missa pro defunctis* (éd. Marie-Alexis Colin, Turnhout : Brepols, 2003), p. i-xxxviii.
- COOK Nicholas, « Between process and product : music and/as performance », *Music theory online*, <<http://www.mtosmt.org/>>, 7/2 (2001).
- CORBIN Alain (dir.), *1515 et les grandes dates de l'histoire de France revisitées par les grands historiens d'aujourd'hui* (Paris : Seuil, 2005).
- CUGNY Laurent, « Nouvelles perspectives : la théorie des musiques audio-tactiles de Vincenzo Caporaletti » (5^e Journée des Jeunes Chercheurs du GREAM, Strasbourg, 17 mars 2017).
- DELIÈGE Célestin, *Cinquante ans de modernité de Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique* (Sprimont : Mardaga, 2003).
- DONIN Nicolas, « Samson François jouant *Noctuelles* : notes de lecture », *Déméter* (2005), <demeter-revue.univ-lille3.fr/interpretation/donin/web/doninweb.html> (consulté le 5 mars 2015).

- , « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, 31 (2010), p. 13-36.
- & THEUREAU Jacques, « L'interprétation comme lecture ? L'exemple des annotations et commentaires d'une partition par Pierre-André Valade », *Musimédiane*, 2 (2006).
- & THEUREAU Jacques, « Le sentiment de la forme. Analyse génétique et cognitive de la composition d'un mouvement d'*Apocalypsis* par Philippe Leroux », in DONIN N., GRÉSILLON A. & LEBRAVE Jean-Louis (dir.), *Genèses musicales* (Paris : PUPS, 2015), p. 101-128.
- DUPONT Maÿlis, « Une activité négligée ? Les interprètes à l'œuvre », in BRANDL Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe, *25 ans de sociologie de la musique en France* (Paris : L'Harmattan, 2012), t. 2, p. 117-132.
- EITNER Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* (Graz : Akademische Druck – U. Verlagsanstalt, 1959 [1900-1904]).
- FÉTIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Bruxelles : Leroux, 1835-1844).
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969), in BRUNN Alain (éd.), *L'auteur* (Paris : Flammarion, 2001), p. 76-82.
- FRANÇOIS Pierre, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique* (Paris : Economica, 2005).
- GADAMER Hans Georg, *Vérité et méthode* (Paris : Seuil, 1976, 1ère éd. all. 1960).
- GELL Alfred, *Art and agency. An anthropological theory* (Oxford : Clarendon, 1998).
- GOFFMAN Erving, *Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior* (Garden City : Doubleday, 1967).
- GONZÁLEZ MARTINEZ Esther, « Postures lyriques. L'ajustement voix-rôle dans le travail interprétatif du chanteur soliste », *Revue française de sociologie*, 41/2 (2000), p. 277-305.
- GOSSETT Philip, « Verdi's "skeleton scores" », in *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip* (Genève : Droz, 2012), p. 513-523.
- GOEHR Lydia, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music* (Oxford : Clarendon Press, 1992).
- GUILLO Laurent, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise* (Paris : Klincksieck, 1991), p. 1168.
- HAMM Charles & KELLMAN Herbert (dir.), *Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music 1400-1550. 2, K-0* (Dallas : American Institute of Musicology, 1982).
- HARLOW Randall, « Keyboard psychohaptics : a nexus of multidisciplinary research into kinesthetics, gesture, and expression », *Keyboard perspectives*, 6 (2013).
- HASKELL Harry, *The early music revival. A history* (London : Thames & Hudson, 1988). Traduction française : *Les voix d'un renouveau. La musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours* (Arles : Actes Sud, 2013).
- HAUG Benoît, *Raconter l'histoire des ensembles de musique à l'ancienne. Le cas de Content Désir* (mémoire d'histoire de la musique présenté en 2014 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris sous la direction de Rémy Campos).

- , « Le désir de transmettre, motivation principale pour l'enregistrement à perte des musiques anciennes ? » (colloque *Musiques et transmissions* des 5^e Journées de Musiques Anciennes de Vanves, novembre 2014).
- , « Des chefs “modernes” pour diriger les musiques anciennes », *Transposition. Musique et sciences sociales*, <transposition.revues.org>, 5 (2015), « Figures du chef d'orchestre ».
- , « Sur une musique en train de se taire. Un modèle contrapuntique pour articuler l'être isolément à l'être-à-plusieurs », in HAUG B., TORTERAT G. & JABIOT I. (dir.), *op. cit.*, p. 309-380.
- , TORTERAT Gwendoline & JABIOT Isabelle (dir.), *Des instants et des jours. Observer et décrire l'existence* (Paris : Pétra, 2017).
- HAYNES Bruce, *The end of early music. A period performer's history of music for the twenty-first century* (Oxford : OUP, 2007).
- HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (Paris : Métailié, 2007, 1^{ère} éd. 1993).
- HENNION Antoine, « Présences du passé : le renouveau des musiques “anciennes”. Sources et retours aux sources », *Temporalités*, <temporalites.revues.org>, 14 (2011).
- HONEGGER Marc, *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI^e siècle* (thèse de doctorat présentée en 1970 à l'Université de Paris, Lille : service de reproduction des thèses, 1971).
- , « Suzane un jour d'amour sollicitée », in HONEGGER Marc & PRÉVOST Paul (dir.), *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal. P-Z* (Paris : Bordas, 1992), p. 1992.
- INGOLFSSON Árni Heimir, « Echoes from the periphery : Rask 98, modal change, and oral transmission in seventeenth-century Iceland », in CUTHBERT Michael Scott, GALLAGHER Sean & WOLFF Christoph (dir.), *City, chant and the topography of early music* (Cambridge, USA : Harvard University Press, 2013), p. 165-187.
- JAMES Mirjam, WISE Karen J. & RINK John, « Exploring creativity in musical performance through lesson observation with video-recall interviews », *Scientia paedagogica experimentalis*, 47/2, (2010), p. 219-250.
- KANGA Zubin, « Sounding bodies : embodiment and gesture in the collaborative creation of works for piano and electronics » (3^e colloque international *Tracking the creative process in music / Analyser les processus de création musicale*, Paris, IRCAM, 8-10 octobre 2015).
- CAST Paul, « Remarques sur la musique et les musiciens de la Chapelle de François I^{er} au Camp du Drap d'Or », in JACQUOT Jean (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint* (Paris : CNRS, 1960), p. 135-146.
- KAUFMAN SHELEMAY Kay, « Towards an ethnomusicology of the early music movement : thoughts on bridging disciplines and musical worlds », *Ethnomusicology*, 45/1 (2001), p. 1-29.
- KRAMER Lawrence, *Interpreting music* (Berkeley : UCP, 2011).
- LARSON Steve, « On Rudolf Arnheim's contribution to music theory », *The journal of aesthetic education*, 27/4 (1993), p. 97-104.
- LE BRUSQUE Georges, *Le Camp du Drap d'Or : questions artistiques autour de l'entrevue de Henri VIII et François I^{er}* (mémoire de maîtrise présenté en 2000? à l'Université de Tours).
- LEECH-WILKINSON Daniel, « Using recordings to study musical performance », in LINEHAN Andy (dir.), *Aural history : essays on recorded sound* (London : The British Library, 2001), p. 1-12.

- LE FUR Didier, *Marignan. 13-14 septembre 1515* (Paris : Perrin, 2004).
- LE ROUX Nicolas, *1515 – L'invention de la Renaissance* (Paris : Armand Colin, 2015).
- LEVINSON Jerrold, *Music in the moment* (Ithaca : Cornell University Press, 1998).
- LEVY, Kenneth J., « "Susanne un jour" : the history of a 16th-century chanson », *Annales musicologiques. Moyen-Âge et Renaissance*, 1 (1953), 375-404.
- MARANDOLA Fabrice, MIFUNE Marie-France & VAHABZADEH Farzaneh, « Approche interdisciplinaire du geste musical en ethnomusicologie : nouveaux enjeux, nouvelles perspectives », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 30 (2017, à paraître).
- MARTIN Robert L., « Musical works in the worlds of performers and listeners », in KRAUSZ M. (dir.), *The interpretation of music : philosophical essays* (Oxford : Clarendon Press, 1993), p. 119-127.
- NORA Pierre, *Lieux de mémoire* (Paris : Gallimard, 1984-1992).
- OUVRARD Jean-Pierre, « Fortunes de Suzanne », in *Les utopies brisées ou l'Europe au temps de Roland de Lassus (1550-1600)* (Saintes : Institut de Musique Ancienne de Saintes, 1989), p. 68-75.
- PARADIS Annie, « Lyriques apprentissages. Les métamorphoses de l'émotion », *Terrain – anthropologie & sciences humaines*, 37 « Musiques et émotions » (2001).
- PIETTE Albert, *La religion de près. L'activité religieuse en train de se faire* (Paris : Métailié, 1999).
- , *L'être humain, une question de détails* (Marchienne-au-Pont : Socrate, 2007).
- , « Anthropologie existentielle : présence, coprésence et leurs détails », *Antrocom*, 4/2 (2008).
- , *L'acte d'exister. Une phénoménographie de la présence* (Marchienne-au-Pont : Socrate, 2009).
- , *Fondements à une anthropologie des hommes* (Paris : Hermann, 2011).
- , « Au cœur de l'activité, au plus près de la présence », *Réseaux*, 182 (2013), p. 57-88.
- , *Contre le relationnisme. Lettre aux anthropologues* (Lormont : Le Bord de l'Eau, 2014).
- , « Préface. L'esprit phénoménographique de l'anthropologie existentielle », in HAUG B., TORTERAT G. & JABIOT I. (dir.), *op. cit.*, p. 7-18.
- PINO ALCÓN Javier, *Henry Expert (1863-1952) : musicologie et revendication patrimoniale à la charnière de deux siècles* (mémoire de master présenté en 2016 à l'Université de Tours sous la direction de Xavier Bisaro).
- POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art* (Paris : Vrin, 2010).
- RAUTENBERG Michel & TARDI Cécile, « Patrimoine culturel et naturel : analyse des patrimonialisations », *Culture et Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches » (2013), p. 115-138.
- RAVET Hyacinthe, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations* (Paris : Vrin, 2015).
- RICCI Giovanni, « 1515, Marignan / Melegnano », in JEANNENEY Jean-Noël & GUÉROUT Jeanne (dir.), *L'histoire de France vue d'ailleurs. Du siège d'Alésia à l'élection de François Mitterrand, 50 événements racontés par des historiens étrangers* (Paris : Les Arènes, 2016), p. 257-272.
- ROCHER Guy, *Introduction à la sociologie générale. Tome 1 : l'action sociale* (Montréal : H.M.H, 1968).

- ROOT Deane (dir.), *Grove music online*, <oxfordmusiconline.com> :
- BROWN Howard M. *et al.*, « Mouton, Jean » (consulté le 10 avril 2017).
- BROWN Howard M. & FREEDMAN Richard, « Chanson. 4. The second half of the 16th century » (consulté le 3 août 2016).
- CAZEAUX Isabelle & BROBECK John T., « Sermisy, Claudin de » (consulté le 10 avril 2017).
- LESURE François, « France » (consulté le 17 février 2017).
- SPIETH-WEISSENBACHER Christiane, « Honegger, Marc » (consulté le 3 août 2016).
- SRAINCHAMPS Edmond & GARGIULO Piero, « Luca Bati » (consulté le 16 novembre 2016).
- RUSSELL Joycelyne G., *The Field of Cloth of Gold. Men and manners in 1520* (Londres : Routledge & Kegan Paul, 1969).
- SMITH Chris, « A sense of the possible : Miles Davis and the semiotics of improvised performance », in NETTL B. & RUSSELL M. (dir.), *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation* (Chicago : UCP, 1998), p. 261-289.
- SMITH Jeremy L., « Imitation as cross-confessionnal appropriation : revisiting Kenneth Jay Levy's "History of a 16th-century chanson" », in SMITH Jeremy L. & FORNEY Kristine K., *Sleuthing the Muse. Essays in honor of William F. Prizer* (Hillsdale, N. Y. : Pendragon Press, 2012), p. 287-304.
- STOICHIȚĂ Victor A., « Quand la mélodie ruse. L'enchantement musical et ses acteurs », in HOUDART Sophie & THIERY Olivier, *Humains, non humains. Comment repeupler les sciences sociales* (Paris : La Découverte, 2011)
- TARUSKIN Richard, *Text and act. Essays on music and performance* (Oxford : OUP, 1995).
- THEUREAU Jacques, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche "cours d'action" », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4/2 (2010), p. 287-322.
- TIERSOT Julien, *Histoire de la chanson populaire en France* (Paris : Plon, 1889).
- TORTERAT Gwendoline, « Ce que l'"inter" dit. Outils et concepts pour questionner l'interaction », in HAUG B., TORTERAT G. & JABIOT I. (dir.), *op. cit.*, p. 35-83.
- ULLBERG Anne, *Au chemin de salvation : la chanson spirituelle réformée (1533-1678)* (Uppsala : Uppsala Universitet, 2005).
- VAN DEN BORREN Charles, « Quelques notes sur les chansons françaises et les madrigaux italiens de J. P. Sweelinck », in *Gedenboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag. Bijdragen van vrienden en vereerders op het gebied der muziek* ('s-Gravenhage : Martinus Nijhoff, 1925), p. 73-87.
- VANHULST Henri, « Un succès de l'édition musicale : le "Septiesme livre des chansons a quatre parties" (1560-1661 /3) », *Revue belge de musicologie*, 32-33 (1978-1979), p. 97-120.
- VIALARD Murielle, *Itinéraire vocal et instrumental de la chanson polyphonique Susanne, un jour* (mémoire de maîtrise présenté en 1994 à l'Université Paris-Sorbonne sous la direction de Louis Jambou).
- VIGNAL Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique* (Paris : Larousse, 2001)
- VERMERSCH Pierre, *L'entretien d'explicitation* (Paris : ESF, 1994).
- WEBER Édith, *La musique protestante de langue française* (Paris : Honoré Champion, 1979).

WEBER William, « Continuity and discontinuity in the revival of sixteenth-century music », in VENDRIX Philippe (dir.), *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle* (Paris : Klincksieck, 2000), p. 247-261.

WILSON Nick, *The art of re-enchantment. Making early music in the modern age* (Oxford : OUP, 2013).

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Table des illustrations, figures et tableaux	7
Illustrations	7
Figures	7
Tableaux	8
Notes liminaires	9
Sur l'usage par dépit d'un langage genré	9
Sur les copies volantes	9
Un anonymat de façade	10
Précisions typographiques	11
Prologue	13
Procès en ésotérisme d'un spectacle	14
De l'exégèse à l'enquête : pour comprendre ce qui va de soi	18
Introduction – La musique à l'ancienne, de l'idéologie à la pratique	23
Vers la musique à l'ancienne telle qu'elle se pratique	28
Une musicologie de terrain singulariste	32
Genèse. Content Désir, de l'altérité à la familiarité	37
Excursus A – Au-delà de l'interprétation, la performance	41
Chapitre 1 – François I^{er} mis en musique par Content Désir. Critique historique	47
Commémorer 1515, célébrer François I ^{er}	49
1.1 – Du patrimoine à ses fictions : jouer (de la musique) avec l'histoire	53
Deux productions musicales en lice	53

Anniversaires, non-anniversaires et habillages extra-musicaux. Comparaison de trois carrières discographiques	59
Le vraisemblable historique et ses marges : le précédent de la <i>Messe de mariage</i>	67
Fictions historico-musicales	72

1.2 – Ce que disent le produit fini et son écrin discursif. Le cas de la <i>Messe pour le Camp du Drap d’Or</i>	78
Deux disques et un livre au premier coup d’œil	78
« Mon livre-disque », entre auctorialité et autorité	81
Une « reconstitution » qui ne prend pas les sources au mot	85
En quête d’explications (1) : la notice	94
En quête d’explications (2) : vers le processus	97

Excursus B – Aperçu sur <i>La Chambre du Roy</i>	103
---	------------

Chapitre 2 – Dans l’antichambre. Récit ethnographique de l’évolution d’un programme

Entrebâillement. Le processus tel qu’il se laisse apercevoir	115
Octobre (M-6) - 20 février (J-32), entretiens. Instantanés sur une gestation solitaire	124

2.1 – 25 février (J-28) : observation d’une séance de travail à deux diapasons ..	131
Approche globale. Où Ninon offre à Jean une vue à la fois générale et détaillée sur son propre projet	135
Approche détaillée. Où Jean est aux commandes d’une « navigation de diapasons », et Ninon au copilottage	138

2.2 – 26 février (J-27) – 30 mars (J+6) : circulations dans le processus et ses marges de manœuvre	154
Du devenir funeste des deux compositions de Brigitte	154
Synthèse d’une autre séance de travail. De la « vie de troupe » à la feuille de route	158
De l’ordre prévisionnel à l’ordre définitif, en passant par Chambord. Autour de quelques dernières modifications	163

Préparatifs pour Chambord & retour à Fontevraud	173
--	------------

Excursus C – « Suzanne un jour » en partitions	181
---	------------

1548, 1559 : deux sources anciennes	181
---	-----

Lorsque pratique à l'ancienne ne rime pas avec philologie	184
Six restitutions entre pratique et musicologie	187
Synthèse comparative et généalogique (1) : des barres de mesure pour « Suzanne un jour » ?	189
Synthèse comparative et généalogique (2) : altérations	192

Chapitre 3 – Vies de « Suzanne » (°1548). Existences historiques d'une chanson197

Quelques lignes de continuité musicale entre le xix ^e siècle et l'époque contemporaine	199
« La plus célèbre et la plus largement diffusée et imitée de toutes les chansons huguenotes » (ou « <i>Le tube du xvie</i> »)	203
3.1 – 1548 et ce qui s'ensuit	207
Un succès plus présumé que démontré ? Retour aux sources historiques d'un malentendu	212
D'une vue d'ensemble à une vue sur des singularités. Le cortège des suivantes de « Suzanne »	219
3.2 – 1880-2012. Objet d'histoire	225
xix ^e siècle : « Suzanne » introuvable ?	225
xx ^e siècle : Suzanne un jour, d'archives exhumée / Par deux thésards... ..	228
xxi ^e siècle : de nouveaux outils pour un nouvel éclairage	236
3.3 – 2001-2015. À l'ère de l'enregistrement	239
La partie discographique émergée d'un iceberg de performances	239
« Suzanne », Jean, Gauthier, Erik et Brigitte	247
Conclusion. Les « conditions historiques », le concert et le disque	254

Excursus D – Pour une vue complète et continue sur le processus261

Justification anthropologique	261
Justification musicologique	263
Mise en application	266

Chapitre 4 – Dans la chambre. « Suzanne » prise au jeu 273

4.1 – Radiographier le squelette de la performance	278
Quelles “déviation” vis-à-vis de la partition ?	278

En quête de chair. Variations de/sur l'ornementation	283
4.2 – Prolégomènes à une immersion dans le travail musical	291
Des variations du tempo qui invitent à s'intéresser de près aux respirations des chanteurs	291
Évolutions / fixations. Ce que l'allumage des micros semble faire à la performance	296
4.3 – Sur la trace des respirations, phrasés et fluctuations du tempo. Récit analytique	300
4.4 – Directions prises	318
Ce qui résulte de deux approches différentes du tempo	318
Donner du relief, à l'intersection de plusieurs autorités	320
« On se dit que je me charge du téléphone ? Ça sera peut-être plus facile pour, euh... »	325
D'une hiérarchie à l'autre. Questions d'équilibre	329
 Excursus E – Brigitte, ou Les restes humains de la vivisection musicale	335
 Conclusion – Vers une phénoménographie de l'expérience musicale	347
La raison phénoménographique	349
Éloge de la description pure	355
De l'engagement collectif aux dégagements individuels (en repassant par Brigitte)	359
« Suzanne », ou Les restes musicaux de la vivisection humaine ?	363
 Sources & travaux	369
A – Sources relatives à Content Désir	369
B – Autres sources	372
C – Travaux	375

Benoît HAUG

**« Suzanne » sous un nouveau jour
La fabrique d'une musique à l'ancienne et de ses singularités
au prisme d'une musicologie de terrain**

Résumé

Qu'est-ce que jouer au ^{xxi}^e siècle des musiques de la Renaissance ? Prenant acte de ce que la richesse d'une expérience réside dans sa singularité, cette thèse fait le pari de répondre à cette question générale en s'intéressant à un processus particulier : la répétition et l'enregistrement d'une chanson du ^{xvi}^e siècle par un ensemble spécialisé. Dès lors que l'on s'efforce de prendre les détails au sérieux, il semble que le suivi rapproché de ces musiciens-là, engagés en 2014 dans la performance réitérée de « Suzanne un jour » de Didier Lupi, présente bien un intérêt en tant que tel. Cela permet d'appréhender non seulement ce qui fait advenir et évoluer une proposition musicale, mais également les modalités de l'expérience collective et individuelle afférente. En outre, cette épistémologie singulariste rivée aux détails s'avère fructueuse à d'autres échelles, qu'il s'agisse de revenir sur cinq semaines de l'élaboration d'un projet discographique ou d'écrire cinq siècles d'histoire de « Suzanne ».

Mots-clés : musique ancienne, musique à l'ancienne, interprétation historiquement informée, Renaissance, Suzanne un jour, performance musicale, expérience musicale, processus de création, singularité, musicologie de terrain, phénoménographie.

Résumé en anglais

What does it mean to play Renaissance music in the 21st century? Taking into account that the depth of an experience derives from its singularity, the present dissertation looks at this general question by focusing on a specific process: a specialized ensemble rehearsing and recording a 16th century song. A close reading of this process makes it clear that there is inherent value in observing musicians in the year 2014 engaged in repeat performances of "Suzanne un jour" by Didier Lupi. This observation clarifies how a musical performance is created and developed and reveals the modalities of the collective and individual experiences involved. Moreover, this detail-oriented and singularist epistemology is useful in other respects, whether to comprehend a five-week recording project or to write a five-century history of "Suzanne."

Keywords : early music, period music, historically informed performance, Renaissance, Suzanne un jour, musical performance, musical experience, creative process, singularity, field musicology, phenomenography.

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (UMR 7323, CNRS / univ. Tours)

THÈSE

présentée par :

Benoît HAUG

soutenue le : **4 décembre 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François-Rabelais de Tours**

Discipline/Spécialité : **Musique**

« Suzanne » sous un nouveau jour

**La fabrique d'une musique à l'ancienne et de ses singularités
au prisme d'une musicologie de terrain**

Tome 2 : annexes

THÈSE dirigée par :

M. BISARO Xavier

M. PIETTE Albert (codirection)

PR, université François-Rabelais de Tours (CESR, CNRS / univ. Tours)

PR, université Paris Nanterre (LESC, CNRS / univ. Nanterre)

RAPPORTEURS :

M. CHARLES-DOMINIQUE Luc

Mme GROOTE Inga Mai

PR, université Nice Sophia Antipolis (LIRCES, univ. Nice)

Prof., Universität Heidelberg (ZEGK, univ. Heidelberg)

JURY :

M. BISARO Xavier

M. DONIN Nicolas

Mme GROOTE Inga Mai

M. PIETTE Albert

Mme RAVET Hyacinthe

M. STOICHIȚĂ Victor A.

PR, université François-Rabelais de Tours (CESR, CNRS / univ. Tours)

Chercheur (APM, CNRS / IRCAM / univ. Pierre et Marie Curie / MCC)

Prof., Universität Heidelberg (ZEGK, univ. Heidelberg)

PR, université Paris Nanterre (LESC, CNRS / univ. Nanterre)

PR, université Paris-Sorbonne (IREMus, CNRS / univ. Sorbonne / BnF / MCC)

Chargé de recherche (LESC, CNRS / univ. Nanterre)

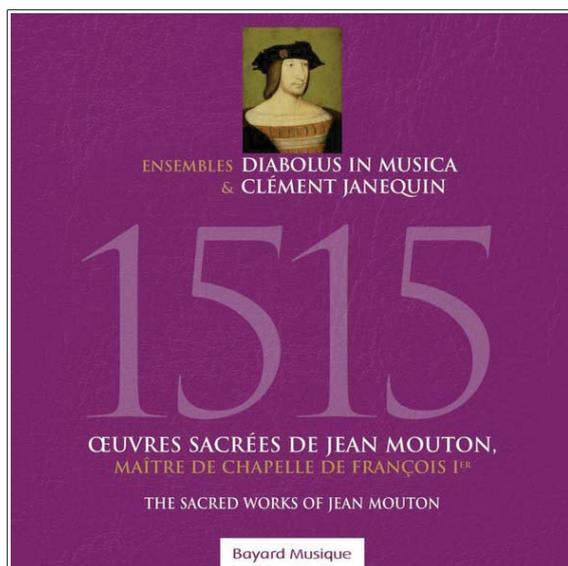
Table des annexes

Annexe 1 : Couverture du disque 1515 – Œuvres sacrées de Jean Mouton.....	393
Annexe 2 : Couverture du livre-disque François Ier – Musiques d’un règne.....	393
Annexe 3 : Réutilisation du portrait de François Ier peint par Clouet dans le cadre d’une exposition à la Bibliothèque Nationale de France.....	394
Annexe 4 : Réutilisation du portrait de François Ier peint par Clouet sur le site francois1er.org	394
Annexe 5 : Réutilisation du portrait de François Ier peint par Clouet dans le cadre d’une campagne publicitaire.....	394
Annexe 6 : Intégralité des concerts et spectacles donnés par Content Désir en 2015, et prolongations en 2016 et 2017 de productions issues de la « Saison François Ier ».....	395
Annexe 7 : Discographie de l’ensemble Diabolus in Musica en 2015.....	397
Annexe 8 : Discographie de l’ensemble Clément Janequin en 2015.....	398
Annexe 9 : Discographie de l’ensemble Content Désir en 2015.....	399
Annexe 10 : Extrait de la notice du disque Messe de mariage (p. 9-11).....	400
Annexe 11 : Pistes du disque Messe de mariage (1/2).....	402
Annexe 12 : Pistes du disque Messe de mariage (2/2).....	402
Annexe 13 : Livre-disque, p. 2-3.....	403
Annexe 14 : Extraits des brochures de saison 2012 et 2014 de Content Désir.....	404
Annexe 15 : Extrait de la notice du livre-disque (p. 43-48) correspondant à la Messe pour le Camp du Drap d’Or.....	405
Annexe 16 : Liste des pistes du disque Messe pour le Camp du Drap d’Or.....	408
Annexe 17 : Comparaison du témoignage imprimé par Jehan Lescaille avec les 1er et 2e textes récités dans la Messe pour le Camp du Drap d’Or.....	409
Annexe 18 : Comparaison du témoignage de Robert de la Mark avec le 3e texte récité dans la Messe pour le Camp du Drap d’Or.....	410
Annexe 19 : Pièces enregistrées, dans l’ordre du disque.....	411
Annexe 20 : Pièces enregistrées, par ordre croissant d’effectif.....	412
Annexe 21 : Structure du livre-disque.....	413
Annexe 22 : Compositeurs, genres et instrumentations.....	415
Annexe 23 : Variété des distributions.....	416
Annexe 24 : Deux autres photographies.....	417
Annexe 25 : Pièces enregistrées, par ordre d’enregistrement.....	418
Annexe 26 : Messages déposés sur Facebook au fil du processus.....	419
Annexe 27 : Plan du deuxième étage du château de Chambord, avec agrandissement sur le secteur dédié à l’enregistrement.....	421

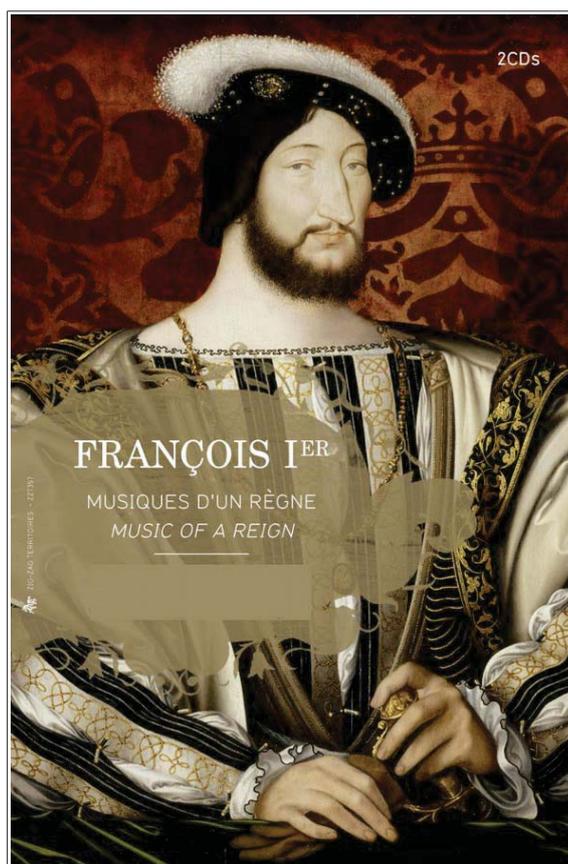
Annexe 28 : Fin de l'introduction du livre (p. 11-12).....	422
Annexe 29 : Programme / Distribution en vue de la séance du 25 février (anonymisé par nos soins).....	423
Annexe 30 : Programme / Distribution à l'aune des séances des 25 et 26 février (anonymisé par nos soins).....	424
Annexe 31 : Discussion entre Jean et Ninon au sujet des deux « Suzanne un jour » lors de la séance du 25 février.....	425
Annexe 32 : Durées effectives rapportées aux durées estimées.....	428
Annexe 33 : Feuille de route de l'« Enregistrement François 1er » au 12 mars 2014 (anonymisée par nos soins).....	429
Annexe 34 : Programme / Distribution dans l'ordre prévisionnel du disque au 14 mars (anonymisé par nos soins).....	434
Annexe 35 : Comparaison entre l'ordre prévisionnel des pistes sur le disque et leur ordre effectif....	435
Annexe 36 : Ultimes différences de distribution entre le programme au 14 mars et le produit fini....	436
Annexe 37 : Comparaison de la variété des distributions.....	437
Annexe 38 : Résumé des ajouts au programme initial et des modifications (à l'exclusion de ce qui ne se retrouve pas au disque).....	438
Annexe 39 : Édition de 1548.....	439
Annexe 40 : Édition de 1559.....	440
Annexe 41 : Restitution en 1953 par Kenneth J. Levy.....	441
Annexe 42 : Restitution en 1960 par Marc Honegger aux Éditions Ouvrières.....	443
Annexe 43 : Restitution en 1971 par Marc Honegger dans sa thèse.....	446
Annexe 44 : Restitution en 1988 par James Erb.....	448
Annexe 45 : Restitution en 2003 par Daniel Heiman pour la Lute Society of America.....	451
Annexe 46 : Restitution par Brigitte en 2009 pour la Société Française de Luth.....	453
Annexe 47 : Extraits de l'avant-propos du Secret des muses.....	455
Annexe 48 : Différences entre les cinq restitutions pouvant porter à conséquence dans la performance	456
Annexe 49 : Copie manuscrite de « Suzanne un jour » (~1570).....	457
Annexe 50 : Deux options de barres de mesure successives dans [feuillet].....	458
Annexe 51 : « Susanna 4. Guilhelmus Gueruli », extrait d'un manuscrit anonyme datant de ca. 1600-1650.....	459
Annexe 52 : Page de garde, index et dédicaces du Premier livre.....	460
Annexe 53 : Pages des Figures de la Bible consacrées à l'histoire de Suzanne.....	461
Annexe 54 : Extrait de la présentation de Guérout par Honegger.....	462
Annexe 55 : Restitution de la « Complainte de Sainte Suzanne » en 1880 par Georg Becker.....	463
Annexe 56 : Enregistrements publics de la version de Lupi de « Suzanne un jour » au 8 mars 2016.....	464
Annexe 57 : Annonce officielle des concerts des 27 et 29 novembre 1991.....	466

Annexe 58 : Annonce officielle de la répétition générale du 23 juin 1991.....	466
Annexe 59 : Les trois musiciennes du “maître des demi-figures féminines”.....	467
Annexe 60 : Première page de la partition distribuée aux musiciens.....	468
Annexe 61 : Partition de Gauthier.....	469
Annexe 62 : Partition d’Erik.....	472
Annexe 63 : Partition de Brigitte.....	477
Annexe 64 : Partie de luth entendue au disque.....	480
Annexe 65 : Retranscription des deux propositions d’accompagnement au luth proposés par Brigitte dans sa restitution de 2009.....	481
Annexe 66 : Détails d’ornementation au luth des cinq prises qui ne sont pas entendus au disque.....	481
Annexe 67 : Partitions de Gauthier, Erik et Brigitte (section β).....	482
Annexe 68 : Courbes de variation de tempo des performances.....	483
Annexe 69 : Idem à l’exclusion des six avortons et rustines.....	484
Annexe 70 : Variations de tempo de la version discographique de « Je suis déshéritée » de Certon. .	485
Annexe 71 : Mise en série des β (repères synchronisés).....	486
Annexe 72 : Départ imminent de x2.....	487
Annexe 73 : Départ imminent de E2.....	487
Annexe 74 : Brigitte se penche pour suivre sur la partition de Gauthier.....	488
Annexe 75 : Départ imminent de x3.....	488
Annexe 76 : Départ imminent de E3.....	489
Annexe 77 : Typologie des événements de la vue d’ensemble.....	490
Annexe 78 : De notre usage du logiciel Sonic Visualiser.....	494

Annexe 1 : Couverture du disque 1515 – Œuvres sacrées de Jean Mouton

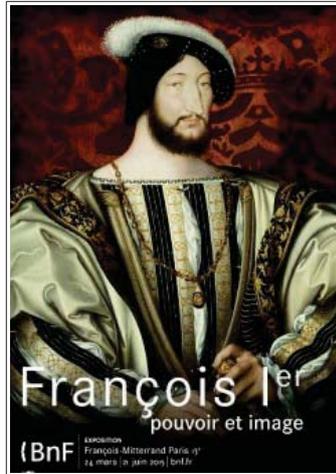


Annexe 2 : Couverture du livre-disque François I^{er} – Musiques d'un règne

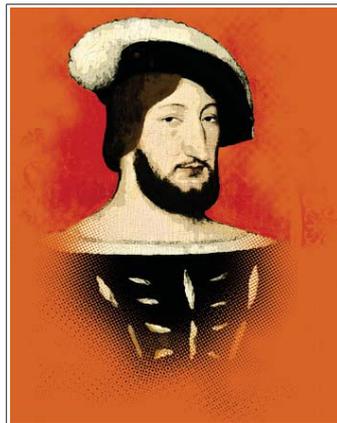


(sous l'intitulé : noms réels de Content
Désir et de son directeur anonymisés)

Annexe 3 : Réutilisation du portrait de François I^{er} peint par Clouet dans le cadre d'une exposition à la Bibliothèque Nationale de France



Annexe 4 : Réutilisation du portrait de François I^{er} peint par Clouet sur le site françois1er.org



Annexe 5 : Réutilisation du portrait de François I^{er} peint par Clouet dans le cadre d'une campagne publicitaire



**Annexe 6 : Intégralité des concerts et spectacles donnés par
Content Désir en 2015, et prolongations en 2016 et 2017 de pro-
ductions issues de la « Saison François I^{er} »**

En rose : concerts et spectacles affichés par l'ensemble dans sa « Saison François Ier » mais qui ont déjà eu – et continueront d'avoir – une existence autonome.

En jaune : concerts et spectacles hors « Saison François Ier ».

2015		
25 février	Chaumont-sur-Loire (37) (Château) – Extraits pour conférence de presse	Musiques pour la Chambre et l'Écurie de François I ^{er}
12 mars	La Riche (37) (La Pléiade) – Création	Pan ! (éloge musical de la folie)
8 avril	Tours (Celliers Saint-Julien) – Générale privée	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
9 avril	Paris (BnF)	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
10 avril	Paris (FNAC des Ternes) – “Showcase”	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
11 avril	Rambouillet (Château)	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
11 mai	Tours (Université) – Générale publique	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
19 au 25 mai	[Indonésie] Jakarta	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
19 au 25 mai	[Indonésie] Bandung	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
19 au 25 mai	[Indonésie] Yogyakarta	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
28 mai	Hong-Kong	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
31 mai	Séoul (Musée National de Corée)	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
3 juin	Bangkok	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
6 juin	Singapour	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
24 juin	France Musique (Live) – Extraits	Musiques pour la Chambre et l'Écurie de François I ^{er}
28 juin	Ébreuil (03)	Les Nuits de Jaipur
3 juillet	Chambord (41) (Château)	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
3 juillet	Villandry (37) (Jardins du Château)	La Nuit des Mille Feux célèbre François I ^{er}
4 juillet	Villandry (37) (Jardins du Château)	La Nuit des Mille Feux célèbre François I ^{er}
5 juillet	Condette (62) (Château d'Hardelot)	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
21 juillet	Vincennes (94) (Sainte-Chapelle du Château)	Camp du Drap d'Or – 1520 : une messe pour la Paix
29 juillet	Villefavard (87) (ferme)	Le Cri du Tournebout
4 septembre	Utrecht (Pays-Bas)	Camp du Drap d'Or – 1520 : une messe pour la Paix
12 septembre	Azay-le-Rideau (37) (Château)	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
13 septembre	Avon-les-Roches (37)	La Dive Bouteille
27 septembre	Couture-sur-Loir (41) (Manoir de la Possonnière)	La Dive Bouteille

18 octobre	Argoules (80) (Abbaye de Valloires)	Fête musicale pour la Sainte-Cécile - Titelouze
19 novembre	Tours (Grand Théâtre)	Magnificences à la Cour de François I ^{er}
20 novembre	Paris (Musée de l'Armée aux Invalides)	Musiques pour la Chambre de François I ^{er}
22 novembre	Saint-Ursanne (Suisse) (Collégiale)	Fête musicale pour la Sainte-Cécile - Titelouze
25 novembre	L'Aigle (61) (Église Saint-Martin)	Musiques pour la Chambre et l'Écurie de François I ^{er}
26 novembre	Toulouse (Auditorium St-Pierre-des-Cuisines)	Hautbois des villes, hautbois des champs
2016		
27 novembre	Blois (41) (Halle aux Grains)	Magnificences à la Cour de France
1 ^{er} décembre	Metz (L'Arsenal)	Magnificences à la Cour de France
2017		
10 juin	Fontevraud (49) (Abbaye)	Magnificences à la Cour de France
29 août	Utrecht	Magnificences à la Cour de France
30 août	Utrecht (Stadsschouwburg)	Magnificences à la Cour de France
15 septembre	Saint-Chamond (42) (Cour de l'Hôtel de Ville)	Musiques d'un règne
1 ^{er} octobre	Le Havre (76) (Théâtre de l'Hôtel de Ville)	Magnificences à la Cour de France
3 octobre	Cergy-Pontoise (95) (L'Apostrophe - Théâtre des Louvrais)	Magnificences à la Cour de France

**Annexe 7 : Discographie de l'ensemble Diabolus in Musica en
2015¹**

Année	Titre
1996	Musique en Aquitaine au temps d'Aliénor (XII ^e siècle)
1997	La chambre des Dames. Chansons et polyphonies de trouvères (XII ^e & XIII ^e siècles)
1997	Manuscrits de Tours. Chants de fête du XIII ^e siècle
1998	Vox sonora. Conduits de l'École Notre-Dame
1999	La Chanson de Guillaume. Lai, chansons guerrières et politiques
1999	Missa Magna. Messe à la chapelle papale d'Avignon (XIV ^e siècle)
2000	Rosarius. Chansons religieuses en langue d'oïl (XIII ^e et XIV ^e siècles)
2002	Honi soit qui mal y pense ! Polyphonies des chapelles royales anglaises
2003	Carmina gallica. Chansons latines du XII ^e siècle
2004	Guillaume Dufay. Missa <i>Se la face ay pale</i> .
2006	La doce acordance. Chansons de trouvères
2006	Paris experts Paris. École de Notre-Dame, 1170-1240
2007	Guillaume Du Fay. Mille Bonjours !
2008	Guillaume de Machaut. Messe de Nostre Dame
2010	Rose tres bele. Chansons & polyphonies des Dames trouvères
2011	Historia Sancti Martini. Grand office de la "Saint-Martin d'hiver" (XIII ^e siècle)
2011	Johannes Ciconia. Opera omnia [volet sacré ; le volet profane est de l'ensemble La Morra]
2014	Plorer, gemir, crier... Hommage à la « voix d'or » de Johannes Ockeghem
2014	Sanctus ! Les saints dans la polyphonie parisienne du XIII ^e siècle

¹ Sources : catalogue général de la BnF & site de l'ensemble Diabolus in Musica.

Annexe 8 : Discographie de l'ensemble Clément Janequin en 2015¹

Année	Titre
1982	Paschal de l'Estocart. <i>Octonaires de la vanité du monde</i>
1983	Clément Janequin. <i>Le chant des oyseaulx</i>
1984	<i>Les cris de Paris</i> . Chansons de Janequin et Sermisy
1984	Claudin de Sermisy. <i>Leçons de ténèbres</i> . Motets
1985	Anthoine de Bertrand. <i>Amours de Ronsard</i>
1985	Fricassée parisienne. Chansons de la Renaissance française
1985	Claude Le Jeune. <i>Meslanges</i> . Chansons et fantaisies de violes [avec Les Éléments]
1986	Josquin Desprez. <i>Missa Pange lingua</i> [avec l'ensemble Organum]
1987	Heinrich Schütz. <i>Die sieben Worte Jesu Christi am Kreutz</i> [avec les Saqueboutiers de Toulouse]
1988	Clément Janequin. <i>La chasse</i> et autres chansons
1989	Josquin Desprez. <i>Adieu mes amours</i> . Chansons [avec Les Éléments]
1989	Pierre de la Rue. <i>Missa L'homme armé</i> . Requiem
1990	Adriano Banchieri. <i>Barca di Venetia per Padova</i> . Marenzio. Madrigaux à 5 voix (7 ^e livre)
1992	Roland de Lassus. Chansons & moresche
1993	Orazio Vecchi. <i>L'Ampfiparnaso. Il convito musicale</i>
1994	Les plaisirs du palais. Chansons à boire de la Renaissance
1994	Chansons sur des poèmes de Ronsard
1994	Une fête chez Rabelais. Chansons et pièces instrumentales
1995	Clément Janequin. <i>Missa La bataille</i> . <i>Missa L'aveuglé Dieu</i> [avec les Saqueboutiers de Toulouse]
1997	Claude Le Jeune. <i>Missa Ad Placitum</i> . Magnificat. Motets
1998	Canciones y ensaladas. Chansons et pièces instrumentales du Siècle d'Or
2000	Psaumes et chansons de la Réforme
2003	Antoine Brumel. <i>Missa Et ecce terrae motus</i> [avec Les Saqueboutiers de Toulouse]
2005	Claude Le Jeune. <i>Autant en emporte le vent</i> . Chansons
2009	L'écrit du cri. Chansons polyphoniques, cris romantiques & cris contemporains
2010	Rabelais. <i>Fay ce que voudras</i> . Plaisirs de gorge et joyeux instruments [avec Les Saqueboutiers de Toulouse]
2013	Au Saint Nau

¹ Sources : catalogue général de la BnF & site de l'ensemble Clément Janequin.

Annexe 9 : Discographie de l'ensemble Content Désir en 2015

Pub.	Enr.	Titre
1995	10/1994	Pierre Attaingnant. Imprimeur du Roy (1494-1552). Chansons nouvelles et danceries
1996	11/1995	Jacques Moderne (fl. 1526-1560). Fricassées lyonnaises
1997	09-10/1996	Baldassar Castiglione. Il Libro del cortegiano. Venezia 1528
1998	[1997 ?]	Lorenzo il Magnifico. Trionfo di Bacco. Chants de carnaval, 1449-1492
1998	01/1998	Folie Douce. Renaissance improvisations
1999	01/1998	Renaissance Winds. Regal and popular 16th century music for wind band
1999	09/1998	Eustache Du Caurroy 1549-1609. Requiem des Rois de France
2000	09/1998	Viva Napoli. Chansons napolitaines du XVI ^e siècle
2000	06/2000	Henri IV & Marie de Médicis. Messe de Mariage. Firenze 5 oct. 1600, Lyon 17 dec. 1600
2001	05/2001	Le Siècle du Titien. La musique à Venise, 1490-1576
2002	08/2002	Cristóbal de Morales. Office des Ténèbres. Lamentations pour le samedi saint
2003	01/2003	Léonard de Vinci. "L'Harmonie du monde"
2005	10/2004	Eustache Du Caurroy (1549-1609). Les Meslanges. Ballard Éditeur, Paris 1610
2006	09/2005	Praetorius & Guédron. Grand bal à la cour d'Henri IV
2007	06/2007	Luzzaschi & Agostini. Le Concert des Dames de Ferrare. Concerto delle Dame (1580-1597)
2009	12/2008	Djânam Djânam - Laudes [+ Taghi Akhbari]
2010	02+04/2009	Que je chatouille ta fossette. Danceries
2011	09/2010	Antoine de Févin. Requiem d'Anne de Bretagne [avec Yann Fânch-Kemener]
2012	06/2012	La Porte de Félicité. Constantinople 1453, entre Orient et Occident [+ ens. Kudsi Erguner]
2013	10/2011	Antonio de Cabezon (1510-1566). Obras de musica

À ces vingt disques s'ajoutent trois objets ne participant pas au même titre à la discographie :

- en 1995 paraît un CD-ROM documentaire interactif *Michel-Ange* (d'Olivier Nolin) dont la musique d'accompagnement est enregistrée par Content Désir ;
- en 1996, la section vents de l'ensemble, Jean compris, vient prêter main forte à l'ensemble La Fenice et au Chœur de chambre de Namur sous la direction de Jean Tubéry, pour un disque qui paraîtra en 1997 : *Philippe Rogier – Missa Domine Dominus noster. Un office de mariage à la cour d'Espagne (Saragosse, 11 mars 1585)*.
- en 2010, un coffret 2CD+2DVD de captation du spectacle *Mémoire des vents du Sud* coproduit avec une troupe taïwanaise. Ce coffret ne sera jamais commercialisé en Occident ;

ainsi que trois coffrets de rééditions :

- en 2004, une compilation en 2 CD (*Content Désir*) en l'honneur des 15 ans de l'ensemble ;
- en 2008, la réédition des 2 CD consacrés à Eustache du Caurroy (*Requiem des Rois de France* (1999) et *Les Meslanges* (2005) ;
- en 2012, la réédition des 6 CD italiens sous le nom *L'Italie Renaissance*.

Annexe 10 : Extrait de la notice du disque *Messe de mariage* (p. 9-11)

Le Programme

Nous n'avons pas choisi de reconstituer scrupuleusement une des deux cérémonies, il nous a semblé plus judicieux d'emprunter des éléments à chacune d'entre elles pour confronter les styles français et italien, à une époque où ils sont nettement différenciés. De même nous n'avons pas voulu négliger l'aspect profane de la fête, la messe n'est qu'un élément, du reste facultatif, de la cérémonie de mariage, notre programme tient compte de cet aspect et se déroule en deux temps, une partie profane et une partie sacrée.

Henri IV et Marie de Médicis sont tout d'abord accueillis à l'entrée de la cathédrale par une pavane jouée par le tambour et les hauts instruments de la grande Écurie du Roi. La magnificence ostentatoire de la bande d'instruments à vent portant en bannière les armes du roi de France, sa puissance au milieu des cris et des vivats du peuple, sa prestance rehaussée par la beauté des habits brodés d'or concourent à la pompe royale.

Une fois rentrée dans la cathédrale la Chambre du Roi offre à son prince, en dehors de tout contexte liturgique, un concert de musique profane. Il était en effet tout à fait possible avant une messe de donner des œuvres de circonstance comme l'atteste le journal de Pierre de l'Estoile de 1602 : *pour célébrer le renouvellement de l'alliance avec les Suisses l'on dressa deux échafauds pour la musique à droite et à gauche de l'autel ; avant la messe, il y eut une excellente musique de voix, luth et violes*. Cette formation de bas instruments luth et violes mêlés aux voix caractérise la Chambre du Roi.

Le concert commence par deux pièces écrites par Nicolas Rapin, le poète attaché à la cour et mises en musique par Eustache du Caurroy, maître de chapelle d'Henri IV. *Valeureux guerrier* dédiée au roi et *Nymphe qui tient tant d'heur* dédiée à la reine ont été composées spécialement pour le mariage, les textes faisant d'ailleurs référence très précisément aux événements contemporains : pour le roi, sa guerre avec la maison de Savoie (*Montmélian, l'orgueil de savoye et d'italie le rempart, indomptable de force en te voyant te reçoit*) ; pour la reine, son voyage vers la France (*quel paresseux démon te retient à florence si longtemps*). Du Caurroy abandonne dans ces pièces le style ancien contrapuntique dont il était pourtant le maître incontesté, pour adopter le style moderne de la musique mesurée à l'antique.

Son rival Claude Lejeune, maître de la Chambre du roi, va donner un témoignage éclatant de cette musique mesurée à l'antique dans son grand épithalame à deux chœurs. Cette œuvre ambitieuse par son effectif et sa longueur est rythmée par un refrain, *O hymen hyménée, hymen*, qui revient treize fois avec la volonté de reproduire l'effet incantatoire d'un chœur antique. Les indications comme : *prologue, hyménée seul*, les interventions

de voix solo sans aucun accompagnement, les oppositions rapides entre chœur grave et aigu, la double conclusion accentuent son aspect théâtral au service d'une rhétorique officielle qui trouve son apogée dans le souhait de voir promptement un héritier donné à la France : *Donc entr'aimez vous... foisonnez de bref en enfants.*

Le concert de musique fini, la grande pavane pour le mariage d'Henri le Grand annonce la messe. Durant le règne d'Henri IV le service divin, à l'usage de Rome était chanté en plain chant. Cette tradition est corroborée par le journal de Pierre de l'Étoile qui note à la date du 17 décembre 1600 : *leurs majestés... ont reçu la bénédiction du légat et oui sa messe qui l'a dite basse et a fort peu duré...* Il n'y a donc pas eu à Lyon de grand messe en polyphonie qui aurait pu être écrite par le maître de chapelle, Eustache du Caurroy. Nous avons donc choisi dans le répertoire florentin une messe à deux chœurs de Marco da Gagliano, maître de chapelle de Santa Maria del Fiore. Gagliano renonce dans cette œuvre à la complexité du stile antico au profit d'une écriture simple, homophonique qui valorise la déclamation du texte et convient à la fois à la solennité de la cérémonie et aux impératifs acoustiques de la cathédrale de Florence. L'*élévation* pour quatre voix égales est de Luca Bati, le prédécesseur de Marco da Gagliano au *Duomo* de Florence.

La dernière pièce du programme nous ramène en France avec le *Te Deum* en trois parties de Claude Lejeune sur un texte en français et en vers mesurés attribué à Agrippa d'Aubigné. Comme l'épithalame le *Te Deum* est rythmé par un refrain qui revient sept fois en tutti. Dans le reste de l'œuvre, Lejeune utilise les six voix avec infiniment de souplesse, duo, trio, groupes de voix aiguës répondant aux voix graves dans une recherche permanente de variété et de clarté de la diction.

L'histoire ne nous dit pas si Marie de Médicis a éprouvé les « effets » de la musique mesurée à l'antique qui pouvait, aux dires d'Antoine de Baïf, inciter à la guerre ou à la mollesse par son seul pouvoir. Nous ne savons pas non plus si Roger de Bellegarde, grand écuyer du roi et son représentant officiel à Florence a ressenti un saisissement mystique en entendant la musique de Gagliano et de Bati dont la volupté devait lui sembler très éloigné du plain chant en usage à la chapelle du roi de France ; mais ce mariage a favorisé les échanges entre les musiciens de deux pays, prélude à une intense activité au XVII^e siècle.

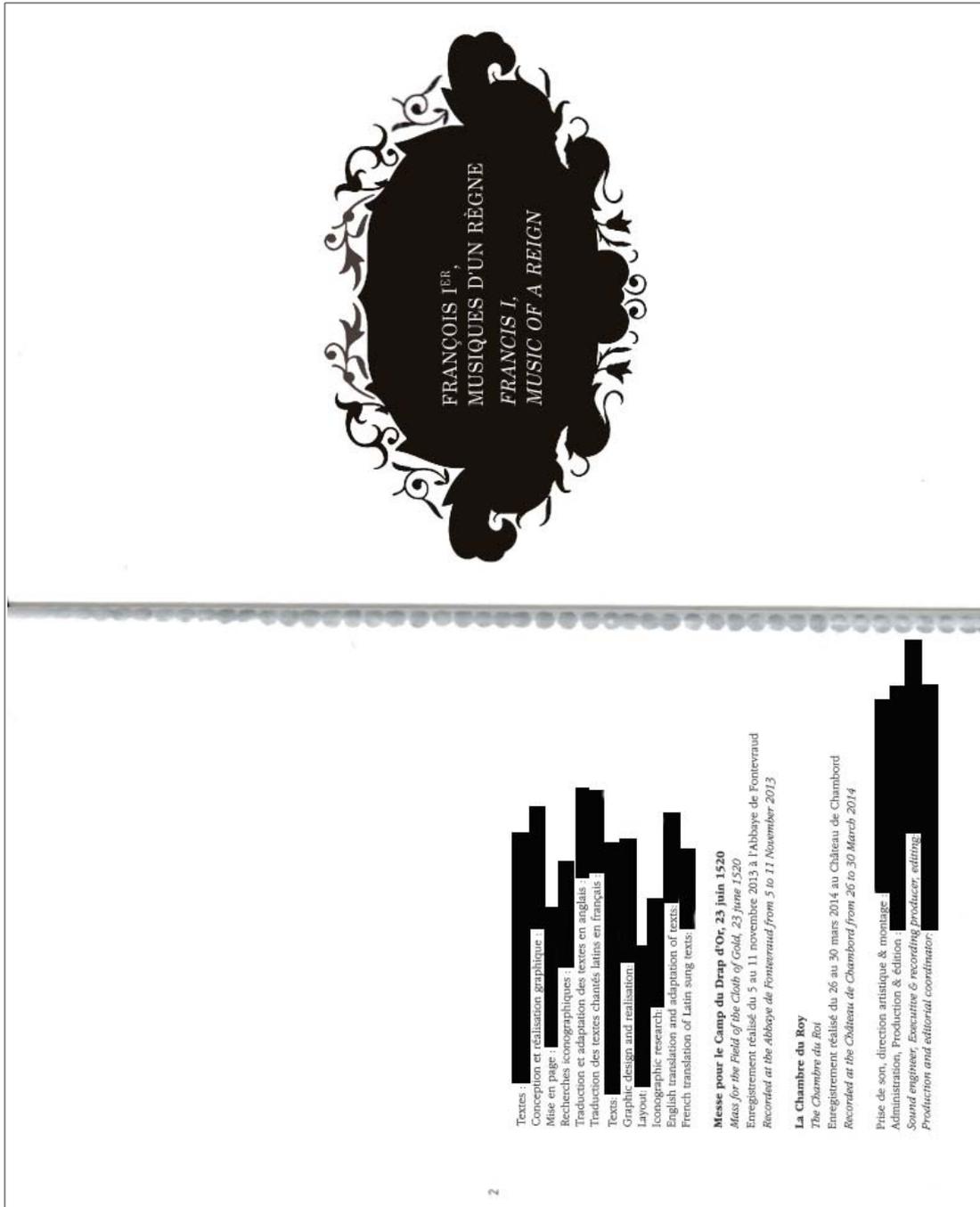
Annexe 11 : Pistes du disque *Messe de mariage (1/2)*

HENRI IV & MARE DE MÉDICIS MESSE DE MARIAGE	
<i>Firenze 5 oct. 1600 Lyon 17 dec. 1600</i>	
1	Pavane fait au mariage de Mr de Vancosme 2'23
2	Au Roy, victorieux guerrier 1'49 Eustache Du Caurroy (1549-1609) Texte de Nicolas Rapin
3	Sinfonia a 8 (Exultavit cor meum in Domino) 2'11 Stefano Bernardi (ca. 1575-1636)
4	A la Royne, ninfe qui tient tant d'heur 1'52 Eustache Du Caurroy Texte de Nicolas Rapin
5	Sinfonia a 6 (Sinfonia terza concertata) 2'17 Stefano Bernardi
6	Epithalame à deux chœurs 12'48 Claude Lejeune (ca. 1528-1600)
7	Muse honorons de ta chanson 0'56 (Texte déclamé)
8	Pavane faite pour le mariage de Henri le Grand en 1600 2'32

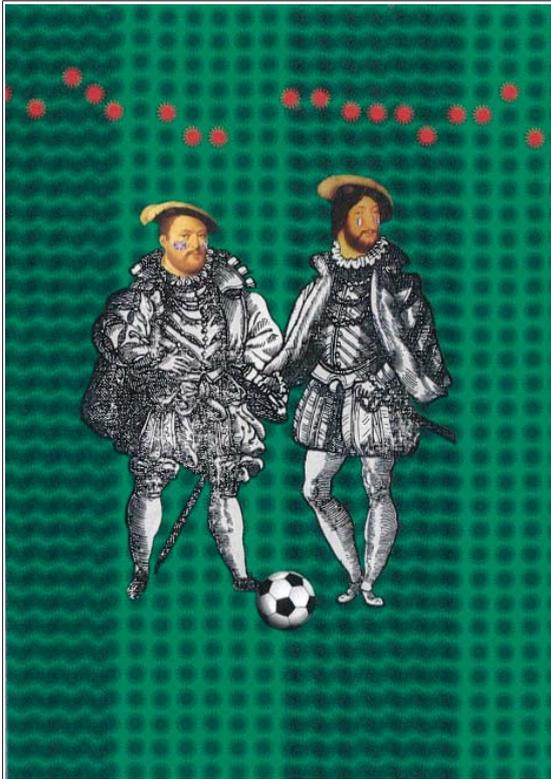
Annexe 12 : Pistes du disque *Messe de mariage (2/2)*

Messe à double chœur	
Marco da Gagliano (1582-1643)	
9	Introit : Deus in loco sancto (plain chant) 3'15
10	Kyrie 4'16
11	Gloria 2'50
12	Credo 5'00
13	Offertoire (Canzon a 8 voci) 3'24 Giuseffo (Giuseppe) Guami (ca. 1540 - 1611)
14	Sanctus 1'36
15	Elevation (a 4 voci) 2'08 Luca Bati (ca. 1550-1608)
16	Agnus Dei 3'25
17	Sinfonia a 8 (Fili ego Salomon) 1'38 Stefano Bernardi
18	Te Deum 7'59 Claude Lejeune (Texte d'Agrippa d'Aubigné)

* par Thierry Peteau
** par Lucien Kandel



**Annexe 14 : Extraits des brochures de saison 2012 et 2014 de
Content Désir**



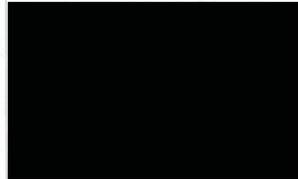
**Dimanche 30
septembre 2012**
Festival
Contrepoints 62
Eglise Notre-Dame
de Calais (62)
17 h
03 21 21 47 30
www.pasdecalais.fr



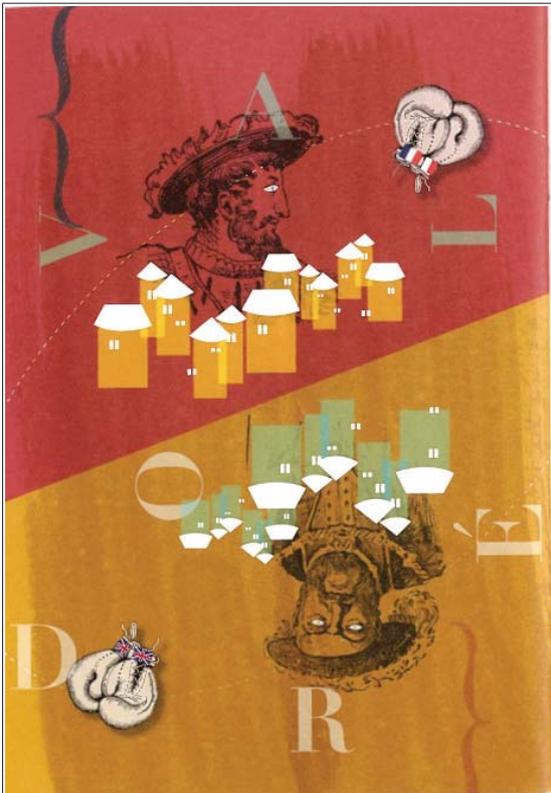
messe pour la rencontre
du camp du drap d'or

L'élection de Charles Quint au trône impérial le 28 juin 1519, en réunissant l'Espagne au Saint Empire, entraîne immédiatement le rapprochement de la France et de l'Angleterre. Henri VIII et François I^{er} décident alors de se rencontrer. Vont ainsi se dérouler, du 5 au 23 juin 1520, dix-huit jours de tournois et banquets auxquels les deux rois s'invitent l'un l'autre, accompagnés par leurs musiciens. La rencontre culmine par la célébration de la grande messe le 23 juin, dont [redacted] propose la récréation. Entre le style anglais complexe, virtuose, et le style français marqué par l'apport des instruments à vent, qui l'emportera ?

Recréation avec le Festival Contrepoints 62
Coproduction Festival d'Ambronay



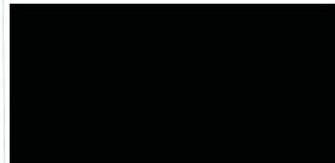
Création 2012 Musique sacrée/ 25



**Dimanche 5 octobre
2014**
Rencontres de
Musique Ancienne
de Ribeaupville (68),
Eglise du Couvent
03 89 73 20 00
www.musiqueancienne.ribaupville.org

**CAMP DU DRAP D'OR 1520
UNE MESSE
POUR LA PAIX**

L'élection de Charles Quint au trône impérial le 28 juin 1519 entraîne immédiatement le rapprochement de la France et de l'Angleterre. En réunissant l'Espagne et le Saint-Empire, Charles Quint devient dangereux pour l'équilibre européen. La rencontre entre les deux rois, Henri VIII et François I^{er}, du 5 au 23 juin 1520 au Val Doré, culmine par la célébration d'une grande messe. Les différents récits de l'époque, tant français qu'anglais, concordent dans la description de la cérémonie. La présence des deux chapelles est attestée, elles vont se partager la messe qui se termine par des motets, véritable compétition où chaque Chapelle choisit dans son répertoire ce qu'elle a de plus somptueux !



2014/ Musique sacrée/ 27

Annexe 15 : Extrait de la notice du livre-disque (p. 43-48) correspondant à la Messe pour le Camp du Drap d'Or

Le surlignage en gras et les quelques commentaires en notes de bas de page sont de nous, de même que la numérotation des paragraphes.

La Messe pour le Camp du Drap d'Or

[§1] J'ai constitué le programme musical de cette rencontre **d'après** les témoignages d'époque, les deux Chapelles se partageant la messe. Il est à noter que, comme toujours, malgré les nombreuses relations des chroniqueurs, tant du côté français qu'anglais, **on ne sait rien sur la nature des œuvres jouées**¹. Il nous faut admettre que pour les hommes de cette époque le compositeur, le créateur, avait beaucoup moins d'importance qu'il n'en a aujourd'hui. La musique de la Renaissance, héritage de l'époque médiévale, est **un art du collectif** ; dans les Chapelles, de nombreux chanteurs sont compositeurs, ce collectif qu'est la Chapelle chante les œuvres des uns ou des autres dans le contexte de la célébration d'un office. **La mise en valeur d'une personnalité au sein de ce collectif n'est pas du tout dans l'esprit du temps, encore moins quand il s'agit de musique sacrée !**²

[§2] Pour la participation de la Chapelle française, **il fallait choisir entre un compositeur célèbre, en fin de carrière, représentant de l'ancien règne, Jean Mouton (qui meurt en 1522) et le jeune Claudin de Sermisy qui deviendra ensuite sous le règne de François I^{er} le compositeur de la cour le plus important au niveau de la musique tant sacrée que profane.** J'ai choisi de retenir la messe à cinq voix « *Quare fremuerunt gentes* » de Sermisy avec son *Agnus Dei* à 8 voix, dont la magnificence est tout particulièrement adaptée aux circonstances.

[§3] Si **la musique de Mouton regarde vers le XV^e siècle** et sa complexité, elle relève encore de la **génération de Josquin Desprez**. Celle de Sermisy semble **plus adaptée**, de par son écriture, plus simple, plus verticale, **au nouveau règne du jeune roi** qui a 25 ans en 1520.

[§4] Plutôt que de garder le *Credo* de la messe de Sermisy, mon choix s'est porté sur un *Credo* isolé (il ne fait pas partie d'une messe) à 6 voix de Divitis. Cette œuvre a la particularité d'avoir une écriture à deux dessus (le manuscrit indique *primus* et *secundus puer*), formation rare à l'époque. Cet accroissement des voix pendant le *Credo* n'est pas rare dans la musique religieuse du XVI^e siècle, il permettait de souligner ce texte qui est la profession de foi des fidèles et lui conférait ainsi une plus grande solennité.

1 À relativiser à la faveur de la mention de Perino par l'ambassadeur de Mantoue ainsi que, à un autre égard, de la mention « qui fut *de Trinitate* ».

2 Cette insistance sur la dimension collective de la pratique et l'absence de « mise en valeur d'une personnalité », fréquente dans la bouche de Jean et sous sa plume, peut être nuancée par le témoignage "de" Lescaille, qui mentionne nommément l'organiste Pierre Mouton en accompagnement de la Chapelle française, ainsi que par la mystérieuse mention de Perino ci-dessus évoquée.

[§5] Pendant la messe en France, en vertu d'un usage institué par Louis XII on chantait, lors de l'élévation des espèces, l'hymne *O salutaris hostia*, avec grande dévotion et respect. J'ai donc inclus une élévation anonyme copiée dans l'*Occo Codex*, un manuscrit daté des années 1515-1517. Cette élévation est écrite en style vertical, une suite d'accords pleins seulement troublés par des rencontres très dissonantes entre le dessus qui doit faire les sensibles (avec fa dièse) sur les cadences et le ténor qui ne peut que garder ses fa naturels. L'âpreté de ces dissonances apporte une étrangeté toute particulière dans ce moment de la messe extrêmement recueilli. Un siècle après, les *Toccate per l'elevatione* de Frescobaldi et de Froberger recèleront ces mêmes dissonances, ces *durezza*, dont l'âpreté avait peut-être à voir avec la commémoration du sacrifice du Christ.

[§6] Enfin, des **motets français** sont inclus dans la messe et **j'ai voulu rendre hommage au grand compositeur Jean Mouton**. Le motet *Da pacem* à 6 voix est écrit sur l'antienne *Da pacem Domine*. Considérée comme une prière pour la paix, cette antienne est particulièrement adaptée à cette rencontre qui entendait promouvoir une paix chrétienne universelle. Jean Mouton cite l'antienne au ténor tandis que l'alto réalise un canon à la quinte de cette même voix. Dans notre interprétation, nous avons isolé ces deux voix en confiant les quatre autres voix aux instruments.

[§7] Le motet *Reges terrae congregati sunt* fait référence aux rois mages et entre en résonance avec cette rencontre au sommet des deux rois. Nous l'avons instrumenté avec des flûtes colonnes au diapason de Chapelle très bas (la 392Hz). Enfin, le motet *Verbum bonum et suave*, écrit à 8 voix, conclut la messe par une grande démonstration de l'art contrapuntique de Jean Mouton. Le compositeur a d'ailleurs multiplié les situations de conflits mélodiques entre les voix. L'application des règles de *musica ficta* (c'est aux musiciens de décider des altérations) crée de très nombreux moments dissonants où le soprano chante par exemple un si naturel alors que les autres voix chantent un si bémol, ceci se répétant tout au long de la pièce, suscitant des moments de tension dans cette harmonie où prédominent les accords parfaits purs.

[§8] Pour la partie anglaise, il m'a semblé intéressant de choisir la messe *Benedicta et venerabilis* à 6 voix de Ludford. Ce compositeur représente en 1520 la **nouvelle génération**, tout comme Claudin de Sermisy pour la partie française. À l'écoute de la musique de Ludford, on est **frappé par la singularité (insularité ?) de la musique anglaise alors qu'il existe au XVI^e siècle, sur le continent, un style que l'on pourrait presque qualifier d'international**. En effet, la musique contrapuntique savante est assez semblable au sein tant de la Chapelle du Pape que de celle du Roi de France ou de celle de l'Empereur du Saint-Empire. Une des raisons objectives du **particularisme anglais** tient à la composition des effectifs : en Angleterre les postes institutionnels, Chapelle royale et fondations monastiques, sont tenus par des Anglais et les chanteurs sont tous anglais. Dans les autres pays, des chanteurs d'origines très diverses sont recrutés dans ces institutions. La

Chapelle Sixtine où cohabitent Italiens, Français et espagnols en est un des exemples les plus frappants. Une autre raison de l'**intégrité stylistique anglaise, non altérée par les influences continentales**, réside dans l'arrivée tardive de l'imprimerie dans ce pays. Dès 1501, la musique s'édite à Venise, puis en France aux alentours de 1525. Les recueils de musique sacrée et profane, beaucoup moins chers que les manuscrits et surtout produits en nombre, circulent en Europe permettant la diffusion des nouveautés et les échanges, tandis qu'en Angleterre on en reste aux manuscrits. À part quelques psautiers au milieu du siècle, il faut attendre la fin du XVI^e pour avoir un vrai développement de l'impression musicale anglaise.

[§9] **Le contraste entre la messe de Sermisy et celle de Ludford est saisissant : là où le Français est dans la concision et un certain hiératisme, l'Anglais se laisse aller à une ivresse ornementale et une invention rythmique fascinante** qui n'est pas sans rappeler l'architecture gothique et les voûtes en éventails de l'abbaye de Westminster. Dans la messe, les lignes mélodiques sont fort longues, s'étirent sur les voyelles, sur lesquelles on brode des mélismes qui font complètement oublier le sens des paroles.

[§10] L'attention n'est alors portée que sur la beauté de la musique, les changements lents d'harmonie et la virtuosité des chanteurs. L'organisation des voix est aussi différente entre les deux compositeurs : là où Sermisy écrit à 5 voix tout au long de sa messe (excepté le changement traditionnel sur l'*Agnus* qui passe à 8), Ludford change sans cesse la texture vocale passant de 5 à 6 puis à 3, combinant les voix pour avoir des trios graves (deux ténors, basse), des trios aigus (soprano, alto, ténor), ménageant des contrastes avec une exubérance vocale et une vitalité rythmique étonnante. **Nous** avons souligné cette différence de style, en réservant, **comme il était d'usage**, une interprétation *a capella* pour le répertoire anglais, aucun instrument ne venant doubler les voix. Tandis que pour la musique française, **nous avons joué de toutes les possibilités d'instrumentations** avec le corne, la sacqueboute, les flûtes et bassons. **Le diapason utilisé a aussi contribué à différencier les répertoires : pour les Français, la gravité** du diapason de Chapelle à 415Hz (392Hz dans le motet *Reges congregati sunt*), **et pour les Anglais, un diapason haut** à 464Hz, venant éclairer les deux voix de basse de la messe qui sont toujours dans des zones très graves, et rendant le *treble* – la voix de dessus – totalement solaire. **Tout cela résulte à la fois de réflexions sur les pratiques de l'époque, mais aussi bien sûr de l'expérimentation, l'un n'allant pas sans l'autre.**

[§11] **Les musiciens de l'Écurie étant présents à cette rencontre, nous leur avons confié deux pièces** : la pavane d'entrée dont la rythmique convient parfaitement à la procession solennelle. Le *Bonus et miserator* est extrait d'un manuscrit bolognais le Q18, destiné à un groupe d'instrumentistes à vent, ce même groupe, le *Concerto Palatino della Signoria* qui devait être présent à la rencontre de Bologne en 1515 entre François I^{er} et le Pape Léon X. De la rencontre franco-anglaise, il ne restera rien, sinon l'espoir toujours déçu d'une paix européenne. Les Anglais et les Français se

retrouveront en 1532. Il faudra ensuite attendre 1843 pour une nouvelle rencontre, à l'occasion de la visite semi-officielle de la Reine Victoria à Louis-Philippe et son château d'Eu. **Reste le souvenir de cette grande messe où les styles anglais et français s'étaient mesurés** et [où il fit] « *si bon oyr qu'il est impossible de oyr plus grande mélodie* ». De ce **match musical**, nul ne sait qui est sorti vainqueur !

Annexe 16 : Liste des pistes du disque *Messe pour le Camp du Drap d'Or*

En bleu foncé : ordinaire de la messe.

En bleu clair : autres pièces participant de la liturgie.

En orange : pièces vocales ne participant pas de la liturgie.

En vert : pièces instrumentales ne participant pas de la liturgie.

Pavanes (Pierre Attaignant éd.)

Texte déclamé 1

Introït : *Da pacem, Domine* (plain-chant)

Kyrie (Claudin de Sermisy)

Da pacem Domine (Jean Mouton)

Gloria (Nicholas Ludford)

Bonus et miserator (Anonyme)

Texte déclamé 2

Credo (Antoine Divitis)

Reges terrae congregati sunt (Jean Mouton)

Sanctus (Nicholas Ludford)

Élévation : *O salutaris hostia* (Anonyme – Occo codex)

Benedictus (Nicholas Ludford)

Agnus Dei (Claudin de Sermisy)

Texte déclamé 3

Verbum bonum et suave (Jean Mouton)

**Annexe 17 : Comparaison du témoignage imprimé par Jehan Les-
caille avec les 1^{er} et 2^e textes récités dans la Messe pour le Camp du
Drap d’Or**

Extrait du témoignage “de” Jehan Les- caille ¹	Textes récités dans le disque de la Messe
<p><i>[Précédé de la description du lieu et de la liste des personnalités qui s’y amassent dès dix heures pour l’office de Tierce]</i></p> <p>[...] Et lors les Chantres d’Angleterre commencerent à dire Tierce : laquelle finie ledit Legat d’Angleterre se commença à préparer & revêtir, comme cy firent les Diacres & Soubsdiacres & assistans, & furent revestus de fort riches aornements & de grande estime.</p> <p>Les deux Roys venus & montés sur l’ercharfault & oratoire qui leur étoit préparé, se mirent à genoux l’ung près de l’autre ; le Roy à dextre, le Roy d’Angleterre à senestre : & tout ainsi firent les deux Roynes quand furent à leur oratoire préparé pour elles.</p> <p><i>[...] [liste des personnalités présentes dans l’oratoire des rois]</i></p> <p>Et environ l’heure de midi fut par le Legat d’Angleterre commencée la grand’Messe in Pontificalibus, qui fut de <i>Trinitate</i>. Le premier Introït fut dit par les Chantres d’Angleterre : le second par ceux de France ; & fut accordé entre lesdits Chantres que quand l’Organiste de France toucheroit des Orgues, qu’ils chanteroient ; & pareillement quand l’Organiste d’Angleterre joueroit, que ceux de son pays chanteroient.</p> <p>Et par ainsi Maistre Pierre Mouton commença à jouer le kyrie avec les Chantres de France, qu’il faisoit bon ouïr. Le Gloria in excelsis, par l’Organiste d’Angleterre : Patrem, par ceux de France, là où estoient</p>	<p><i>[Texte 1, après les pavaues d’ouverture et avant le début de la messe]</i></p> <p>Après que les trompettes, clairons, hautbois, fifres et tous autres instruments eurent joué tellement divinement qu’il semblaient que ce fut un paradis, les deux Rois entrèrent dans la chapelle, se mirent à genoux l’un près de l’autre. Environ l’heure de midi, fut par le Légat d’Angleterre commencée la grande messe in Pontificalibus. Le premier Introït, Da pacem domine, et le Kyrie furent dits par les chantres du Roy de France, le Gloria par les chantres d’Angleterre.</p> <p><i>[Texte 2, après l’intermède instrumental et avant le Credo]</i></p> <p>En ce vingt-troisième jour du mois de juin 1520, sous les dais d’or richement parés et triomphants, la messe se poursuit. Le Credo par les chantres de France, là où sont les cors de sacqueboutes et fifres du Roy de France avec les Chantres. Et les fait si bon ouïr, qu’il est impossible de goûter</p>

1 Source : DE MONTFAUCON, *op. cit.*, p. 178.

<p>les cors de Sabbuces & fifres du Roy avec les Chantres ; & les faisoit si bon ouir, qu'il est impossible d'ouir plus grande melodie. Le Sanctus fut dit par ceux d'Angleterre, & l'Agnus Dei par ceux de France, qui dirent à la fin plusieurs motets, qu'il faisoit bon ouir. [...]</p>	<p>plus grande mélodie.</p>
---	-----------------------------

Annexe 18 : Comparaison du témoignage de Robert de la Mark avec le 3^e texte récité dans la Messe pour le Camp du Drap d'Or

Témoignage de Robert de la Mark ¹	Texte récité dans le disque de la Messe
<p>[...] car tous les Chantres du Roy de France & du Roy d'Angleterre y estoient ; et fut sumptueusement chantée : & après la Messe, donna ledit Cardinal à recevoir Dieu aux deux Roys : & là fut la paix reconfirmée & créée par les Herauts. Et fut là fait le mariage de Mr le Dauphin de France à Madame la Princesse d'Angleterre fille dudit Roy. [...]</p>	<p><i>[Texte 3, après la messe et avant le motet Verbum bonum et suave]</i></p> <p>Après la messe, le cardinal donna à recevoir Dieu aux deux Roys et là fut la paix reconfirmée et créée par les Héraults. Puis les chantres de France et d'Angleterre invoquèrent la très Sainte Vierge Marie de les avoir en sa bonne grâce et bénévolence.</p>

¹ Source : DE MONTFAUCON, *op. cit.*, p. 200.

Annexe 19 : Pièces enregistrées, dans l'ordre du disque

Piste enreg.	Ordre enreg.	Durée	Titre	ID unique	Compositeur	Finale	La	Transpo	Somme	Voix	Effectif	Chanteurs	Vents	Autres
1	22	3:29	Pavane	PavIntro	Gervaise (éd.)	sol	392	-4 ^{te}	do	4	6 (4FPL)			
2	37	0:35	Je suis déshéritée [1 ^{er} quatrain]	DéshéritéeA1	Anonyme	ré	392		do	3	1 (V)			
2,5	56	1:51	Je suis déshéritée [tout]	DéshéritéeA2	Anonyme**	ré	392		do	3	4 (V3F)			
3	33	3:57	Je suis déshéritée	DéshéritéeB	Certon	ré	392		do	6	6 (3V3F)			
4	11	2:09	Susanne un jour	SusanneA	Lupl	sol	392		fa	4	3 (2VL)			
5	31	4:29	Susanne un jour	SusanneB	Certon	sol	392		fa	6	6 (4V2F)			
6	48	2:30	La volonté	RippeVolunté	De Rippe + Brigitte	sol	392		fa	?	2 (2L)			
7	12	1:41	La volonté	Volunté	Sandrin	sol	392		fa	4	2 (VL)			
8	24	1:52	Basse danse "La volonté"	BDVVolunté	Attaignant (éd.)	sol	392		fa	4	5 (4FP)			
9	44	1:42	Celle qui m'a le nom d'amy donné	Amy	Sandrin	sol	392		fa	4	4 (4V)			
10	23	1:38	Basse danse "Celle qui m'a le nom"	BDAmy	Attaignant (éd.)	sol	392		fa	4	6 (4FPL)			
11	16	1:28	Contre raison [couplet 1]	ContreA1	Semisy	la	392		sol	3	4 (V3F)			
11,5	36	1:34	Contre raison [couplet 2]	ContreA2	Semisy*	la	392		sol	4	3 (VFL)			
12	21	2:41	Gaillarde "Contre raison"	GContre	Attaignant (éd.)	la	392		sol	4	6 (4FPL)			
13	57	2:21	Tant que vivray	VivrayA	Certon	FA	464	+2 ^{de} M	LAb	5	5 (V4D)			
14	58	1:37	Tant que vivray	VivrayB	Semisy	FA	464	+2 ^{de} M	LAb	4	4 (4F)			
15	43	1:23	Content désir	Content	Semisy	la	464	-2 ^{de} M	lab	4	3 (V2L)			
16	25	1:52	Basse danse "Content désir"	BDCContent	Attaignant (éd.)	sol	464		lab	4	6 (4FPL)			
17	13	1:13	Las je m'y plains	LasA1	Semisy	FA	392		MIB	4	3 (2VL)			
17,5	59	1:03	Las je m'y plains	LasA2	Semisy**	FA	392		MIB	4	4 (4F)			
18	32	2:47	Las je m'y plains	LasB	Certon	FA	392		MIB	6	7 (4V2FL)			
19	54	3:21	Reviens vers moy	ReviensA	Certon	la	464		sib	3	3 (3F)			
20	49	2:39	Au joly bois	JolyA	Penet	ré	464		mib	3	3 (3F)			
21	51	4:25	Au joly bois	JolyB	Certon	ré	464		mib	5	5 (5V)			
22	47	2:16	O combien est	Combien	Phalèse (éd.)	sol	464		lab	?	2 (2L)			
23	35	1:42	Si par fortune	FortuneA	Certon***	sol	464		lab	4	4 (2V2L)			
24	15	2:22	Si par fortune	FortuneB	Certon	sol	464		lab	5	5 (V4F)			
25	42	2:51	L'œil pres et loing	Oeil	Certon***	Sib/sol	464		S/sol#	4	4 (2V2L)			
26	27	3:44	Pavane et gaillarde "L'œil pres et loing"	PGOeil	Attaignant (éd.)	Sib/sol	464		S/sol#	4	5 (4DP)			
27	46	2:00	Reviens vers moy	ReviensB	Lupl	DO	464		REB	4	5 (V2F2L)			
28	34	1:49	Contentez-vous	ContentezA	Semisy	DO	464		REB/sib	4	3 (2VL)			
29	41	2:05	Contentez-vous	ContentezB	Certon	DO	464		REB/sib	5	7 (5V2L)			
30	55	1:05	Véc'y le may	Véc'yA	Anonyme	FA/ré	464	-4 ^{te}	REB/sib	1	1 (V)			
31	26	2:54	Véc'y le may	Véc'yB	Févin	FA/ré	464	-4 ^{te}	REB/sib	4	4 (4F)			
NC1	45		Allègez moy, douce & plaisant brunette	Allègez	Phalèse (éd.)	sol	464		lab	4	4 (2V2L)			
NC2	52		Voiz huys sont ils tous fermez	HuysA	Godart	sol	464	-2 ^{de} M	fa#	4	4 (4V)			
NC3	53		Voiz huys sont ils tous fermez	HuysB	Certon	sol	464	-2 ^{de} M	fa#	6	6 (3V3D)			
X	14		Je suis déshéritée	DéshéritéeBX	Certon	ré	392		do	6	6 (3V3F)			

Précisions :

Colonne « Piste » :

NC : non conservée

X : enregistrement reporté

Colonne « Ordre enr. » :

1^{er} chiffre : jour de la semaine de mercredi (1) à dimanche (5)
2^e chiffre : ordre de la journée (ex. : 25 = 5^e enreg. du jeudi)

Colonne « Compositeur » :

* : autre version
** : même version, autre instrumentale
*** : ne provient pas des *Mélanges*

Colonne « Effectif » :

V : voix chantées
F : flûtes
D : douçaines
P : percussions
L : luths

Colonne « Autres » :

T : percussions
B et V : luths

Annexe 20 : Pièces enregistrées, par ordre croissant d'effectif

Piste enreg.	Ordre enreg.	Durée	Titre	ID unique	Compositeur	Finale	La	Transpo	Sonne	Voix	Effectif	Chanteurs			Vents			Autres			
												M	G	A/E	Y	J	I	Z/R	T	B	V
2	37	0:35	Je suis déschériée [1 ^{er} quatrain]	DéschériéeA1	Anonyme	ré	392		do	3	1 (V)										
30	55	1:05	Necy le may	NecyA	Anonyme	FA/ré	464	-4 ^e	REb/sib	1	1 (V)										
22	47	2:16	O combien est	Combien	Phalèse (éd.)	sol	464		lab	?	2 (2L)										
6	48	2:30	La volunté	Rippe Volunté	De Rippe + Brigitte	sol	392		fa	?	2 (2L)										
7	12	1:41	La volunté	Volunté	Sardin	sol	392		fa	4	2 (VL)										
4	11	2:09	Susanne un jour	SusanneA	Lupl	sol	392		fa	4	3 (2VL)										
17	13	1:13	Las je m'y plains	LasA1	Semisy	FA	392		MIb	4	3 (2VL)										
28	34	1:49	Contentez-vous	ContentezA	Semisy	DO	464		REb/sib	4	3 (2VL)										
20	49	2:39	Au joly bois	JolyA	Penet	ré	464		mlb	3	3 (3F)										
15	43	1:23	Content désir	Content	Semisy*	la	464	-2 ^{de} M	lab	4	3 (V2L)										
11,5	36	1:34	Contre raison [couplet 2]	ContreA2	Semisy*	la	392		sol	4	3 (VFL)										
25	42	2:51	L'œil pres et loing	Oeil	Certon***	Sib/sol	464		SI/sol#	4	4 (2V2L)										
NC1	45		Allègez moy, douce & plaisant brunette	Allègez	Phalèse (éd.)	sol	464		lab	4	4 (2V2L)										
23	35	1:42	SI par fortune	FortuneA	Certon***	sol	464		lab	4	4 (2VFL)										
31	26	2:54	Necy le may	NecyB	Févin	FA/ré	464	-4 ^e	REb/sib	4	4 (4F)										
14	58	1:37	Tant que vivray	VivrayB	Semisy	FA	464	+2 ^{de} M	Lab	4	4 (4F)										
17,5	59	1:03	Las je m'y plains	LasA2	Semisy**	FA	392		MIb	4	4 (4F)										
9	44	1:42	Celle qui m'a le nom d'amy donné	Amy	Sardin	sol	392		fa#	4	4 (4V)										
NC2	52		Moz huys sont ils tous fermez	HuysA	Godart	sol	464	-2 ^{de} M	fa#	4	4 (4V)										
11	16	1:28	Contre raison [couplet 1]	ContreA1	Semisy	la	392		sol	3	4 (V3F)										
2,5	56	1:51	Je suis déschériée [tout]	DéschériéeA2	Anonyme**	ré	392		do	3	4 (V3F)										
26	27	3:44	Pavane et gaillarde "L'œil pres et loing"	PG/Oeil	Attainquant (éd.)	Sib/sol	464		SI/sol#	4	5 (4DP)										
8	24	1:52	Basse danse "La volunté"	BDD/Volunté	Attainquant (éd.)	sol	392		fa	4	5 (4FP)										
21	51	4:25	Au joly bois	JolyB	Certon	ré	464		mlb	5	5 (5V)										
27	46	2:00	Reviens vers moy	ReviensB	Lupl	DO	464		REb	4	5 (V2F2L)										
13	57	2:21	Tant que vivray	VivrayA	Certon	FA	464	+2 ^{de} M	Lab	5	5 (V4D)										
24	15	2:22	SI par fortune	FortuneB	Certon	sol	464		lab	5	5 (V4F)										
NC3	53		Moz huys sont ils tous fermez	HuysB	Certon	sol	464	-2 ^{de} M	fa#	6	6 (3V3D)										
X	14		Je suis déschériée	DéschériéeBX	Certon	ré	392		do	6	6 (3V3F)										
3	33	3:57	Je suis déschériée	DéschériéeB	Certon	ré	392		do	6	6 (3V3F)										
12	21	2:41	Gaillarde "Contre raison"	GC/Contre	Attainquant (éd.)	la	392		sol	4	6 (4FPL)										
1	22	3:29	Pavane	Pavinto	Gervaise (éd.)	sol	392	-4 ^e	do	4	6 (4FPL)										
10	23	1:38	Basse danse "Celle qui m'a le nom"	BD/Amly	Attainquant (éd.)	sol	392		fa	4	6 (4FPL)										
16	25	1:52	Basse danse "Content désir"	BDC/Content	Attainquant (éd.)	sol	464		lab	4	6 (4FPL)										
5	31	4:29	Susanne un jour	SusanneB	Certon	sol	392		fa	6	6 (4V2F)										
19	54	3:21	Reviens vers moy	ReviensA	Certon	la	464		sib	7	7 (4V2FD)										
18	32	2:47	Las je m'y plains	LasB	Certon	FA	392		MIb	6	7 (4V2FL)										
29	41	2:05	Contentez-vous	ContentezB	Certon	DO	464		REb/sib	5	7 (5V2L)										

Précisions :

Colonne « Piste » :
 NC : non conservée
 X : enregistrement reporté

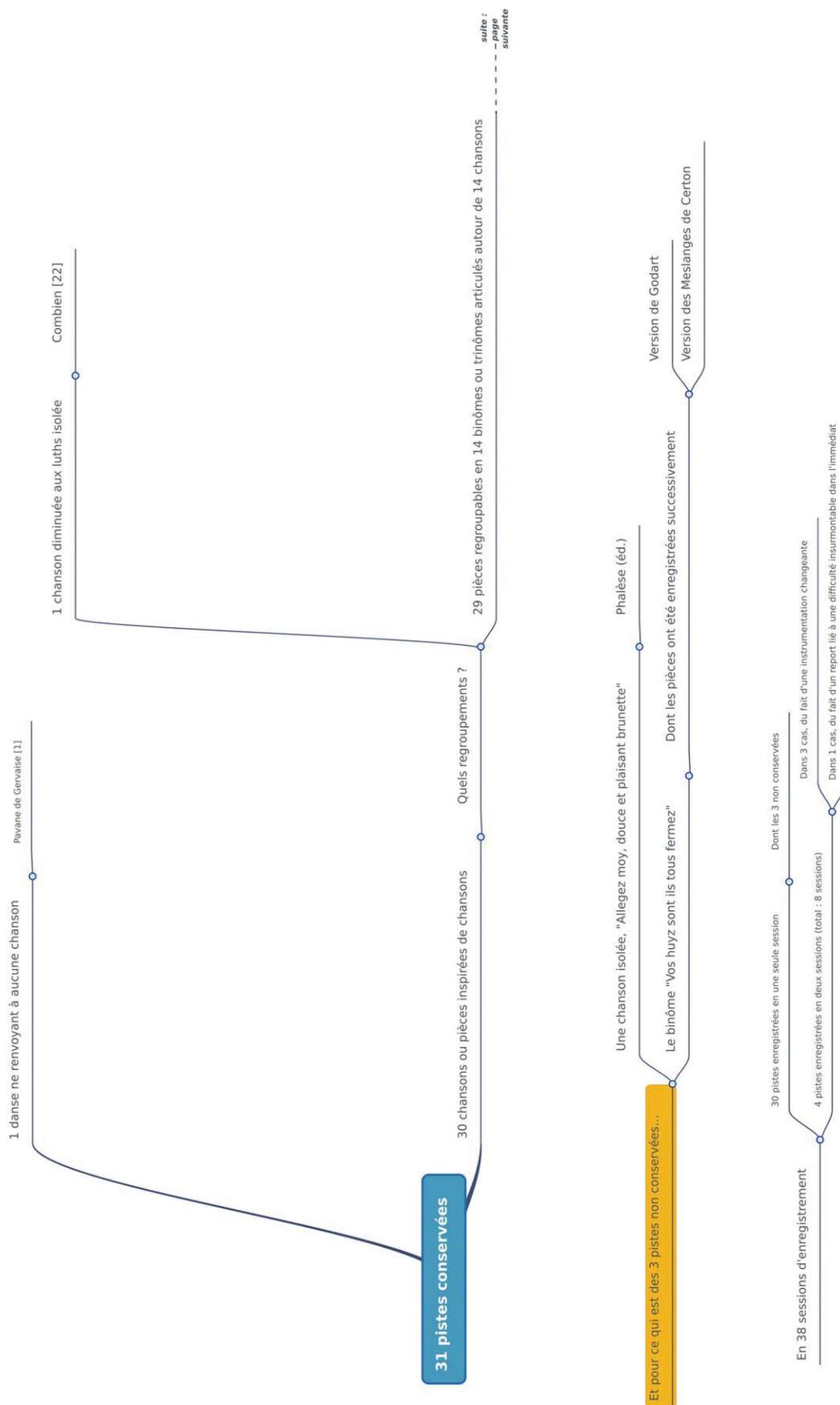
Colonne « Ordre enr. » :
 1^{er} chiffre : jour de la semaine de mercredi (1) à dimanche (5)
 2^e chiffre : ordre ds la journée (ex. : 25 = 5^e enr. du jeudi)

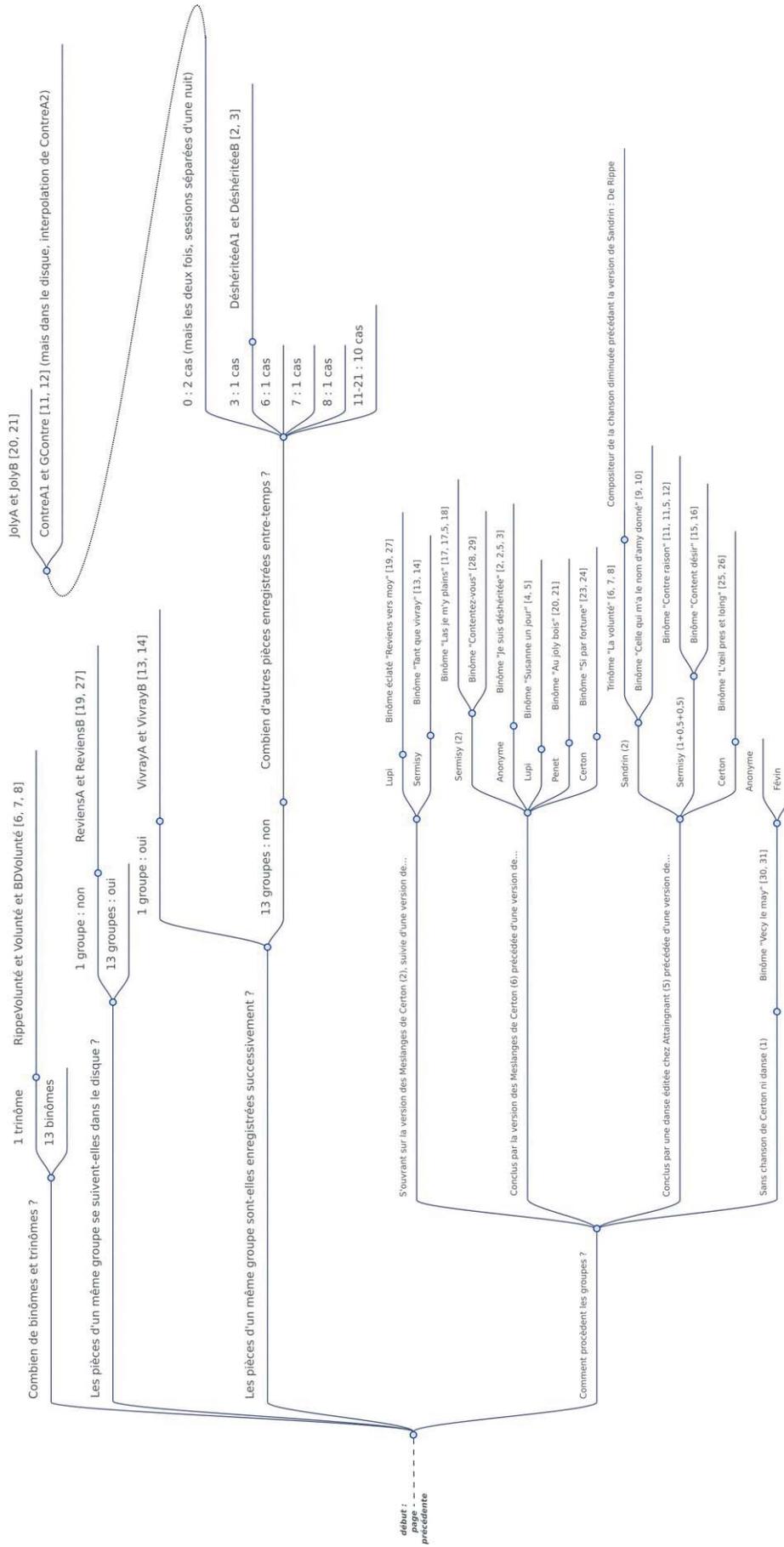
Colonne « Compositeur » :
 * : autre version
 ** : même version, autre instrumentat°
 *** : ne provient pas des *Melanges*

Colonne « Effectif » :
 V : voix chantées
 F : flûtes
 D : douçaines
 P : percussions
 L : luths

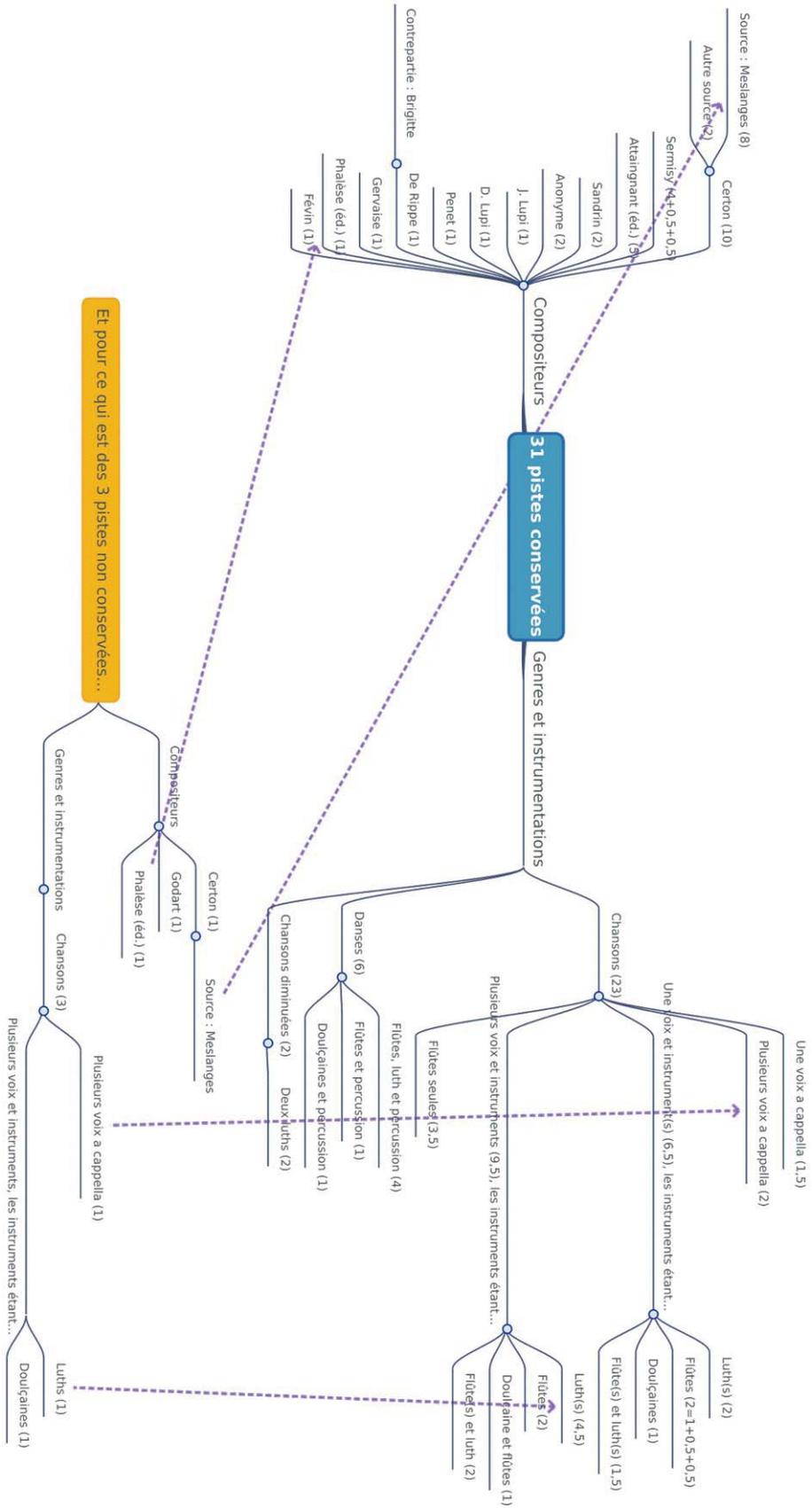
Colonne « Autres » :
 T : percussions
 B & V : luths

Annexe 21 : Structure du livre-disque





Annexe 22 : Compositeurs, genres et instrumentations



Annexe 23 : Variété des distributions

	Une ou plusieurs voix <i>a cappella</i>
1	Gauthier
1	Marianne
1	4 voix
1	5 voix
	Une voix accompagnée
1	Marianne + 2 luths
1	Marianne + 2 flûtes + 2 luths
1	Marianne + 3 flûtes
1	Marianne + 4 bassons
1	Gauthier + 1 luth
1	Gauthier + 1 flûte + 1 luth
1	Erik + 4 flûtes
1	Gauthier + 3 flûtes
	Plusieurs voix accompagnées
2	Marianne + Antoine + 2 luths
2	Erik + Gauthier + 1 luth
1	Marianne + Gauthier + 1 flûte + 1 luth
1	3 voix + 3 flûtes
1	4 voix + 1 luth + 2 flûtes
1	4 voix + 1 basson + 2 flûtes
1	4 voix + 2 flûtes
1	5 voix + 2 luths
	Instruments seuls
2	2 luths seuls
2	4 flûtes
1	4 bassons
1	3 flûtes
1	4 flûtes + percussion
1	4 bassons + percussion
4	4 flûtes + percussion + 1 luth

Annexe 24 : Deux autres photographies



Annexe 25 : Pièces enregistrées, par ordre d'enregistrement

Piste enreg.	Durée	Titre	ID unique	Compositeur	Finale	La	Transpo	Sonne	Voix	Effectif	Chanteurs			Vents			Autres			
											M	G	A/E	Y	J	I	Z	R	T	B
4	11	2:09	Susanne un jour	SusanneA	Lupi	sol	392	fa	4	3(2VL)										
7	12	1:41	La volonté	Volunté	Sandrin	sol	392	fa	4	2(VL)										
17	13	1:13	Las je m'y plains	LasA1	Semisly	FA	392	MIB	4	3(2VL)										
X	14		Je suis déshéritée	DéshériteeBX	Certon	ré	392	do	6	6(3V3F)										
24	15	2:22	Si par fortune	FortuneB	Certon	sol	464	lab	5	5(V4F)										
11	16	1:28	Contre raison [couplet 1]	ContreA1	Semisly	la	392	sol	3	4(V3F)										
12	21	2:41	Gaillarde "Contre raison"	GContre	Attaingnant (éd.)	la	392	sol	4	6(4FPL)										
1	22	3:29	Pavane	Pavintro	Cervaise (éd.)	sol	392	do	4	6(4FPL)										
10	23	1:38	Basse danse "Celle qui m'a le nom"	BDAmny	Attaingnant (éd.)	sol	392	fa	4	6(4FPL)										
8	24	1:52	Basse danse "La volonté"	BDVolunté	Attaingnant (éd.)	sol	392	fa	4	5(4FP)										
16	25	1:52	Basse danse "Content désir"	BDContent	Attaingnant (éd.)	sol	464	lab	4	6(4FPL)										
31	26	2:54	Vecy le may	VecyB	Févin	FA/ré	464	-4 ^e	REB/sib	4	4(4F)									
26	27	3:44	Pavane et gaillarde "L'œil pres et loing"	PGOeil	Attaingnant (éd.)	Sib/sol	464		Sib/sol#	4	5(4DP)									
5	31	4:29	Susanne un jour	SusanneB	Certon	sol	392	fa	6	6(4V2F)										
18	32	2:47	Las je m'y plains	LasB	Certon	FA	392	MIB	6	7(4V2EL)										
3	33	3:57	Je suis déshéritée	DéshériteeB	Certon	ré	392	do	6	6(3V3F)										
28	34	1:49	Contentez-vous	ContentezA	Semisly	DO	464	REB/sib	4	3(2VL)										
23	35	1:42	Si par fortune	FortuneA	Certon***	sol	464	lab	4	4(2VFL)										
11,5	36	1:34	Contre raison [couplet 2]	ContreA2	Semisly*	la	392	sol	4	3(VFL)										
2	37	0:35	Je suis déshéritée [1 ^e quatrain]	DéshériteeA1	Anonyme	ré	392	do	3	1(V)										
29	41	2:05	Contentez-vous	ContentezB	Certon	DO	464	REB/sib	5	7(5V2L)										
25	42	2:51	L'œil pres et loing	Oeil	Certon***	Sib/sol	464	lab	4	4(2V2L)										
15	43	1:23	Content désir	Content	Semisly	la	464	lab	4	3(V2L)										
9	44	1:42	Celle qui m'a le nom d'amy donné	Amy	Sandrin	sol	392	fa	4	4(4V)										
NC1	45		Allégez moy, douce & plaisant brunette	Allégez	Phalèse (éd.)	sol	464	lab	4	4(2V2L)										
27	46	2:00	Reviens vers moy	ReviensB	Lupi	DO	464	REB	4	5(V2F2L)										
22	47	2:16	O combien est	Combien	Phalèse (éd.)	sol	464	lab	?	2(2L)										
6	48	2:30	La volonté	RippeVolunté	De Rippe + Brigitte	sol	392	fa	?	2(2L)										
20	49	2:39	Au joly bois	JolyA	Penet	ré	464	mlb	3	3(3F)										
21	51	4:25	Au joly bois	JolyB	Certon	ré	464	mlb	5	5(5V)										
NC2	52		Voz huys sont ils tous fermez	HuysA	Godart	sol	464	fa#	6	6(3V3D)										
NC3	53		Voz huys sont ils tous fermez	HuysB	Certon	sol	464	fa#	6	6(3V3D)										
19	54	3:21	Reviens vers moy	ReviensA	Certon	la	464	sib	7	7(4V2FD)										
30	55	1:05	Vecy le may	VecyA	Anonyme	FA/ré	464	-4 ^e	REB/sib	1	1(V)									
2,5	56	1:51	Je suis déshéritée [rout]	DéshériteeA2	Anonyme**	ré	392	do	3	4(V3F)										
13	57	2:21	Tant que vivray	VivrayA	Certon	FA	464	+2 ^{de} M	Lab	5	5(V4D)									
14	58	1:37	Tant que vivray	VivrayB	Semisly	FA	464	+2 ^{de} M	Lab	4	4(4F)									
17,5	59	1:03	Las je m'y plains	LasA2	Semisly**	FA	392	MIB	4	4(4F)										

Précisions :

Colonne « Piste » :
 NC : non conservée
 X : enregistrement reporté

Colonne « Ordre enr. » :
 1^{er} chiffre : jour de la semaine de mercredi (1) à dimanche (5)
 2^e chiffre : ordre ds la journée (ex. : 25 = 5^e enrég. du jeudi)

Colonne « Compositeur » :

* : autre version
 ** : même version, autre instrumentat^{on}
 *** : ne provient pas des *Melanges*

Colonne « Effectif » :

V : voix chantées
 F : flûtes
 D : douçaines
 P : percussions
 L : luths

Colonne « Autres » :
 T : percussions
 B & V : luths

Annexe 26 : Messages déposés sur Facebook au fil du processus

25 mars 2014 - € [profil] a ajouté 2 photos

Disque en préparation à Chambord !



25 mars 2014 - € [profil] et 36 autres personnes

1 J'aime

Commenter Partager

Cécile Jauzenque Magnifique ! 1er concert de musique ancienne de 2014 dimanche à Acades. Programmation faite par [profil]

24 mars 2014, 23:58 - J'aime

Daniel Eshuis Et le programme est... C'est sans doute secret !

25 mars 2014, 00:32 - J'aime

Kokuhmi Toshiaki Very nice et Chambord !

23 mars 2014, 13:51 - J'aime

Votre commentaire...

Appuyez sur Entrée pour poster

20 mars 2014 - € [profil] a ajouté une photo

Nuit chez François 1er ...



20 mars 2014 - € [profil] et 34 autres personnes

1 J'aime

Commenter Partager

Thierry Fereau, Marc Pontus et 34 autres personnes

Isabelle Fouard vous dormez dans le château?

20 mars 2014, 08:20 - J'aime

Non, pour quatre d'entre nous, c'est il y a un appartement pour cela. Pas le bonheur de la chambre du Roy ...

20 mars 2014, 08:02 - J'aime

Isabelle Fouard grrrrr, et le matin à l'aube, avec le soleil, ça doit être "royal"

20 mars 2014, 09:20 - J'aime

Anne Delahodde superice !

Voir la traduction

20 mars 2014, 09:23 - J'aime

Philippe Rochee Profitez bien !

20 mars 2014, 18:28 - J'aime

Philippe Rochee Je ne vais pas me plaindre, je suis à Fontenayud.

20 mars 2014, 18:37 - J'aime

Votre commentaire...

Appuyez sur Entrée pour poster

27 mars 2014 - € [profil] a ajouté une photo à l'album Divers

Mon beau luth à Chambord ...



27 mars 2014 - € [profil] et 72 autres personnes

1 J'aime

Commenter Partager

Thierry Fereau, Marc Pontus et 72 autres personnes

Nolwenn Le Guern Il est beau !

27 mars 2014, 12:04 - J'aime

Etienne Coppaux Ca me rappelle un magnifique stage à Chambord avec toi et Paul Odebe... en 1988!

27 mars 2014, 15:22 - J'aime

Anne Azéma Ca me rappelle des prises de son dans le même espace...

27 mars 2014, 15:39 - J'aime

[profil] Mais là, il fait un peu moins froid !

27 mars 2014, 17:05 - J'aime

Anne Azéma 3'espèce pour toi !

27 mars 2014, 18:08 - J'aime

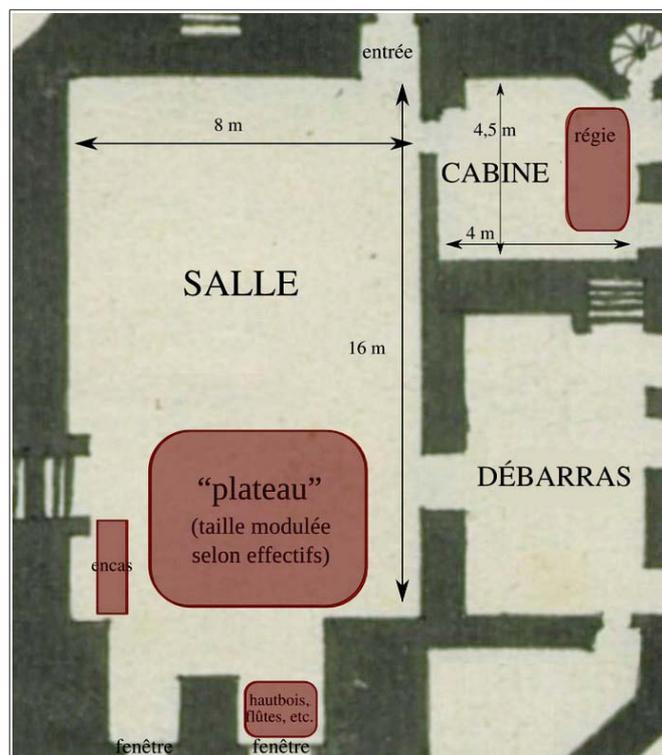
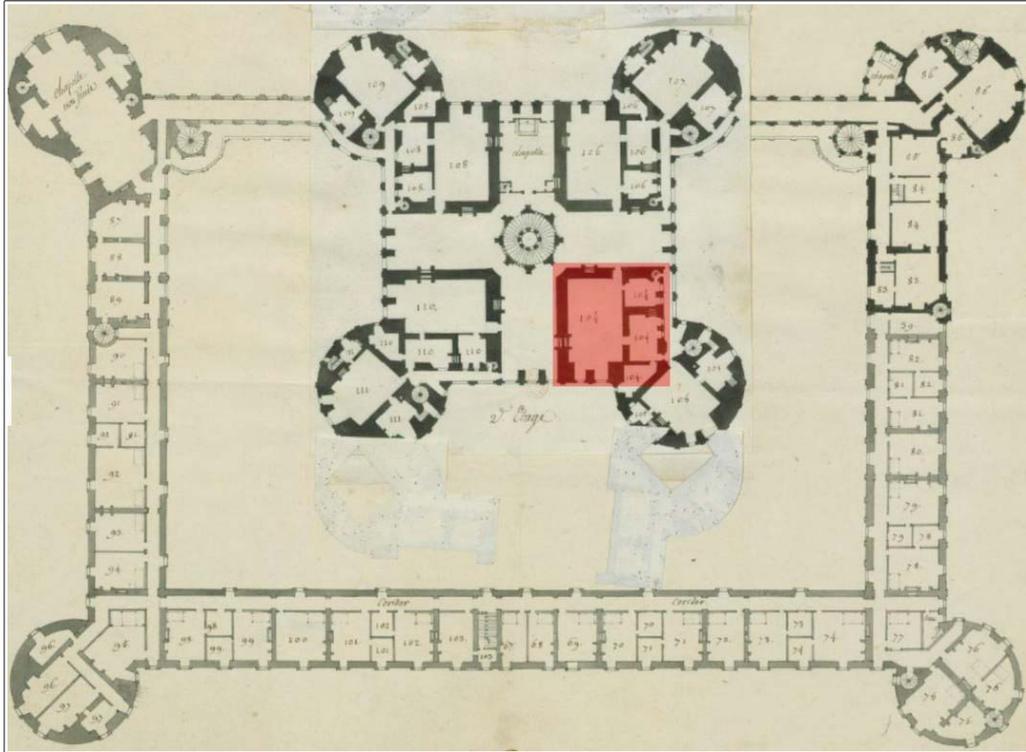
Bruno Cogyll-Fourrier ça me rappelle une soirée renaissance dans laquelle j'ai joué à Blois en 1982 ou 83 à l'époque où je suivais des cours avec toi

27 mars 2014, 18:11 - J'aime

Votre commentaire...

Appuyez sur Entrée pour poster

Annexe 27 : Plan du deuxième étage du château de Chambord, avec agrandissement sur le secteur dédié à l'enregistrement¹



1 DE COTTE Robert, Plan du deuxième étage du château de Chambord, 1682, plume et encre de Chine, lavis d'encre, aquarelle (36,2 x 47,3 cm). Conservé au département Estampes et photographies de la Bibliothèque Nationale de France, HA-18 (35)-FOL.

Annexe 28 : Fin de l'introduction du livre (p. 11-12)

[...] Après Fontevraud, Chambord était bien sûr le lieu rêvé pour une telle aventure. La grande Chapelle du Château n'existait pas, elle date du règne d'Henri II, il eût donc été anachronique d'y enregistrer la musique sacrée, et puis Chambord, lieu des plaisirs et de la fête justifiait pleinement le projet profane de la Chambre du Roi. Après les séances nocturnes impressionnantes à Fontevraud, veillées par les gisants de la dynastie Plantagenêt, nous nous sommes retrouvés dans Chambord, le soir, fermé au public, environnés à la fois de cette architecture pensée au XVIème comme une musique figée et du silence, qui dans le château entouré par la forêt est exceptionnel de densité. L'enregistrement s'est réalisé dans une des salles en croix du donjon de sorte que nous prenions le fameux escalier à double révolution pour nous y rendre. Puis venaient les séances d'enregistrement au cœur de la nuit où, à deux heures du matin, la moindre note prend une dimension et une résonance exceptionnelle. Travailler à Chambord nous a permis aussi de prendre vraiment conscience que les espaces privés n'étaient pas vastes, la musique de chambre se pratiquait dans des lieux finalement assez intimes et l'on comprend mieux pourquoi tous les témoignages de l'époque insistent sur la douceur de la voix et sa suavité ; dans de tels espaces, tout éclat de voix, toute grandiloquence ne fonctionnent pas, ne serait-ce que pour des raisons acoustiques. Nous devons sans cesse nous intéresser aux conditions historiques d'exécution des musiques que nous pratiquons, nous demander où, comment, par qui étaient interprétées ces musiques pour tenter d'en restituer toute la saveur. J'espère que les deux lieux d'enregistrement Fontevraud et Chambord avec leurs ambiances et leurs qualités acoustiques si différentes auront contribué à nous inspirer et à retrouver l'esprit de ce temps passé.

Après les séances d'enregistrement, une partie de l'équipe dormait dans l'enceinte du château de Chambord et nous avons ressenti la puissance évocatrice de ce monument et l'honneur qui nous incombait de faire revivre ces musiques dans ce lieu si emblématique.

**Annexe 29 : Programme / Distribution en vue de la séance du
25 février (anonymisé par nos soins)**

PROGRAMME / DISTRIBUTION - Enregistrement François 1er						voix					luths		flûtes/bassons				percu
						M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
PENET - Au joly bois	à 3	ré	464	0:02:40									X	X			X
CERTON -Au joly bois	à 5			0:04:00	X	X	X	X	X								
SERMISY - Tant que vivray	à 4	fa	464	0:01:00									X	X	X	X	
CERTON - Tant que vivray	à 5			0:02:10	X ?	X							X	X	X	X	
SERMISY - Ayez pitié	à 4	la	464	0:01:05			X				X	X	X				
CERTON - Ayez pitié	à 5			0:01:45	X	X	X	X	X	X	X	X					
CERTON - Je suis deshéritée	à 6	ré	392	0:03:05	X		X	X					X			X	X
CERTON - Si par fortune	à 4	sol	464	0:01:10	X						X	X					
CERTON - Si par fortune	à 5			0:02:00					X				X	X	X	X	
SERMISY - Contentez-vous	à 4	do	464	0:01:15									X	X	X	X	
<i>SERMISY - Contentez-vous</i>					X		X				X	X					
CERTON - Contentez-vous	à 5	do	464	0:01:45	X	X	X	X	X	X	X	X					
LUPI - Reviens vers moy	à 4	do	464	0:01:30	X						X	X					
CERTON - Reviens vers moy	à 7	la	464	0:02:30	X	X		X	X				X	X	X		
LUPI - Suzanne un jour	à 4	sol	392	0:02:00	X		X				X	X					
CERTON - Suzanne un jour	à 6			0:03:30	X	X	X		X							X	X
SERMISY - Las je me plains	à 4	fa	392	0:01:00		X		X			X	X					
<i>SERMISY - Las je me plains</i>													X	X	X	X	
CERTON - Las je me plains	à 6	fa	392	0:02:00													
SANDRIN - Celle qui le nom	à 4			0:01:30		X	X	X	X	X							
ATTAIGNANT - Basse danse Celle qui	à 4	sol	464	0:01:15									X	X	X	X	X
SANDRIN - La volonté	à 4			0:01:15		X					X	X					
ATTAIGNANT - Basse danse La volonté	à 4	sol	392	0:01:30							X	X	X	X	X	X	X
SERMISY - Content désir	à 4	la	464	0:01:15													
ATTAIGNANT - Basse danse Content désir	à 4	sol	464	0:01:15													
CERTON - L'œil près et loin	à 4			0:02:30													
GERVAISE - Pavane, L'œil près et loin	à 4	sol	464	0:01:30									X	X	X	X	X
SERMISY - Contre raison	à 4	la	464	0:01:05	X						X	X					
ATTAIGNANT - Gaillarde Contre raison	à 4		392	0:01:30							X	X	X	X	X	X	X
ANON - Je suis trop jeune	à 1			0:01:45	X												
GASCONGNE - Je suis trop jeune	à 3	sol	464	0:01:45	X										X	X	
HESDIN - S'il est à ma poste	à 4	sol	464	0:01:10	X												
RAULIN - Je suis trop jeune	à 4	sol	464	0:01:20	X								X	X	X	X	
ROQUELAY - Grâce et vertu	à 2										X	X					
55:00,0																	

Les caractères rouges en première colonne sont de Ninon et signalent l'absence de partition (gras) ou d'informations de voix, ton, diapason et tempo (italique).

Les couleurs d'arrière-plan sont de nous et ont vocation à mettre en évidence les différences avec l'état suivant du programme (cf. page suivante).

**Annexe 30 : Programme / Distribution à l'aune des séances des 25
et 26 février (anonymisé par nos soins)**

PROGRAMME / DISTRIBUTION - Enregistrement François 1er																
				voix					luths		flûtes/bassons				percu	
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T	
PENET - Au joly bois	à 3	ré	464								X	X		X		
CERTON -Au joly bois	à 5			X	X	X	X	X								
SERMISY - Tant que vivray	à 4	fa	464								X	X	X	X		
CERTON - Tant que vivray	à 5			X ?	X ?						X	X	X	X		
GODART - Vos huys sont-ils fermés	à 4	sol	464		X	X	X	X								
CERTON - Vos huys sont-ils fermés	à 6	sol	464		X	X		X				X	X	X		
CERTON - Je suis deshéritée	à 2	ré	392	X					X	X						
CERTON - Je suis deshéritée	à 6			X		X	X				X		X	X		
CERTON - Si par fortune	à 4	sol	464	X					X	X						
CERTON - Si par fortune	à 5						X				X	X	X	X		
SERMISY - Contentez-vous	à 4	do	464	X		X			X	X						
CERTON - Contentez-vous	à 5	do	464	X	X	X	X	X	X	X						
LUPI - Reviens vers moy	à 4	do	464	X					X	X						
CERTON - Reviens vers moy	à 7	la	464	X	X		X	X			X	X	X			
LUPI - Suzanne un jour	à 4	sol	392		X		X		X	X						
CERTON - Suzanne un jour	à 6			X	X	X		X					X	X		
SERMISY - Las je m'y plains	à 4	fa	392		X		X		X	X						
SERMISY - Las je m'y plains	à 4	fa	392								X	X	X	X		
CERTON - Las je m'y plains	à 6			X	X	X	X	[X]	X	X						
SANDRIN - Celle qui le nom	à 4	sol	464		X	X	X	X	X							
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Celle qui	à 4										X	X	X	X	X	
SANDRIN - La volonté	à 4	sol	392		X				X	X						
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse La volonté	à 4								X	X	X	X	X	X	X	
SERMISY - Content désir	à 4	sol	464	X					X	X						
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Content désir	à 4	sol	464								X	X	X	X	X	
CERTON - L'œil près et loin	à 4	sol	464	X		X			X	X						
GERVAISE - Pavane, L'œil près et loin	à 4										X	X	X	X	X	
SERMISY - Contre raison	à 4	la	392		X				X	X						
ATTAIGNANT (ed.) - Gaillarde Contre raison	à 4								X	X	X	X	X	X	X	
ANONYME - Je suis trop jeune	à 1	sol	464	X					X							
GASCONGNE - Je suis trop jeune	à 3	sol ou ré	464	X									X	X		
HESDIN - S'il est à ma poste	à 4	ré	464	X							X	X	X			
RAULIN - Je suis trop jeune	à 4			X							X	X	X	X		
CHANSONNIER - Voicy le may	à 1	ré	464	X												
FEVIN - Voicy le may	à 4										X	X	X	X		
ANONYME - Allégez-moi	à 4	sol	464		X	X			X	X						
ROQUELAY - Grâce et vertu	à 2								X	X						
				1:00:45	M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T

Nous n'avons pas reporté une colonne supplémentaire où Ninon indique que Jean n'a pas fourni la partition du nouveau « Je suis deshéritée » et que la dernière pièce est susceptible de changer à la discrétion de Brigitte – qui se chargera de la partition.

Les couleurs d'arrière-plan sont de nous et ont vocation à mettre en évidence les différences avec l'état précédent du programme (cf. page précédente).

**Annexe 31 : Discussion entre Jean et Ninon au sujet des deux
« Suzanne un jour » lors de la séance du 25 février**

La discussion dure environ six minutes, et fait suite à une discussion analogue portant sur la chanson « Reviens vers moi ».

J – Ensuite : tu rajoutes... t'as « Suzanne un jour » dans les photocopies qu'on a fait... il y a un truc manuscrit. [*silence*] C'est pas une édition. [*silence*]

N (*en cherchant dans le paquet de photocopies*) – Euh...

J – Voilà.

N – Forcément, c'était la dernière.

J – C'est l'histoire pieuse de Suzanne désirée par les vieillards. [*N rit*] Mais qui se refuse à eux car elle ne veut pas offenser le Seigneur. Et pas parce qu'ils sont vieux. Ça aurait été un beau jeune homme, elle aurait dit non tout aussi bien [*N rit*] Je te jure. C'est dans la Bible. « Suzanne un jour d'amour sollicitée par deux vieillards convoitant sa beauté... Fut en son cœur triste et déconfortée voyant l'effort fait à sa chasteté. Elle leur dit si par déloyauté de ce corps mien vous avez jouissance c'est fait de moi ! Si je fais résistance, vous me ferez périr en déshonneur. Maaiis j'aime mieux périr en innocence, que d'offenser par péché le Seigneur ».

N – Ahlala... !

J – Hein, c'est pas beau ça ?

N – Ouais ouais.

J – Toc... et toc [*en barrant d'une grande croix sur la photocopie les systèmes inutiles de la chanson précédente*]. Et alors là j'ai mis qui, là ? [*regarde le tableau*] Tu l'as indiqué ? C'est marqué ou pas ? Suzanne Lupi... oui c'est ça, Suzanne Lupi à 4 [voix], attends... [*silence*] Oui c'est ça. Je t'ai mis quoi, je t'ai mis Marianne ? Marianne, luth ?

N – [*cherche*] Marianne...

J – Antoine...

N – Antoine.

J – Luths...

N – Luths.

J – Très bien. Marianne. [*inscrit le nom devant la portée correspondante*] Antoine. [*idem*] Voilà. « Suzanne », qui est donc en sol... Qui est donc à trois... cent... Aaaah on l'a mis en 392... [*grande inspiration dents serrées*] Ah oui parce que ça monte au *fa* aigu chez Certon... Salauud, petit cochon, immonde... garnement... [*silence*] Han... Ohlala, du coup ça leur fait jouer, ça les fait chanter en *mi*... [*chante la partie de ténor d'Antoine avec le nom des notes, en caricaturant grossièrement un registre bien trop grave*] C'est grave... [*continue son chant caricaturé*] Oui, parce que c'est

pas la bonne distrib' ! [*caricature de même, voix cassée dans le grave, la partie de superius de Marianne*] [*J et N rient*],..... 392 c'est un t... un ton et demi en dessous de 440... [*silence*] Donc c'est n'importe quoi ! [*N rit*] [*long silence*]. Ha c'est compliqué ces histoires de diapasons, c'est une prise de tête ! Parce que si je me foutais en 464, qui souffrirait [*dans Certon*] ? Ah oui [*chante en caricaturant cette fois Marianne en difficulté dans les suraigus*]... Dans l'aigu pour Marianne sans arrêt sur les *fa* aigus à 464... C'est comme une confiture de citron... sans sucre [*N rit*]. [*15 s ponctuées d'un soupir*] C'est pas trop grave pour la basse... Ah oui c'est ça aussi, c'est parce que le *bassus* est pas très grave en fait... Ah si, c'est une clé de *fa* troisième quand même !... Ah oui y'a quand même des *sol* grave, il va pas être content... [*silence*] Bon... [*silence, retourne à la version de Lupi*] Donc on va mettre Gauthier Erik... Et je marque même...

Il écrit sur sa liste de choses à faire « Suzanne à 392 peut être problème » – sans préciser que cela concerne la version de Certon, au bassus.

N (*au sujet du choix de Gauthier et Erik*) – C'est sur le Lupi, là, hein... ?

J – Ouais.

N – Marque bien Lupi, parce que... y'a tellement de...

J – Oui, pardon, oui t'as raison...

Il écrit "Johanes Lupi" en tête de la partition, affublant par erreur Didier Lupi du prénom de son homonyme, qui est l'auteur de la chanson immédiatement précédente dans le programme.

N – Donc : Gauthier, et non plus Marianne. Et Erik, et non plus Antoine... [*10s*]

J – C'est-à-dire que la chanson de Lupi serait très très bien au diapason haut, mais le Certon il veut pas marcher au diapason haut parce que... enfin, ne peut pas... [*soupir, puis 30 s*] [*en marmonnant*] Faut que je voie toutes les voix hautes... [*15 s*] Ah oui [*caricature un suraigu*] [*rire franc de J et N*]

N – C'est sûr que, dit comme ça...

J – C'est-à-dire que les *sol* ça fait des *sol* dièze, hein ! [*N acquiesce*] Pff... Ça c'est le genre de choses, on peut pas les décider hein... [*5 s*] Ce qui m'embête c'est la soprano qui... qui très souvent... est sur des *fa*. Tu vois [*chante « Voyant l'effort » dans un suraigu caricatural*] Sur des *fa* dièze [*en 464*]... C'est un tout p'tit peu... [*pousse trois petits cris étouffés bouche fermée*] Ça fait film porno qui se passe mal. [*rire franc de N*] [*rire*] [*silence*] [*soupir*] Bon, j'sais pas... Je suis comme une truie qui doute, comme dirait l'autre [*rire franc de N*].

N – Bon, on laisse comme ça alors ?

J – Voilà. Mais j'ai marqué... [*ne termine pas sa phrase, mais réfère probablement à la mention « Suzanne un jour peut être problème » qu'il indiquait plus tôt sur sa liste de choses à faire*]

N – Et on est d'accord pour Certon, c'est toujours Marianne, Gauthier, Antoine... Yves... Zoé, Rafael.

J – Rien à changer !

La discussion continue sans transition sur la chanson suivante, « Las je m'y plains ».

Annexe 32 : Durées effectives rapportées aux durées estimées

CERTON - Je suis deshéritée	+22%
CERTON - Je suis deshéritée	
CERTON - Je suis deshéritée	+28%
LUPI - Suzanne un jour	+8%
CERTON - Suzanne un jour	+28%
SANDRIN - La volonté	+35%
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse La volonté	+24%
SANDRIN - Celle qui le nom	+13%
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Celle qui	+31%
SERMISY - Contre raison	+40%
SERMISY - Contre raison	
ATTAIGNANT (ed.) - Gaillarde Contre raison	+79%
CERTON - Tant que vivray	+8%
SERMISY - Tant que vivray	+62%
SERMISY - Content désir	+11%
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Content désir	+49%
SERMISY - Las je m'y plains	+22%
SERMISY - Las je m'y plains	+5%
CERTON - Las je m'y plains	+39%
CERTON - Reviens vers moy	+34%
PENET - Au joly bois	-1%
CERTON -Au joly bois	+10%
CERTON - Si par fortune	+46%
CERTON - Si par fortune	+18%
CERTON - L'œil près et loin	+14%
GERVAISE - Pavane, L'œil près et loin	+149%
SERMISY - Contentez-vous	+45%
CERTON - Contentez-vous	+19%
CHANSONNIER - Voicy le may	-46%
MOULU - Voicy le may	+93%

**Annexe 33 : Feuille de route de l'« Enregistrement François 1er »
au 12 mars 2014 (anonymisée par nos soins)**



5 pages (celle-ci comprise)

Feuille de Route
(au 12.03.2014)

Chambord (41)
Enregistrement François 1er
Du LU 24 au DI 30 mars 2014

Bonjour à tous,

Voici la feuille de route pour l'enregistrement du programme *François 1er* au Château de Chambord (41).
Cet enregistrement devrait sortir au début de l'année 2015 sous le label Zig-Zag Territoires.

Attention : Pour l'enregistrement à Chambord, **prévoyez des vêtements chauds !**

A bientôt,
Ninon

Diapasons 392 et 464

1/ EQUIPE : 12 + Ninon (06x) du 24 au 28 mars
 + Sandra (06x) du 28 au 30 mars

Marianne, Gauthier, Antoine, Erik, Yves
Jean, Isabelle, Raphaël, Zoé
Brigitte, Valentin, Thierry

2/ PLANNING DETAILLE

DU LUNDI 24 AU DIMANCHE 30 MARS 2014

- o Deux espaces sont mis à notre disposition pour les répétitions : la Grande Salle du 2^e étage qui est aussi la salle d'enregistrement, disponible donc en dehors des séances d'enregistrement, ainsi que le salon de l'appartement du château
- o **Enregistrement à partir de 17h**

***NB :** Les horaires seront définis chaque jour sur place.
Le château de Chambord est ouvert aux visiteurs jusqu'à 17h.*

LUNDI 24 MARS 2013

Zoé : Départ Strasbourg 8h16 - Paris Est 10h35 / Paris Austerlitz 11h27 - Gare d'Orléans 12h32 / 12h45 - Arrivée gare Blois Chambord 13h23
Marianne, Brigitte : Départ Paris-Austerlitz 11h27 - Gare d'Orléans 12h32 / 12h45 - Arrivée gare Blois-Chambord 13h23
PUIS transfert gare de Blois - château de Chambord en minibus avec Ninon (20 min environ)

[logo]

Merci de prendre vos billets qui vous seront remboursés par Content Désir sur présentation des justificatifs

Jean , Benoît : trajet en minibus avec Ninon - rdv à 12h30 au 87 boulevard Heurteloup 37000 Tours (étape à la gare de Blois pour récupérer Marianne, Brigitte et Zoé, environ 1h20 de trajet en tout)

Isabelle et Rafael : trajet en voiture

- o Installation dans les chambres à l'arrivée (prévoir de déjeuner avant votre départ ou dans le train / le minibus)
- o Répétition de 15h à 19h dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Dîner à 19h15 au Réfectoire (8 personnes)
- o Répétition de 20h30 à 22h30 selon besoin dans la Grande Salle du 2^e étage

MARDI 25 MARS 2014

Erik : Avion Air France AF1383 Prague 9h50 – Paris CDG 11h40
PUIS train : Paris Montparnasse 14h04 – St Pierre des Corps 14h59 / 15h26 - Arrivée gare Blois-Chambord 15h55
Gauthier : Départ Lyon Part-Dieu 8h30 – Marne La Vallée TGV 10h18 / 10h33 – St Pierre des Corps 11h59 / 12h46 - Arrivée gare Blois-Chambord 13h17
Antoine : Départ Gare de Tours 12h39 – Arrivée gare Blois-Chambord 13h17
PUIS transfert gare de Blois – château de Chambord en minibus avec Ninon (20 min environ)
Merci de prendre vos billets qui vous seront remboursés par Content Désir sur présentation des justificatifs

- o Déjeuner à 13h (10 personnes)
- o Répétition de 14h30 à 19h dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Début de répétition pour Erik à partir de 16h30
- o Dîner à 19h15 au Réfectoire (11 personnes)
- o Répétition de 20h30 à 22h30 selon besoin dans la Grande Salle du 2^e étage

MERCREDI 26 MARS 2014

Thierry: trajet en voiture

- o Déjeuner à 13h (11 à 13 personnes)
- o Répétition TUTTI de 14h30 à 17h dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Arrivée de Patrick (ingénieur du son) en début d'après-midi, installation technique
- o **Balance son à partir de 17h**
- o **Enregistrement fin d'après-midi/ nuit** dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Dîner au Réfectoire : horaire à déterminer sur place (13 personnes)

JEUDI 27 MARS 2014

Yves : trajet en voiture ou en train (à déterminer)
PUIS le cas échéant, transfert gare de Blois – château de Chambord en minibus avec Ninon (20 min environ)

[logo]

- o Déjeuner à 13h (13 personnes)
- o **Chanteurs : journée entière de répétition** (salon de l'appartement)
- o Répétition instrumentaux de 14h30 à 17h dans la Grande Salle du 2^e étage
- o **Enregistrement instrumentaux fin d'après-midi/ nuit** dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Dîner au Réfectoire : horaire à déterminer sur place (14 personnes)

VENDREDI 28 MARS 2014 (DEPART NINON – ARRIVEE SANDRA)

Départ : Thierry : trajet en voiture

- o Déjeuner à 13h (13 personnes)
- o Répétition de 14h30 à 17h selon besoin dans la Grande Salle du 2^e étage

Sandra : Départ Gare d'Austerlitz 15h27 – Orléans Centre 16h32 / 16h42 – Arrivée Blois Chambord 17h17 puis transfert gare de Blois – château de Chambord en minibus

- o **Enregistrement fin d'après-midi/ nuit** dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Dîner au Réfectoire : horaire à déterminer sur place (13 personnes)

SAMEDI 29 MARS 2014

Valentin : Départ Paris Austerlitz 10h38 - Arrivée gare Blois-Chambord 12h01
PUIS transfert gare de Blois – château de Chambord en minibus avec Sandra (20 min environ)

- o Déjeuner à 13h (14 personnes)
- o Répétition de 14h30 à 17h selon besoin dans la Grande Salle du 2^e étage
- o **Enregistrement fin d'après-midi/ nuit** dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Dîner au Réfectoire : horaire à déterminer sur place (14 personnes)

DIMANCHE 30 MARS 2014

Départ : transfert château de Chambord - gare de Blois en minibus avec Sandra (20 min environ)
Brigitte : Départ Blois-Chambord 9h19 – Arrivée Gare de Tours 9h57
Valentin : Départ Blois-Chambord 9h19 – St Pierre des Corps 9h50 / 10h15 – Arrivée Paris Montparnasse 11h20

- o Déjeuner à 13h (12 personnes)
- o Répétition de 14h30 à 17h selon besoin dans la Grande Salle du 2^e étage
- o **Enregistrement fin d'après-midi/ nuit** dans la Grande Salle du 2^e étage
- o Dîner au Réfectoire : horaire à déterminer sur place (12 personnes)

LUNDI 31 MARS 2014

Départ :
transfert château de Chambord - gare de Blois en minibus avec Sandra (20 minutes environ)
Marianne : Départ Blois Chambord 10h44 – Orléans Centre 11h24 / 11h32 – Arrivée Paris 12h36

[logo]

Gauthier Départ Blois Chambord 10h44 - Orléans Centre 11h24 / 11h32 - Paris Austerlitz 12h36 / Paris Gare de Lyon 13h53 - Arrivée Lyon Part Dieu 15h56
Zoé : Départ Blois Chambord 10h44 - Orléans Centre 11h24 / 11h32 - Paris Austerlitz 12h36 / Paris Est 13h55 - Arrivée Strasbourg 16h21
Erik : Départ Blois Chambord 10h44 - Orléans Centre 11h24 / 11h32 - Arrivée Paris
PUIS Avion Air France AF1582 Paris CDG 18h15 - Prague 19h50

Jean, Antoine, Yves : Départ vers 10h15, retour à Tours en minibus avec Sandra (étape à la gare de Blois pour déposer Marianne, Gauthier, Erik et Zoé, environ 1h20 de trajet en tout)

Isabelle & Rafael : départ en voiture le matin à votre convenance

3/ INFOS PRATIQUES :

HEBERGEMENT

- o Nuits du 24 au 30 mars 2014
Domaine national de Chambord
Château
41250 Chambord
NB : Linge de lit et serviettes de toilette fournis.

👤 APPARTEMENT DU CHATEAU : chambres doubles, salle de bain et toilettes en commun (Jean, Rafael & Isabelle, Brigitte)

👤 LA HANNETIERE : sur le domaine à 5-10 minutes en voiture du château, chambres simples basiques, douches et toilettes en commun (Marianne, Gauthier, Antoine, Erik, Yves, Valentin, Zoé, Thierry, Patrick, chargées de prod, Benoît)

REPAS

- o Les petits-déjeuners sont pris dans la cuisine de l'appartement du château et dans la cuisine de la Hannetière (organisés par CD)
- o Les déjeuners sont pris dans la cuisine de l'appartement du château, dans le studio et/ ou dans la cuisine de la Hannetière (plateaux repas)
- o Les dîners sont pris dans le Réfectoire du château (plateaux repas)

CACHET & JOURS DECLARES

Mot de Lucie pour les artistes concernant les cachets

Voici les cachets totaux pour chacun d'entre vous pour cet enregistrement :

Marianne, Isabelle, Rafael, Zoé et Jean : 1440 euros bruts au total (2 jours de répétitions à 170 euros bruts et 5 jours d'enregistrement à 220 euros bruts) sur la période du 24 au 30 mars inclus

Gauthier, Antoine, Erik : 1220 euros bruts au total (2 jours de répétitions à 170 euros bruts et 4 jours d'enregistrement) du 25 au 30 mars inclus

Brigitte : 1220 euros bruts au total (2 jours de répétitions à 170 euros bruts et 4 jours d'enregistrement) du 24 au 29 mars inclus

[logo]

Yves : 830 euros bruts au total (1 jour de répétition et 3 jours d'enregistrement) sur les 27, 28, 29 et 30 mars

Thierry : 390 euros bruts sur les 26 et 27 mars

Valentin : 220 euros bruts sur le 29 mars

Je reviendrai vers vous prochainement pour vous spécifier le mode de paiement des cachets (via la maison de disques ou Content Désir.

CONTACTS

- o Domaine national de Chambord : ***** *****, chargé de mission : 06 xx
- o Zig-Zag Territoires : Patrick *****, ingénieur du son : 06 xx

**Annexe 34 : Programme / Distribution dans l'ordre prévisionnel
du disque au 14 mars (anonymisé par nos soins)**

PROGRAMME / DISTRIBUTION - Enregistrement François 1er																
				voix					luths		flûtes/bassons				percu	
				M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T	
CERTON - Je suis deshéritée	à 2	ré	392	0:01:00	x					x	x					
CERTON - Je suis deshéritée	à 3			0:01:00	x									x	x	
CERTON - Je suis deshéritée	à 6			0:03:05	x		x	x				x		x	x	
LUPI - Suzanne un jour	à 4	sol	392	0:02:00		x		x		x	x					
CERTON - Suzanne un jour	à 6			0:03:30	x	x	x		x					x	x	
SANDRIN - La volonté	à 4	sol	392	0:01:15		x				x	x					
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse La volonté	à 4			0:01:30							x	x	x	x	x	x
DE RIPPE - La volonté	à 2								x	x						
SERMISY - Contre raison	à 3	la	392	0:01:05		x							x	x		
SERMISY - Contre raison	à 4			0:01:05		x					x	x				
ATTAIGNANT (ed.) - Gaillarde Contre raison	à 4			0:01:30							x	x	x	x	x	x
ANONYME - Je suis trop jeune	à 1	sol ou ré	464	0:01:45	x					x						
GASCONGNE - Je suis trop jeune	à 3			0:01:45	x									x	x	
HESDIN - S'il est à ma poste	à 4			0:01:10	x								x	x	x	
RAULIN - Je suis trop jeune	à 4			0:01:20	x							x	x	x	x	
SERMISY - Content désir	à 4	sol	464	0:01:15	x					x	x					
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Content désir	à 4			0:01:15								x	x	x	x	x
ANONYME - Allégez-moi	à 4	sol	464	0:00:50		x	x			x	x					
GODART - Vos huys sont-ils fermés	à 4	sol	464	0:00:45		x	x	x	x							
CERTON - Vos huys sont-ils fermés	à 6	sol	464	0:01:30		x	x		x			x	x	x		
CERTON - L'œil près et loin	à 4	sol	464	0:02:30	x		x			x	x					
GERVAISE - Pavane, L'œil près et loin	à 4			0:01:30								x	x	x	x	x
PENET - Au joly bois	à 3	ré	464	0:02:40							x	x		x		
CERTON - Au joly bois	à 5			0:04:00	x	x	x	x	x							
SERMISY - Tant que vivray	à 4	fa	464	0:01:00							x	x	x	x		
CERTON - Tant que vivray	à 5			0:02:10	x							x	x	x	x	
SERMISY - Las je m'y plains	à 4	fa	392	0:01:00		x		x		x	x					
SERMISY - Las je m'y plains	à 4			0:01:00								x	x	x	x	
CERTON - Las je m'y plains	à 6			0:02:00		x	x	x			x	x				
CERTON - Si par fortune	à 4	sol	464	0:01:10	x					x	x					
CERTON - Si par fortune	à 5			0:02:00				x				x	x	x	x	
SERMISY - O combien est	à 2										x	x				
CHANSONNIER - Voicy le may	à 1	ré	464	0:02:00	x											
FEVIN - Voicy le may	à 4			0:01:30								x	x	x	x	
SANDRIN - Celle qui le nom	à 4	sol	464	0:01:30		x	x	x	x	x						
ATTAIGNANT (ed.) - Basse danse Celle qui	à 4			0:01:15								x	x	x	x	x
SERMISY - Contentez-vous	à 4	do	464	0:01:15	x		x			x	x					
CERTON - Contentez-vous	à 5			0:01:45	x	x	x	x	x	x	x					
CERTON - Reviens vers moy	à 7	la	464	0:02:30	x	x		x	x		x	x	x			
				1:01:20	M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T

Les couleurs d'arrière-plan sont de nous et ont vocation à mettre en évidence les différences avec l'état précédent du programme (cf. annexe 30).

**Annexe 35 : Comparaison entre l'ordre prévisionnel des pistes sur
le disque et leur ordre effectif**

Ordre prévisionnel		Ordre effectif	
		Pavane	392
Je suis déshéritée	392	Je suis déshéritée [1 ^{er} quatrain]	392
Je suis déshéritée	392	Je suis déshéritée [tout]	392
Je suis déshéritée	392	Je suis déshéritée	392
Susanne un jour	392	Susanne un jour	392
Susanne un jour	392	Susanne un jour	392
La volonté	392	La volonté	392
Basse danse "La volonté"	392	La volonté	392
La volonté	392	Basse danse "La volonté"	392
Contre raison	392	Celle qui m'a le nom d'amy donné	392
Contre raison	392	Basse danse "Celle qui m'a le nom"	392
Gaillarde "Contre raison"	392	Contre raison [couplet 1]	392
Je suis trop jeune	464	Contre raison [couplet 2]	392
Je suis trop jeune	464	Gaillarde "Contre raison"	392
Je suis trop jeune	464	Tant que vivray	464
Je suis trop jeune	464	Tant que vivray	464
Content désir	464	Content désir	464
Basse danse "Content désir"	464	Basse danse "Content désir"	464
Allégez-moi	464	Las je m'y plains	392
Vos huys	464	Las je m'y plains	392
Vos huys	464	Las je m'y plains	392
L'œil pres et loing	464	Reviens vers moy	464
Pavane et gaillarde "L'œil pres et loing"	464	Au joly bois	464
Au joly bois	464	Au joly bois	464
Au joly bois	464	O combien est	464
Tant que vivray	464	Si par fortune	464
Tant que vivray	464	Si par fortune	464
Las je m'y plains	392	L'œil pres et loing	464
Las je m'y plains	392	Pavane et gaillarde "L'œil pres et loing"	464
Las je m'y plains	392	Reviens vers moy	464
Si par fortune	464	Contentez-vous	464
Si par fortune	464	Contentez-vous	464
O combien est	464	Vécly le may	464
Vécly le may	464	Vécly le may	464
Vécly le may	464		
Celle qui m'a le nom d'amy donné	464		
Basse danse "Celle qui m'a le nom"	464		
Contentez-vous	464		
Contentez-vous	464		
Reviens vers moy	464		

Annexe 36 : Ultimes différences de distribution entre le programme au 14 mars et le produit fini

	Chanteurs					Vents				Autres			
	M	G	A	E	Y	J	I	Z	R	T	B	V	
Initialement voix seule + luth													
Reviens vers moy													
Contre raison [couplet 2]													
Si par fortune													
Initialement voix seule + 2 flûtes													
Je suis déshéritée													
Contre raison [couplet 1]													
« Grand Certon »													
Las je m'y plains													
Danses													
Basse danse "La volonté"													
Basse danse "Content désir"													
Basse danse "Celle qui m'a le nom"													
Polyphonie initialement accompagnée													
Celle qui le nom d'amy m'a donné													
Échanges entre flûtistes													
Je suis déshéritée													
Voz huys sont ils tous fermez													

Vert : ajouts d'instrumentistes

Rouge : retrait d'instrumentistes

Violet / **Bleu** : retrait d'un flûtiste au profit d'un autre

Annexe 37 : Comparaison de la variété des distributions

Distributions prévues au 27 février	x	x	Distributions effectives sur le disque
Une ou plusieurs voix <i>a cappella</i>			
Marianne	1	1	Gauthier
4 voix	1		[supprimée au montage]
		1	[initialement prévue accompagnée, cf. plus bas]
5 voix	1	1	5 voix
		1	Marianne [chanson suppl.]
Une voix accompagnée			
Marianne + luth(s)	5	1	Marianne + 2 luths
		1	Marianne + 2 flûtes + 2 luths
		1	Marianne + 3 flûtes
			[Gauthier est ajouté, cf. plus bas]
			[la cinquième n'est pas enregistrée]
Marianne + 2 flûtes	1		[pas enregistrée]
Marianne + 3 flûtes	1		[pas enregistrée]
Marianne + 4 flûtes	1		[pas enregistrée]
Marianne + 4 bassons	1	1	Marianne + 4 bassons
Gauthier + luth(s)	2	1	Gauthier + 1 luth
		1	Gauthier + 1 flûte + 1 luth
Erik + 4 flûtes	1	1	Erik + 4 flûtes
		1	Gauthier + 3 flûtes [chanson suppl.]
Plusieurs voix accompagnées			
Marianne + Antoine + luth(s)	2	2	Marianne + Antoine + 2 luths
Erik + Gauthier + luth(s)	2	2	Erik + Gauthier + 1 luth
Gauthier + Antoine + luth(s)	1		[supprimé au montage]
3 voix + 3 bassons	1		[supprimé au montage]
3 voix + 3 flûtes	1	1	3 voix + 3 flûtes
4 voix + luth(s)	2	1	4 voix + 1 luth + 2 flûtes
			[la deuxième passe <i>a cappella</i>, cf. haut du tableau]
4 voix + 2/3 bassons + 1/0 flûte	1	1	4 voix + 1 basson + 2 flûtes
4 voix + 2 flûtes	1	1	4 voix + 2 flûtes
5 voix + luth(s)	1	1	5 voix + 2 luths
		1	Marianne + Gauthier + 1 flûte + 1 luth [initialement Marianne seule]
Instruments seuls			
2 luths seuls	1	2	2 luths seuls [dont une pièce suppl.]
4 vents indéterminés	3	2	4 flûtes
		1	4 bassons
3 vents indéterminés	1	1	3 flûtes
4 vents indéterminés + percussion	2	1	4 flûtes + percussion
4 bassons + percussion	1	1	4 bassons + percussion
4 flûtes + percussion + luth(s)	2	4	4 flûtes + percussion + 1 luth [dont une danse suppl.]

Annexe 38 : Résumé des ajouts au programme initial et des modifications (à l'exclusion de ce qui ne se retrouve pas au disque)

Pièces ajoutées :

			voix					luths		flûtes/bassons				percu
			M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
GERVAISE - Pavane	à 4	sol	392											
ANON - Je suis déshéritée (premier quatrain)	à 1	ré	392											
ANON - Je suis déshéritée (tout)	à 3	ré	392											
DE RIPPE - La volonté	à 2	sol	392											
SERMISY - Contre raison (1er couplet)	à 3	la	392											
PHALESE (éd.) - O Combien est	à 2	sol	464											
ANONYME - Vecy le may	à 1	ré	464											
FÉVIN - Vecy le may	à 4	ré	464											

Pièces modifiées

PROGRAMME / DISTRIBUTION - Enregistrement François 1er														
			voix					luths		flûtes/bassons				percu
			M	G	A	E	Y	B	V	J	I	Z	R	T
PENET - Au joly bois	à 3	ré	464											
CERTON - Au joly bois	à 5	ré	464											
SERMISY - Tant que vivray	à 4	fa	464											
CERTON - Tant que vivray	à 5	fa	464											
CERTON - Je suis déshéritée	à 6	ré	392											
CERTON - Si par fortune	à 4	sol	464											
CERTON - Si par fortune	à 5	sol	464											
SERMISY - Contentez-vous	à 4	do	464											
CERTON - Contentez-vous	à 5	do	464											
LUPI - Reviens vers moy	à 4	do	464											
CERTON - Reviens vers moy	à 7	la	464											
LUPI - Suzanne un jour	à 4	sol	392											
CERTON - Suzanne un jour	à 6	sol	392											
SERMISY - Las je me plains	à 4	fa	392											
SERMISY - Las je me plains	à 4	fa	392											
CERTON - Las je me plains	à 6	fa	392											
SANDRIN - Celle qui le nom	à 4	sol	464											
ATTAIGNANT - Basse danse Celle qui	à 4	sol	464											
SANDRIN - La volonté	à 4	sol	392											
ATTAIGNANT - Basse danse La volonté	à 4	sol	392											
SERMISY - Content désir	à 4	sol	464											
ATTAIGNANT - Basse danse Content désir	à 4	sol	464											
CERTON - L'œil près et loin	à 4	sol	464											
GERVAISE - Pavane, L'œil près et loin	à 4	sol	464											
SERMISY - Contre raison	à 4	la	392											
ATTAIGNANT - Gaillarde Contre raison	à 4	la	392											

Rouge/Vert : suppression/ajout d'un musicien. **Jaune** : modification.

Annexe 39 : Édition de 1548¹

Dizain sur ce mefine propos.		Dizain sur ce mefine propos.	
<i>Cantus.</i>	<p><i>S</i>usanne un iour d'amour sollicitée, Par deux vieillars Fut en son cœur trisle & desconfortée, Voyant l'effort couuoitais sa beauté, Elle leur dict, si par desloyauté faict à sa chasteté.</p>	<i>Alus.</i>	<p><i>S</i>usanne un iour d'amour sollicitée, Par deux vieillars fut en son cœur trisle & desconfortée, Voyant l'effort couuoitais sa beauté, Elle leur dict, si par desloyauté faict à sa chasteté.</p>
<i>Tenor.</i>	<p><i>S</i>usanne un iour d'amour sollicitée, Par deux vieillars Fut en son cœur trisle & desconfortée, Voyant l'effort couuoitais sa beauté, Elle leur dict, si par desloyauté faict à sa chasteté.</p>	<i>Bass.</i>	<p><i>S</i>usanne un iour d'amour sollicitée, Par deux vieillars Fut en son cœur trisle & desconfortée, Voyant l'effort couuoitais sa beauté, Elle leur dict, si par desloyauté faict à sa chasteté.</p>

30		31	
<i>Cantus.</i>	<p>De ce corps mië vous aues ioyssâce, C'est fait de moy, si ie fay resplance, Vous me feres mourir en deshonneur. Mais i'aime mieulx perir en innocëce, Que d'offeser par peché le Seigneur.</p>	<i>Alus.</i>	<p>De ce corps mië vous aues ioyssâce, C'est fait de moy, si ie fay resplance, Vous me feres mourir en deshonneur. Mais i'aime mieulx perir en innocëce, Que d'offeser par peché le Seigneur.</p>
<i>Tenor.</i>	<p>De ce corps mië vous aues ioyssâce, C'est fait de moy, si ie fay resplance, Vous me feres mourir en deshonneur. Mais i'aime mieulx perir en innocëce, Que d'offeser par peché le Seigneur.</p>	<i>Bass.</i>	<p>De ce corps mië vous aues ioyssâce, C'est fait de moy, si ie fay resplance, Vous me feres mourir en deshonneur. Mais i'aime mieulx perir en innocëce, Que d'offeser par peché le Seigneur.</p>

1 LUPI SECOND & GUÉROULT, 1548. Téléchargé sur <cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/Susanne> (consulté le 19 octobre 2016).

<p>SUPERIUS, ET TENOR,</p> <p>Vlans vn iour d'Amour solici tée, Par Fut en son cueur tristz & desconfortée, Voy- deux vieillars couuoitās sa beauté, Elle leur dit si ant l'effort fait à sa chaste té. Elle leur dit si par desloyauté De ce corps miē vo° auēs iouiffā-</p>	<p>CONTRAT. ET BASSVS. 24</p> <p>Vlans vn iour d'Amour solici tée, Par Fut en son cueur tristz & desconfortée, Voy- deux vieillars couuoitās sa beauté, Elle leur dit si ant l'effort fait à sa chaste té. Elle leur dit si par desloyauté De ce corps mien vous auēs iouiffan-</p>
<p>SUPERIUS, ET TENOR,</p> <p>Vlans vn iour d'Amour solici tée, Par Fut en son cueur tristz & desconfortée, Voy- deux vieillars couuoitās sa beauté, Elle leur dit si ant l'effort fait à sa chaste té. Elle leur dit si par desloyauté De ce corps mien vo° auēs iouiffā-</p>	<p>CONTRAT. ET BASSVS. 24</p> <p>Vlans vn iour d'Amour solici tée, Par Fut en son cueur tristz & desconfortée, Voy- deux vieillars couuoitās sa beauté, Elle leur dit si ant l'effort fait à sa chaste té. Elle leur dit si par desloyauté De ce corps mien vous auēs iouiffan-</p>

<p>SUPERIUS, ET TENOR.</p> <p>ce, C'est fait de moy si ie fay resistance, Vo° me fe- res mourir en des-honneur: Mais i'ayme mieux perir en innocence, Que d'offenser par peché le Seigneur.</p>	<p>CONTRAT. ET BASSVS. 25</p> <p>ce, C'est fait de moy si ie fay resistance, Vous me fe- res mourir en des-honneur: Mais i'ayme mieux perir en innocence, Que d'offenser par peché le Seigneur.</p>
<p>SUPERIUS, ET TENOR.</p> <p>ce, C'est fait de moy si ie fay resistance, Vo° me fe- res mourir en des-honneur: Mais i'ayme mieux perir en innocence, Que d'offenser par peché le Seigneur.</p>	<p>CONTRAT. ET BASSVS. 25</p> <p>ce, C'est fait de moy si ie fay resistance, Vo° me fe- res mourir en des-honneur: Mais i'ayme mieux perir en innocence, Que d'offenser par peché le Seigneur.</p>

1 LUPI SECOND & GUÉROULT, 1559.

" SUSANNE UN JOUR "

403

Susanne un jour

Didier Lupi Second
(1548)

[Original values]

S. C. T. B.
Susann' un jour d'amour so . li . ci . té .
Fut en son cœur trist'et des . conforté .
e par deux vieillars con . voitant sa beau . # . té
e voy . ant l'effort fait à sa chas . te . té
el . le leur dit si par des . loy . au .
si par
té de ce corps mien vous a . vez jou . is . san . ce

¹ LEVY, *op. cit.*, p. 403-404. Les deux pages ne sont pas en vis-à-vis.

c'est fait de moy si je fay ré - sis .

c'est de

tan - ce vous me fe - rez mou - rir en deshon - neur

Mais j'ay - me mieux pé - rir en inno - cen - ce que

- cen -

A

d'of - fen - ser par pe - ché le Sei - gneur

Annexe 42 : Restitution en 1960 par Marc Honegger aux Éditions Ouvrières¹

Musique de
Didier LUPI Second (1548)
Restitution par Marc HONEGGER

2

SOPRANO
ALTO
TENOR
(médiocrité principale)
BASSE

Su - zanne un jour d'a - mour sol - li - et -
Su - zanne un jour d'a - mour sol - li - et -
Su - zanne un jour d'a - mour sol - li - et -
Su - zanne un jour d'a - mour sol - li - et -

- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té
- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té
- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té
- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té

Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -
Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -
Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -
Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -

© MCMLX by LES ÉDITIONS OUVRIÈRES — PARIS E.O. 501
Tous droits réservés pour tous pays

1 LUPI SECOND Didier & GUÉROULT Guillaume, « Suzanne un jour » (éd. Marc Honegger, Paris : Éditions Ouvrières, coll. « Soli Deo Gloria », 1960). Les deux premières pages sont en vis-à-vis.

-yant l'ef - fort fait à sa chu - ste - té. El - le leur

-yant l'ef - fort fait à sa chu - ste - té. El - le leur

-yant l'ef - fort fait à sa chu - ste - té. El - le leur

-yant l'ef - fort fait à sa chu - ste - té. El - le leur

dit: si par dé - lo - yau - té De ce corps mien vous a - vez jou - is -

dit: si par dé - lo - yau - té De ce corps mien vous a - vez jou - is -

dit: si par dé - lo - yau - té De ce corps mien vous a - vez jou - is -

dit: si par dé - lo - yau - té De ce corps mien vous a - vez jou - is -

- san - ce C'est fait de moi; si je fais ré - si -

- san - ce C'est fait de moi; si je fais ré - si -

- san - ce C'est fait de moi; si je fais ré - si -

- san - ce C'est fait de moi; si je fais ré - si -

- stan — ce, Vous me fe — rez mou — rir en dé — shon — neur.

- stan — ce, Vous me fe — rez mou — rir en dé — shon — neur.

8 - stan — ce, Vous me fe — rez mou — rir en dé — shon — neur.

- stan — ce, Vous me fe — rez mou — rir en dé — shon — neur.

Mais j'ai — me mieux pé — rir en in — no — cen — ce, Que

Mais j'ai — me mieux pé — rir en in — no — cen — ce, Que

8 Mais j'ai — me mieux pé — rir en in — no — cen — ce, Que

Mais j'ai — me mieux pé — rir en in — no — cen — ce, Que

d'of — fen — ser par pé — ché le Sei — gneur.

d'of — fen — ser par pé — ché le Sei — gneur.

8 d'of — fen — ser par pé — ché le Sei — gneur.

d'of — fen — ser par pé — ché le Sei — gneur.

Annexe 43 : Restitution en 1971 par Marc Honegger dans sa thèse¹

Handwritten musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Su- comme un son jour d'a- triste". The notation includes clefs, time signatures, and musical notes with lyrics written below.

Handwritten musical score for four voices, consisting of several systems of music and lyrics. The lyrics include: "meur sol-li-ci-té a, Par deux vieil-lars fort con-faict", "vi-lants en beau-té à sa chas-té", "El-le leur dict, si", "far des-loy-au-té De ce corps mien vous a- ves", and "jo-ya-san-ce, C'est fait de moy." The notation includes clefs, time signatures, and musical notes with lyrics written below.

1 HONEGGER, 1971, t. 2, p. 83-85. Le premier système se trouve en bas de la première page, qu'il faut tourner pour trouver les deuxième et troisième pages en vis-à-vis.

si j'ay res-ist-ten-ee, Vous me fe-tes
 si j'ay res-ist-ten-ee, Vous me fe-tes
 si j'ay res-ist-ten-ee, Vous me fe-tes
 si j'ay res-ist-ten-ee, Vous me fe-tes

15
 mo-ri en des-hon-neur. Mais j'ai-me
 mo-ri en des-hon-neur. Mais j'ai-me
 mo-ri en des-hon-neur. Mais j'ai-me
 mo-ri en des-hon-neur. Mais j'ai-me

30
 mieux fe-ri en vi-vo-com-ee, Que d'of-fen-
 mieux fe-ri en vi-vo-com-ee, Que d'of-fen-
 mieux fe-ri en vi-vo-com-ee, Que d'of-fen-
 mieux fe-ri en vi-vo-com-ee, Que d'of-fen-

sur fa fa-cha' le Sei-gneur.
 sur fa fa-cha' le Sei-gneur.
 sur fa fa-cha' le Sei-gneur.
 sur fa fa-cha' le Sei-gneur.

Annexe 44 : Restitution en 1988 par James Erb¹

441

18. Susanne un jour (zu Magnificat 41)

Didier Lupi [?] (Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. ms. 1501*, Nr. 49)

S. Su - sanne un jour d'a - mour so -
Fut en son coeur triste et des -

A. Su - sanne un jour d'a - mour so -
Fut en son coeur triste et des -

T. Su - sanne un jour d'a - mour so -
Fut en son coeur triste et des -

B. Su - sanne un jour d'a - mour so -
Fut en son coeur triste et des -

5
li - ci - té - e par deux vieil - lards con - voi - tan
con - for - té - e, voy - ant l'ef - fort fait à sa

li - ci - té - e par deux vieil - lards con - voi - tan
con - for - té - e, voy - ant l'ef - fort fait à sa

li - ci - té - e par deux vieil - lards con - voi - tan
con - for - té - e, voy - ant l'ef - fort fait à sa

10
sa beau - té. El - le leur
chas - te - té. El - le leur

sa beau - té. El - le leur
chas - te - té. El - le leur

sa beau - té. El - le leur
chas - te - té. El - le leur

1 DI LASSO, *op. cit.*, p. 441-442.

dit si par dé - loy - au - té de ce corps mien

dit si par dé - loy - au - té de ce corps mien vous

dit si par dé - loy - au - té de ce corps mien vous

dit si par dé - loy - au - té de ce corps mien vous

15

vous a - vez jouis - san - ce, c'est fait de moi;

a - vez jou - is - san - ce, c'est fait de moi;

a - vez jou - is - san - ce, c'est fait de moi;

a - vez jou - is - san - ce, c'est fait de moi;

20

si je fais ré - sis - tan - ce, vous me fe -

si je fais ré - sis - tan - ce, vous me fe -

si je fais ré - sis - tan - ce, vous me fe -

si je fais ré - sis - tan - ce, vous me fe -

25

rez mou - rir en dés - hon - - - neur: mais j'ai -

rez mou - rir en dés - - hon - neur: mais j'ai -

rez mou - rir en dés - - hon - neur: mais j'ai -

rez mou - rir en dés - - hon - neur: mais j'ai -

30

me mieux pér - ir en in - no - cen - ce que

me mieux pér - ir en in - no - cen - - ce que

me mieux pér - ir en in - no - cen - - ce que

me mieux pér - ir en in - no - cen - - ce que

35

d'of - fen - ser par pé - ché le Sei - gneur, gneur.

d'of - fen - ser par pé - ché le Sei - gneur, gneur.

d'of - fen - ser par pé - ché le Sei - gneur, gneur.

d'of - fen - ser par pé - ché le Sei - gneur, gneur.

Annexe 45 : Restitution en 2003 par Daniel Heiman pour la Lute
Society of America¹

Susanne un jour
(Dizain sur ce mesme propos)

Guillaume Gueroult
Didier Lupi Second (1548)
ed. Daniel Heiman

ATTB
Vocal Score
♩ = ca. 63

Cantus
Sv-sanne 'vn iour d'a-mour so-li-ci-té-e par
Fut en son cœur triste & des-con-for-té-e, Voy-

Altus
Sv-sanne 'vn iour d'a-mour so-li-ci-té-e par
Fut en son cœur triste & des-con-for-té-e, Voy-

Tenor
Sv-sanne 'vn iour d'a-mour so-li-ci-té-e par
Fut en son cœur triste & des-con-for-té-e, Voy-

Basis
Sv-sanne 'vn iour d'a-mour so-li-ci-té-e par
Fut en son cœur triste & des-con-for-té-e, Voy-

6
deux viei-llars con-uo-i-tants sa beau-té, El-le leur
ant l'ef-fort faict à sa chas-te-té.

deux viei-llars con-uo-i-tants sa beau-té, El-le leur
ant l'ef-fort faict à sa chas-te-té.

deux viei-llars con-uo-i-tants sa beau-té, El-le leur
ant l'ef-fort faict à sa chas-te-té.

deux viei-llars con-uo-i-tants sa beau-té, El-le leur
ant l'ef-fort faict à sa chas-te-té.

11
dict, si par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-ues iou-i-san-ce,
dict, si par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-ues iou-i-san-ce,
dict, si par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-ues iou-i-san-ce,
dict, si par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-ues iou-i-san-ce,

Copyright © AD 2003 — Daniel Heiman and the Lute Society of America

1 GUÉROULT Guillaume & LUPI SECOND Didier, « Susanne un jour [Dizain sur ce mesme propos] » (éd. Daniel Heiman, 2003, <cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/Susanne/LupiP1.pdf>, consulté le 12 avril 2017).

Susanne un jour — Gueroult/Lupi — Vocal Score

2

17

C'est faict — de moy. Si ie fay re - sis - tan - ce, Vous me fe -
 C'est faict de moy. Si ie fay re - sis - tan - ce, Vous me fe -
 — C'est faict de moy. Si ie fay re - sis - tan - ce, Vous me fe -
 C'est faict de moy. Si ie fay re - sis - tan - ce, Vous me fe -

23

res mou - rir en des - - hon - neur. Mais i'ai - me mieulx pe - rir en
 res mou - rir en des - hon - neur. Mais i'ai - me mieulx pe - rir en
 res mou - rir en des - hon - neur. Mais i'ai - me mieulx pe - rir en
 res mou - rir en des - hon - neur. Mais i'ai - me mieulx pe - rir en

29

in - no - cen - ce, Que d'of - fen - ser par pe - ché le Sei - - gneur.
 in - no - cen - ce, Que d'of - fen - ser par pe - ché le Sei - gneur.
 in - no - cen - ce, Que d'of - fen - ser par pe - ché le Sei - gneur.
 in - no - cen - ce, Que d'of - fen - ser par pe - ché le Sei - gneur.

Copyright © AD 2003 — Daniel Heiman and the Lute Society of America



Annexe 46 : Restitution par Brigitte en 2009 pour la Société Française de Luth¹

10 *Suzanne un jour* D-lupi

Su-zanne un jour d'a-mour solli-ci-té-e, Par deux vieil-lards con-
Fut en son cœur triste et desconfor-té-e, Voyant l'ef-fort fait

voitans sa beau-té, Et le leur ait Si par desloyau-té de
à sa chas-te-té.

ce corps mien vous a-vez jouis-san-ce C'est fait de moy. Si

1 DIVERS, *Le secret des muses*, op. cit., p. 10-11.

je fay resis- tan- ce Vous me fe- rez mou- vir en des- honneur.

DC: Mais j'ayme mieux périr en innocence, Que d'offenser par péché le Seigneur.

Autre accompagnement Suzanne un jour O Lupi

fin

Solo

fin

DC

Annexe 47 : Extraits de l'avant-propos du *Secret des muses*¹

Quelle formation vocale et instrumentale pour ce répertoire ?

Ce recueil s'est voulu délibérément polyvalent : on peut le parcourir dans une formation allant de 1 à 4 ou 5 personnes ! Si la majorité de la musique de la Renaissance se présente à quatre parties, on sait que l'on pouvait l'instrumenter en toute liberté : 4 voix vocales, ou 4 instruments d'une même famille (ou de familles différentes), ou encore mélange voix / instruments. Ce sera donc également le cas pour ce recueil. Voici quelques exemples d'instrumentation : [...]

Note : la partie mélodique centrale, notée en clé de sol avec ou sans le "8" d'octavation, peut être jouée par un instrument alto ou ténor, ou bien par un dessus, même si elle passe au dessus de la voix chantée. [...]

Présentation et arrangements

Sur les quatre voix originales, nous avons souvent conservé le supérius, le ténor et la basse (pour les pièces de la première moitié du XVIe), ou bien le supérius, l'alto (sonnant comme 2e dessus) et la basse (pour les pièces de la fin du siècle et le XVIIe). Parfois, la partie intermédiaire mixe alto et ténor. D'autres fois, nous avons placé le ténor, visiblement voix principale, au dessus, avec ses paroles (*Suzanne un jour*, *La Diane que je sers*, *Sur le pont d'Avignon*). On remarquera que la basse est pourvue de chiffrages, ce qui est anachronique pour le XVIe siècle, mais bien pratique pour un instrument polyphonique qui voudrait réaliser des accords, ou pour le luth lui-même pour varier son accompagnement ... L'accompagnement proposé en tablature est soit une réduction de deux voix (basse / ténor ou basse / alto), soit des accords réalisés à partir de la basse, soit une complète création de l'auteur de ce recueil !

Les airs ont parfois été transposés, souvent "quarta bassa", comme c'était l'usage à l'époque, car des "sol" aigus dans l'extrême d'une voix paraissent bien peu compatibles avec la douceur du luth ... Cela n'empêche pas les musiciens de transposer la musique à leur goût. De même, il était tout à fait bienvenu, à la Renaissance, de "diminuer" (orner) les mélodies, rajouter des ornements (nous l'avons parfois fait dans la musique anglaise), d'improviser un accompagnement en "bourdon" si la chanson sonnait particulièrement "populaire" (nous le proposons pour la *Morenica* et *En entrant en un jardin*). D'un point de vue rythmique, on ne s'étonnera pas de voir des pièces découpées en mesures inégales, à 2 ou 3 temps, selon [*sic*] ; cela facilite la lecture des pièces au rythme irrégulier, mais sachons qu'il y avait rarement des barres de mesure au XVIe. De même, nous avons rétabli les altérations manquantes, des cadences, entre autres (*Musica ficta*).

Enfin, quant à l'arrangement réalisé par l'auteur de ce recueil pour le luth solo, il propose une "réduction", parfois ornée, de la pièce, et peut servir soit d'introduction, soit de ritournelle entre deux couplets. Dans tous les cas, il contribuera à l'enrichissement du répertoire du luthiste !

Bonne musique !

1 Brigitte ***, « Avant-propos », in DIVERS, *Le secret des muses*, op. cit. p. iii.

Annexe 48 : Différences entre les cinq restitutions pouvant porter à conséquence dans la performance

	Levy, 1953	Honegger feuilleton, 1960	Honegger thèse, 1971	Erb, 1988	Heiman, 2003	Brigitte, 2009
Source (entre crochets : présumée)	1559	[1559]	1548 + 1559	manuscrit bavarois + poème	[1548] + [1953]	1960
Particularités	valeurs non divisées par deux	pas de barre de reprise en fin de 1 ^{ère} phrase musicale (musique réécrite)		valeurs non divisées par deux manuscrit copié y compris "erreurs"		transposit° invers° S/T suppr. alto basse chiffrée accomp. luth DC vers 9-10
Disposition	2 pages recto-verso	3 pages (p. 1-2 vis-à-vis)	3 pages (un seul système en p. 1, p. 2-3 vis-à-vis)	3 pages (p. 2-3 en vis-à-vis)	2 pages au format .pdf	2 pages vis-à-vis
Orthographe	aléatoire	entièrement modernisée	1548 normalisation des i/j, u/v et ã õ ë	entièrement modernisée	1548 (qq erreurs) normalisation des ã õ ë	aléatoire
Clefs anciennes indiquées ?	oui	oui	oui	oui	non	non
Reprise deux derniers vers	signalétique propre à Levy	barres de reprise	signalétique à l'ancienne	barres de reprise	barres de reprise	non

POSITION DES BARRES DE MESURE

1^{er} et 3^e vers (et reprise musicale au 9^e vers) : levée ?	non	oui/non/non ¹	oui	non	non	oui
5^e vers : levée ?	oui	oui	non	oui	oui	oui (mes. incomplète)

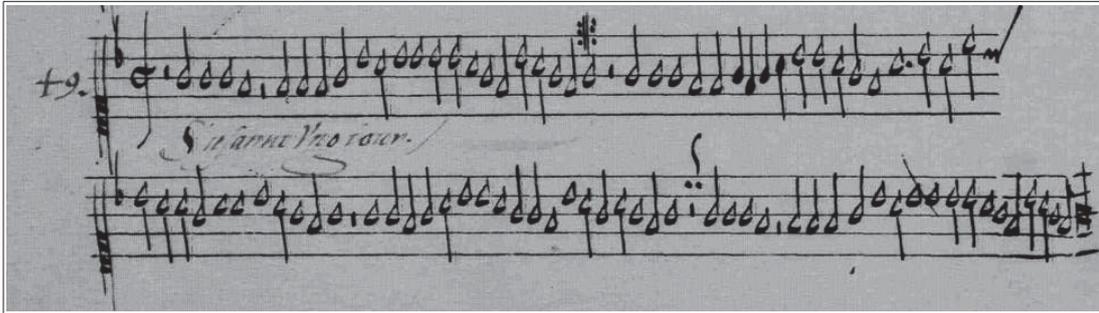
DIFFÉRENCES DE TEXTE MUSICAL

« Sollicitée » (<i>altus</i>)	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	pas d' <i>altus</i>	
Mi bémol au <i>bassus</i>	β β'	β β'	α α'	α β α'	α β α'	β β' (pas de distinct° original vs ajout)	
Ajouts de l'auteur par rapport à sa source	α α'		β β'	β'	β'		
Musica ficta notée	Bémols²	<i>tenor</i> : li <i>altus</i> : sa / leur / faict / me+fe / des	<i>tenor</i> : li <i>altus</i> : sa / faict / des	<i>tenor</i> : li <i>altus</i> : sa / faict / des	<i>tenor</i> : li <i>altus</i> : sa / leur / faict / me+fe / des	<i>tenor</i> : li <i>altus</i> : sa / leur / faict / me+fe / des	<i>tenor</i> : li <i>altus</i> ³ : sa / leur / faict / des
	Cadences diésées	toutes sauf « jouiss ^{ance} »	toutes	toutes	toutes	toutes	toutes
Durée note finale	longue	brève (+ pt d'orgue)	semi-brève (+ pt d'orgue)	brève puis longue (+ pt d'orgue)	brève	semi-brève	

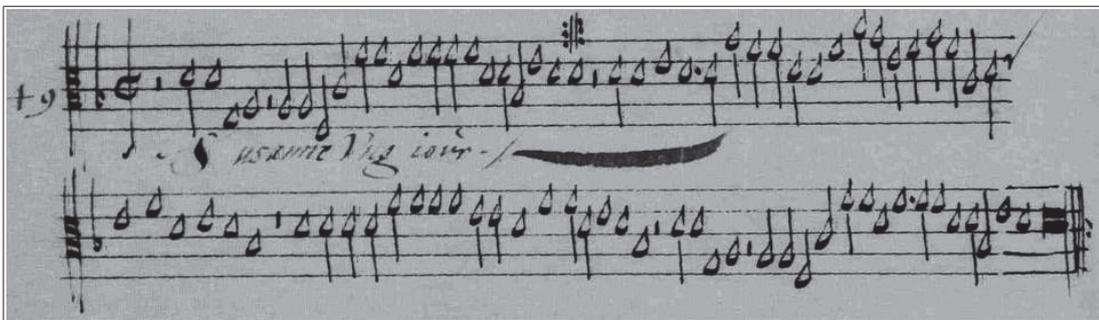
- 1 Une écriture continue des vers 1 à 4 ayant été préférée à l'utilisation d'une barre de reprise en fin du deuxième vers, ce qui est en levée la première fois ne l'est plus la seconde.
- 2 Nous reportons les syllabes concernées, et omettons les vers 9 et 10 qui reconduisent sans différence à cet égard la musique des premiers vers.
- 3 Bien que Brigitte supprime la voix d'*altus*, elle en reporte certaines altérations dans le chiffrage.

Annexe 49 : Copie manuscrite de « Suzanne un jour » (~1570)⁴

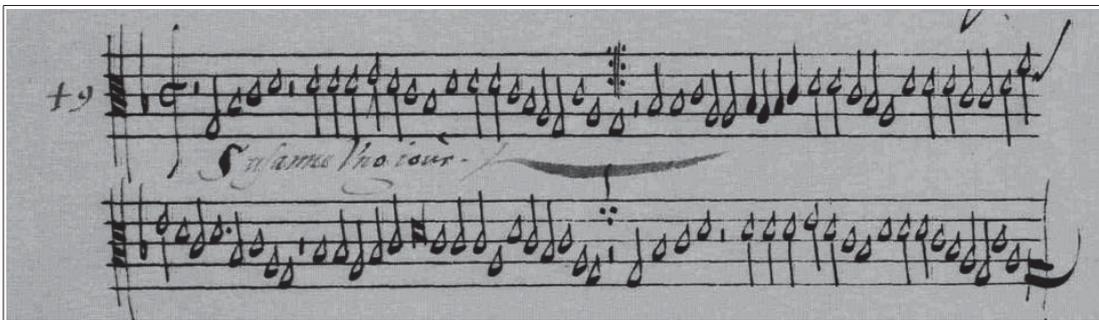
Superius



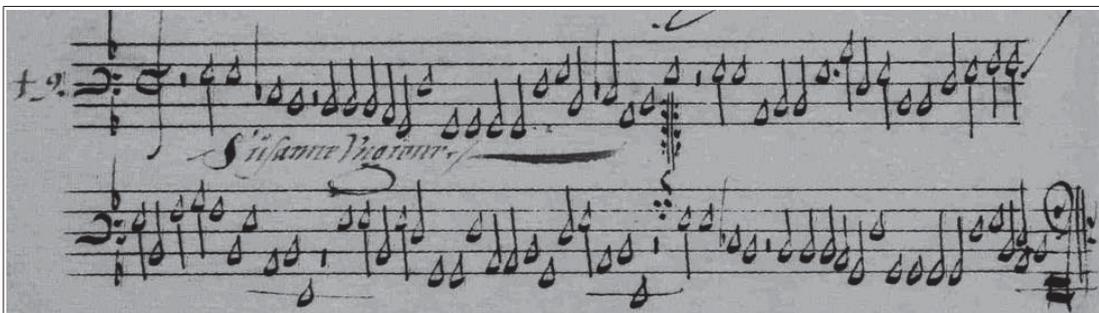
Altus



Tenor



Bassus



4 Manuscrit anonyme en parties séparées contenant 66 pièces polyphoniques (~1570), n° 49. Conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Mus. MS 1501.

Annexe 50 : Deux options de barres de mesure successives dans
[feuille]

Musique de
Didier LUPI Second (1548)
Restitution par Marc HANEGRIER

2

SOPRANO
ALTO
TENOR
(mélodie principale)
BASSE

Su - zanne un jour d'a - mour soi - li - et -

Su - zanne un jour d'a - mour soi - li - et -

Su - zanne un jour d'a - mour soi - li - et -

Su - zanne un jour d'a - mour soi - li - et -

- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té

- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té

- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té

- té - e Par deux vieillards con - voi - tant sa beau - té

Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -

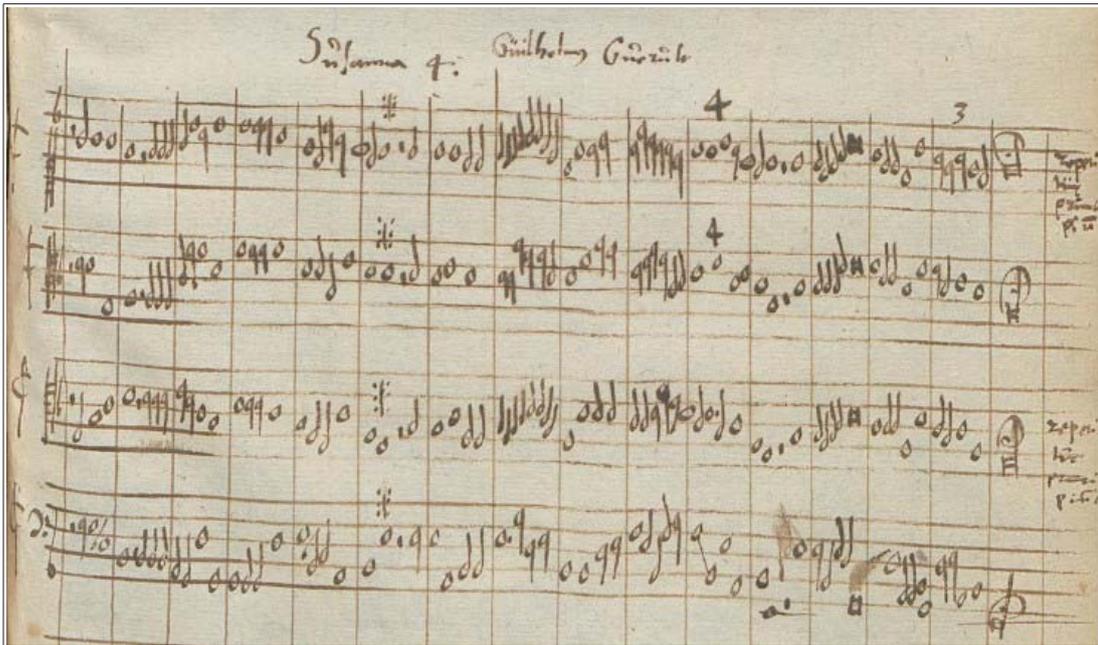
Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -

Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -

Fut en son cœur triste et dé - con - for - té - e, Vo -

© MCLX by LES ÉDITIONS OUVRIÈRES — PARIS F.O. 501 Tous droits réservés pour tous pays

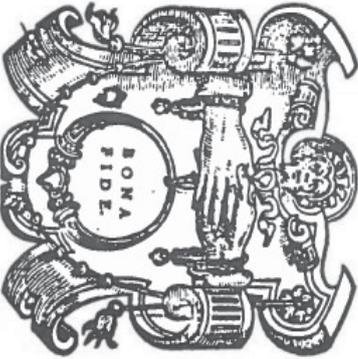
Annexe 51 : « Susanna 4. Guilhelmus Gueruli », extrait d'un
manuscrit anonyme datant de ca. 1600-1650¹



1 Manuscrit anonyme de quatorze pages (~1600-1650) glissé dans un exemplaire du *Rerum musicalium* de Johann Frosch (1535, *op. cit.*). Conservé à la Bibliothèque Municipale de Berlin, RISM 466000428.

P R E M I E R
L I V R E D E C H A N-
S O N S S P I R I T V -
E L L E S,

Neuvellement composez par Guillaume Guereault, & misés en Musique par Didier L'epi Second.
Don't l'Indice trouuerrez en la page
suyuante.



A Lyon, en me messieurs, à l'engisme de la Foy, chez Godfrey, & Marcelles Brisingen, Jurez, M. D. X L V I I I.
Avec priuilege du Roy pour cinq ans.

Priluege extraict des lettres
patentes du Roy.

B E R N E S S & inhibitions font faites à tous imprimeurs, Libraires, & à tous autres, de ne imprimer, ne faire imprimer ce present liure de Chançons spirituelles, ne expoiter, ou faire expoiter en uenue te, autres que ceux icy, iudiques au temps & terme de cinq ans, à cō pier du iour qu'ilz seront paracheuez d'imprimer, sur peine d'estre punis come infracteurs des ordonnances & sentences du Prince. Donne à Charles Thiry le quatrieme d'Aoult mil cinq cēs qua- rante & sept, de nostre regne le premier.

Par R. O. Y. Maistre Lazare de Baif, Maistre des requestes ordinaire de l'hôtel prest. Aiañ fons, & sellé de cre lauue en simple queue.

BONCORROY.

I N D I C E.

Chançon à Dieu. Talmier 49. pag. 4 & 5.
Or fus mon ame. Pajme 146. pag. 8 & 9.
 Sur, sur, qu'on se dispoit. Pajme 131. pag. 11. & 13.
O l'homme heurieux. Talmie 111. pag. 18 & 19.
Qu'Ysraël die & contéle. Talmie 114. pag. 22 & 23.
Comment par aduertit. premier chapitre des lamentations de le- remie. pag. 26. & 27.
O Seigneur nous qui sommes. Cantique de S. Augustin & S. Am- broyse. T. e Deuxiaindame. Failllement attribue à M. C. Galland de Turinuis, pag. 13 & 19.
Damez qui au plaiant son. Complaincte de Suldane, pag. 44 & 45.
Suldane un iour. pag. 43. & 49.
Cest à toy seul. pag. 15. & 13.
O langoureux esprit. pag. 16. & 17.
Puis qu'en toy gis perfection. pag. 61. & 63.
Verbe eternel. pag. 64 & 65.
I. Alionant. pag. 68 & 69.
Cest moy sans plus. pag. 74 & 75.
Douice memoire. pag. 80. & 81.
Contenement de choie corporelle. pag. 86. & 87.
Contenent nous perlonnes bien heurtes. pag. 90 & 91.
A toy, Seigneur, mo' enlie ceur, adre. pag. 96. & 97.
O Seigneur Dieu. pag. 100. & 101.
Les i'oy peché demant sa face. pag. 106. & 107.

A I L L V S T R E, M A G N I -
P I Q V E E T P V I S S A N T S E I A
gneur Monseigneur le Comte de Guverre,
Cheualier de l'ordre du Roy, G.

Guereault 5.

Puis que vertus (ornement de noblesse)
Fait layre en vous sei effectz precieux,
Prendrez ie point trop grande hardiesse
En preschant ce mich liure à voz yeulx?
Le croy que non. Vostre ceur gracieux
Mefaire touz selon l'affection.

O ceur roy à la perfection

De la vertu immortelle en esence,
Si receuz mon humble oblation,
l'Q de ma peine heurieux recompenç.

A V X A N A T E V R S D E M V S I Q V E
D I D I E R L' E P I S E C O N D.

Espritz desirans le soulas
De la Musique armonieuse,
Pour retirer voz ceurs des lays
De tristesse trop enuoyez:
Prenez ioye soldatesque
Dedans celi ouvrage petit,
Qui de penitence fouctueuse
Peut bien contener l'appetit.

Mais si n'a ceste regret,
Qui ne sert qu'à la curie,
N'en formez ia pourant complainctes
Car mieulx conuient la grandie,
Pour exprimer la maiesie,
Qui gis en l'escripoure fauclie.

Annexe 53 : Pages des *Figures de la Bible*¹ consacrées à l'histoire de Suzanne

DE DANIEL CHAP. XIII.



*Suzane un iour au vergier gracieux
Baignant son corps en la clere fontaine,
Mande querir ses onguens precieux:
Pour decorer sa beauté souveraine.
Là deux vieillards frappés d'amour soudaine,
Ont aguetté le gent corps de la belle:
Qui s'esgayant en sa plaisance humaine,
Les laisse espris d'une flame mortelle.*

DE DANIEL CHAP. XIII.



*Suzane à ardemment conuaitte
Pour l'attraits doux de sa grande beauté,
Par deux vieillards surprise, est arrestée.
Et plaine l'effort fait à sa chasteté.
Onques n'ha peu pudique honnesteté
Trouuer mercy en l'amoureuse audace:
Car deffendant sa chaste loyauté,
Elle reçoit de la Mort la menace.*

DE DANIEL CHAP. XIII.



*Dieu protecteur de candide innocence
Voyant Suzane adingee à mort dure,
Pour soulager la douleur qu'elle endure,
De Daniel suscite l'excellence.
Lequel, seant, auere l'insolence
Des faux Vieillards, leur mesonge, & leur tort:
Pource à la belle il donne deliurance,
Et les meschans il enuoye à la mort.*

1 GUÉROULT Guillaume, *Figures de la Bible*, op. cit.

Annexe 54 : Extrait de la présentation de Guérout par Honegger

Guérout a longtemps caressé l'ambition de devenir l'un des chantres des réformés de France, à la suite de Clément Marot puis à côté de Théodore de Bèze. À plusieurs reprises il s'est consacré à la traduction et à la mise en forme strophique des psaumes de David et de quelques cantiques bibliques ou traditionnels, s'appliquant également à les faire mettre en musique de diverses manières. L'édition de deux de ses pièces en 1546, jointes à deux sermons de Calvin, peut être considérée comme un appel non déguisé afin que ses talents littéraires soient pris en considération par les autorités ecclésiastiques genevoises. Mais le succès ne devait pas couronner ses efforts [Honegger trouvera plus loin comme raisons de cet échec une certaine médiocrité poétique de Guérout doublée d'un orgueil et d'inimitiés diverses et variées.]. À l'exception du psaume 124 et du *Te Deum*, aucun de ses textes poétiques n'a été accepté dans les psautiers à usage ecclésiastique. Seules ses propres entreprises éditoriales lui permirent de mettre ses traductions en lumière. [...] Alors qu'il n'était guère connu comme auteur, Guérout adressa à Eustorg de Beaulieu et à Loys Bourgeois des pièces en vers de caractère flatteur pour être placées en tête de leurs livres. Fait encore plus significatif, il prit soin de faire mentionner son nom en toute première place, avant celui du musicien qui en avait composé la musique, lorsqu'il publia à Lyon chez Beringen son *Premier livre de chansons spirituelles*. [...] S'il n'a guère d'importance en ce qui concerne l'histoire du psautier huguenot, Guérout a exercé par contre une influence singulièrement bénéfique sur le développement d'un répertoire musical propre aux réformés, ainsi que sur le goût des protestants français pour la musique en général. [...] Par ses traductions des psaumes et par ses chansons spirituelles, il a donné une vive impulsion à la musique protestante, surtout à la chanson spirituelle ; par ses rapports étroits avec les imprimeurs et les musiciens de son temps, il est à l'origine de plusieurs publications musicales protestantes qui virent le jour entre 1546 et 1560².

2 HONEGGER, 1971, t. 1, p. 71-73

Annexe 55 : Restitution de la « Complainte de Sainte Suzanne » en
1880 par Georg Becker¹

25

COMPLAINTE DE SAINTE SUZANNE

Superius.

Contratenor.

Tenor. Dames qui an plai-sant son pre-nés liesse
Oyés la tris . te chanson de ceste da-

Bassus.

as-sen-ré - e et si sincère a-my-tié
me esplouré - e

26

dans vos cœurs est en-gra-vé . e du dentil vous au-

rés pi-tié qui tant me tient ag-gra-vé . e.

1^{re} fois 2^{me} fois

¹ BECKER Georg, *op. cit.*, p. 25-26.

**Annexe 56 : Enregistrements publics de la version de Lupi de
« Suzanne un jour » au 8 mars 2016**

Date	Pays	Ensemble	Effectif	Finale	Semi-brève	1 ^{er} support	Condit ^o
2001 (pub.)	Royaume-Uni	Musica Antiqua of London	4 violes	fa	66	CD ¹	studio
2008 (pub.)	Finlande	Sonus Borealis	chœur	sol	35	CD ²	studio
2012 (pub.)	Allemagne	Stimmwerck + La Villanella Basel	chanteur (contre-ténor) + luth	ré	60	CD ³	studio
10/2013 (pub.)	Islande	Carmina	4 chanteurs	sol	76	TV ⁴	studio
03/2014 (enr.)	France	Content Désir	2 chanteurs (contre-ténor + baryton) + luth	fa	50	CD	studio
01/2015 (pub.)	Pays-Bas	Consort Mirabile [semi-pro]	chanteuse soprano + 4 flûtes	sol#	54	Sound-cloud ⁵	studio
06/2015 (enr.)	Islande	Hljómeyki [semi-pro généraliste]	chœur (précédé des hommes seuls sur A du <i>tenor</i>)	sol#	92	Youtube ⁶	live
06/2015 (enr.)	Espagne	? [amateur musique ancienne]	ensemble vocal (2 par voix, dont épisodes solistes) + luth	fa#	66	Youtube ⁷	live
2015 (pub.)	Islande	Carmina	4 chanteurs (précédés du ténor seul sur tout le <i>tenor</i>)	fa#	72	CD ⁸	studio

- tous ces enregistrements sont disponibles à l'écoute sur l'un ou l'autre des grands sites internet d'écoute en streaming ;
- les trois enregistrements islandais sont chantés dans l'adaptation islandaise du texte réalisée en 1660 ;
- dans la colonne "finale" est reportée la finale entendue à $la=440$ Hz, indépendamment du diapason dans lequel la chanson est jouée ;
- nous ne faisons pas figurer dans ce tableau les deux enregistrements suivants :

1) un vinyle hongrois de la Camerata Hungarica de 1976 (réédité une fois en vinyle, une seconde fois au CD en 1987) [finale : sol ; brève : 46] : de Lupi, à qui la pochette fait référence pour la piste

-
- 1 Musica Antiqua of London (dir. Philip Torby), *Wordplay. Madrigals and chansons in virtuosic instrumental settings from sixteenth-century Italy* (Signum Classics, 2001).
 - 2 Sonus Borealis (dir. Johannes Vesterinen), *Musiikkia Porin Triviaalikoulun nuottikirjoista* (Fuga, 2008)
 - 3 Stimmwerck, La Villanella Basel, *Susanne un jour* (Aeolus, 2012).
 - 4 Kammerkórinng Carmina, « Súsanna » (performance en 2013 pour la chaîne de télévision islandaise RÚV), <[youtube.com/watch?v=T0a-7v_g-TI](https://www.youtube.com/watch?v=T0a-7v_g-TI)> (consulté le 8 août 2017).
 - 5 Consort Mirabile, « Susanne un jour » (enregistrement studio publié en janvier 2015), <[soundcloud.com/consort-mirabile](https://www.soundcloud.com/consort-mirabile)> (consulté le 8 août 2017).
 - 6 Hljómeyki, « Susanne un jour » (enregistrement en public en juin 2015), <[youtube.com/watch?v=c4rpW7qxPLA](https://www.youtube.com/watch?v=c4rpW7qxPLA)> (consulté le 8 août 2017).
 - 7 Anonyme, « Susanne un jour » (enregistrement en public en juin 2015), <[youtube.com/watch?v=wIDw8oPX_dM](https://www.youtube.com/watch?v=wIDw8oPX_dM)> (consulté le 8 août 2017).
 - 8 Kammerkórinng Carmina (dir. Árni Heimir Ingólfsson), *Melodía* (Smekkleysa, 2015).

concernée, n'est jouée que la mélodie de *tenor* (chanteur ténor doublé d'une viole), et non les quatre voix comme partout ailleurs ;

- 2) le fichier MIDI que met en ligne en 2003 la Lute Society of America [finale : sol ; brève : 63] : le fait que cette transposition sonore automatisée d'une partition permette bel et bien – sous réserve d'un équipement particulier – d'écouter « Suzanne un jour » de Lupi n'en fait évidemment pas une interprétation comparable aux huit performances consignées dans le tableau.

Annexe 57 : Annonce officielle des concerts des 27 et 29 novembre 1991¹

Le Parangon des Chansons

Sur le thème de Suzanne et les vieillards & des Editions Lyonnaises du XVI^e siècle. Chansons, psaumes et chansons spirituelles de P'riost, Lupi, Lassus, De Bertrand, Janequin, Sermisy, Sandrin, Jacques Moderne ...

<p>Paris Auditorium du Louvre Mercredi 27 Novembre, 12^h30 (Durée 1 heure)</p>		<p>Lyon Temple du Change Vendredi 29 Novembre, 20^h30 (Festival du Vieux-Lyon)</p>
--	--	--

Annexe 58 : Annonce officielle de la répétition générale du 23 juin 1991²

<p>Dimanche 23 Juin, 17 heures, Oratoire du Louvre, 145 rue S^t Honoré 75001 Paris ☺</p> <p style="text-align: center;"><i>Suzanne un jour</i> psaumes, Chansons spirituelles et chansons parisiennes du XVI^e siècle (Lassus, De Bertrand, Janequin, Sermisy, Sandrin) Répétition générale du concert du 34^e colloque du Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance de Tours.</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">Entrée libre</p>	<div style="text-align: center;">  <p>L'ensemble</p> <p>Vous convie à sa répétition générale du dimanche 23 Juin à 17 heures, à l'Oratoire du Louvre, 145 rue S^t Honoré 75001 Paris. du programme : Suzanne un jour, psaumes, Chansons spirituelles et chansons parisiennes du XVI^e siècle.</p> <p style="text-align: center;">Venez nombreux</p> </div>
---	--

1 Source (anonymisée par nos soins) : archives privées de l'ensemble Content Désir.

2 Source (anonymisée par nos soins) : archives privées de l'ensemble Content Désir.

Annexe 59 : *Les trois musiciennes* du “maître des demi-figures féminines”¹



1 ANONYME (dit « Maître des demi-figures féminines »), *Les trois musiciennes*, ~1530-1560, huile sur panneau de chêne (17,60 x 53 cm). Conservé à la collection Harrach du château de Rohrau (Autriche).

Annexe 60 : Première page de la partition distribuée aux musiciens

JOHANNES LUPI

Strophes suivantes p. 134

IX. Digain sur ce meisme propos.

Cantus

Altus

Tenor

Basses

Su - sanna in son - nus Je - su - sanna in son - nus Je - su - sanna in son - nus Je - su - sanna in son - nus

Dans vuy ceurs est on-gra-vi- e, Du deuil vous an- rez fi- tie,
Dans vuy ceurs est on-gra-vi- e, Du deuil vous an- rez fi- tie,
Dans vuy ceurs est on-gra-vi- e, Du deuil vous an- rez fi- tie,
Dans vuy ceurs est on-gra-vi- e, Du deuil vous an- rez fi- tie,
Qui tant me tient ay-gra- ve- e. e.
Qui tant me tient ay-gra- ve- e. e.
Qui tant me tient ay-gra- ve- e. e.
Qui tant me tient ay-gra- ve- e. e.

JOHANNES LUPI 392 Strophes suivantes p. 134

IX. Dixain sur ce meisme propos.

Cantata Se- sante son jour d'a- triste
Altus Se- sante son jour d'a- triste
Tenore Se- sante son jour d'a- triste
Bassus Se- sante son jour d'a- triste

meur sol-li-ci-té, a, Par Vuy. deux vail-les fait con-
 et des-con-for-té, a, ant l'eff-ort fait con-
 meur sol-li-ci-té, a, Par Vuy. deux vail-les fait con-
 et des-con-for-té, a, ant l'eff-ort fait con-
 meur sol-li-ci-té, a, Par Vuy. deux vail-les fait con-
 et des-con-for-té, a, ant l'eff-ort fait con-
 meur sol-li-ci-té, a, Par Vuy. deux vail-les fait con-
 et des-con-for-té, a, ant l'eff-ort fait con-
 C O U R T

vi-lants en beau-ty, Il-le leur dict, si
 à sa chas-té, Il-le leur dict, si
 vi-lants en beau-ty, Il-le leur dict, si
 à sa chas-té, Il-le leur dict, si
 vi-lants en beau-ty, Il-le leur dict, si
 à sa chas-té, Il-le leur dict, si

far des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez
 si far des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez
 far des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez
 far des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez

jo-yo-sam-ce, C'est fait de moy.
 jo-yo-sam-ce, C'est fait de moy.
 jo-yo-sam-ce, C'est fait de moy.
 jo-yo-sam-ce, C'est fait de moy.

ni je fuy re-sis-tan- ce, Vous me fe- rez
 ni je fuy re-sis-tan- ce, Vous me fe- rez
 ni je fuy re-sis-tan- ce, Vous me fe- rez
 ni je fuy re-sis-tan- ce, Vous me fe- rez

25 **f** meur. ? Mais j'ai - me
 meur. ? Mais j'ai - me
 meur. ? Mais j'ai - me
 meur. ? Mais j'ai - me

30 **f** mieux fe- rai en ai- no- con- ce, Que d'of- fen-
 mieux fe- rai en ai- no- con- ce, Que d'of- fen-
 mieux fe- rai en ai- no- con- ce, Que d'of- fen-
 mieux fe- rai en ai- no- con- ce, Que d'of- fen-

sur pa- fa- ché le Sei- gneur.
 sur pa- fa- ché le Sei- gneur.
 sur pa- fa- ché le Sei- gneur.
 sur pa- fa- ché le Sei- gneur.

Annexe 62 : Partition d'Erik

Sisane 8

Dans vuy caeurs est on - gra - ve - e, Du deuil vous an - roy fi - tie,
 Dans vuy caeurs est on - gra - ve - e, Du deuil vous an - roy fi - tie,
 Dans vuy caeurs est on - gra - ve - e, Du deuil vous an - roy fi - tie,
 Dans vuy caeurs est on - gra - ve - e, Du deuil vous an - roy fi - tie,
 Qui tant me tient ag - gra - ve - e. e.
 Qui tant me tient ag - gra - ve - e. e.
 Qui tant me tient ag - gra - ve - e. e.
 Qui tant me tient ag - gra - ve - e. e.

JOHANNES LUPI Strophes suivantes f. 134

IX. Dixain sur ce mesme propos.

Canto: Su - sanne son jour d'a -
 Fut en son cœur d'a -
 Alto: Su - sanne son jour d'a -
 Fut en son cœur d'a -
 Tenor: Su - sanne son jour d'a -
 Fut en son cœur d'a -
 Basso: Su - sanne son jour d'a -
 Fut en son cœur d'a -
 triste

5

meur sol-li-ci-té-a, Par deux viell-lars con-
 et des-con-for-té-a, Voy-ant l'effort fait

meur sol-li-ci-té-a, Par deux viell-lars con-
 et des-con-for-té-a, Voy-ant l'effort fait

meur sol-li-ci-té-a, Par deux viell-lars con-
 et des-con-for-té-a, Voy-ant l'effort fait

meur sol-li-ci-té-a, Par deux viell-lars con-
 et des-con-for-té-a, Voy-ant l'effort fait

10

vi-lants sa beau-té, Et la leur dict, si
 à sa chas-té-té, Et la leur dict, si

vi-lants sa beau-té, Et la leur dict, si
 à sa chas-té-té, Et la leur dict, si

15

far des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez
 si, far des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez

far des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez

20

jo-ye-san-ce, C'est fait de moy.
 jo-ye-san-ce, C'est fait de moy.
 jo-ye-san-ce, C'est fait de moy.

Dans un cœur est en-gre-ve- e, Du deuil sur un-roy fi-tie,
 Dans un cœur est en-gre-ve- e, Du deuil sur un-roy fi-tie,
 Dans un cœur est en-gre-ve- e, Du deuil sur un-roy fi-tie,
 Dans un cœur est en-gre-ve- e, Du deuil sur un-roy fi-tie,
 Qui tant me tient en-gre-ve- e. e.
 Qui tant me tient en-gre-ve- e. e.
 Qui tant me tient en-gre-ve- e. e.
 Qui tant me tient en-gre-ve- e. e.

JOHANNES LUPL

Strophes suivantes p. 134

IX. Dixain sur ce meisme propos.

Cuntine Su- cadme son jour d'a-
 Fut an son cœur d'a-
 triste
 392 Su- cadme son jour d'a-
 Fut an son cœur d'a-
 triste
 2) fut un son cœur triste
 Fut un son cœur triste
 Su- cadme son jour d'a-
 Fut an son cœur d'a-
 triste
 3

main sol-li-ci-té, a, Par deux vic-ti-mes con-
 et des-con-for-té, a, Voy-ant l'ef-fort fait
 main sol-li-ci-té, a, Par deux vic-ti-mes con-
 et des-con-for-té, a, Voy-ant l'ef-fort fait
 main sol-li-ci-té, a, Par deux vic-ti-mes con-
 et des-con-for-té, a, Voy-ant l'ef-fort fait

vi-tants en beau-té, Et-le leur dict, si
 à sa chas-té, Et-le leur dict, si
 vi-tants en beau-té, Et-le leur dict, si
 à sa chas-té, Et-le leur dict, si

par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez
 par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez
 par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez
 par des-loy-au-té De ce corps mien vous a-vez

Je-ye-san-ce, C'est fait de moy.
 Je-ye-san-ce, C'est fait de moy.
 Je-ye-san-ce, C'est fait de moy.
 Je-ye-san-ce, C'est fait de moy.

si je re-sis-ten- ce, Vous me fe- rez
si je re-sis-ten- ce, Vous me fe- rez
si je fais re-sis-ten- ce, Vous me fe- rez
si je re-sis-ten- ce, Vous me fe- rez

me- rai en des- hon- neur. Mais j'ai- me
me- rai en des- hon- neur. Mais j'ai- me
mou- rir en des- hon- neur. Mais j'ai- me
me- rai en des- hon- neur. Mais j'ai- me

mieux fa- rai en in- no- cen- ce, Que d'of- fen-
mieux fa- rai en in- no- cen- ce, Que d'of- fen-
mieux fa- rai en in- no- cen- ce, Que d'of- fen-
mieux fa- rai en in- no- cen- ce, Que d'of- fen-

ser par fa- che le Sei- gneur.
ser par fa- che le Sei- gneur.
ser par fa- che le Sei- gneur.
ser par fa- che le Sei- gneur.

ok

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in French. The score is marked with a large 'X' and includes performance instructions like '1^{er} fois' and '2^e fois'.

Dans vos cœurs est en-gra-ve, De deuil nous an-roy fi-tis,
Dans vos cœurs est en-gra-ve, De deuil nous an-roy fi-tis,
Dans vos cœurs est en-gra-ve, De deuil nous an-roy fi-tis,
Dans vos cœurs est en-gra-ve, De deuil nous an-roy fi-tis,

Qui tant me tient en-gra-ve.

JOHANNES LUPI *Striques suivantes p. 134*

392

IX. Digain sur ce mesme propos.

Handwritten musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bass) with lyrics in French. Includes performance instructions like 'Cantus', 'Altus', 'Tenor', 'Basso', and 'N^o A: m^{er}'.

Su- samme un jour cœur d'a- triste
Fut en son cœur d'a- triste
Su- samme un jour cœur d'a- triste
Fut en son cœur d'a- triste

1^{er} A. - rien

mus sol-li-ci-té- e, Par deux vic-ti-mes con-
 et des-con-for-té- e, Voy- ant l'ef-fort fait

mus sol-li-ci-té- e, Par deux vic-ti-mes con-
 et des-con-for-té- e, Voy- ant l'ef-fort fait

mus sol-li-ci-té- e, Par deux vic-ti-mes con-
 et des-con-for-té- e, Voy- ant l'ef-fort fait

mus sol-li-ci-té- e, Par deux vic-ti-mes con-
 et des-con-for-té- e, Voy- ant l'ef-fort fait

vi- tants en beau- té. Il- le leur dict, si
 à sa cha- té. Il- le leur dict, si
 à sa cha- té. Il- le leur dict, si
 à sa cha- té. Il- le leur dict, si

par des-loy-au-té De ce corps mien vous a- ves
 si par des-loy-au-té De ce corps mien vous a- ves
 par des-loy-au-té De ce corps mien vous a- ves
 par des-loy-au-té De ce corps mien vous a- ves

Je- ys- san- ce, C'est fait de moy.
 Je- ys- san- ce, C'est fait de moy.
 Je- ys- san- ce, C'est fait de moy.
 Je- ys- san- ce, C'est fait de moy.

ni j'ay re-sis-tan- ce, Vous me fa- rez
 ni j'ay re-sis-tan- ce, Vous me fa- rez
 ni j'ay re-sis-tan- ce, Vous me fa- rez
 ni j'ay re-sis-tan- ce, Vous me fa- rez

15
 mo- ri en des- hon- neur. Mais j'ai- me
 mo- ri en des- hon- neur. Mais j'ai- me
 mo- ri en des- hon- neur. Mais j'ai- me
 mo- ri en des- hon- neur. Mais j'ai- me

30
 mieux fe- rai en vi-vo- can- ce, Que d'of- fen-
 mieux fe- rai en vi-vo- can- ce, Que d'of- fen-
 mieux fe- rai en vi-vo- can- ce, Que d'of- fen-
 mieux fe- rai en vi-vo- can- ce, Que d'of- fen-

Sei- gneur.
 Sei- gneur.
 Sei- gneur.
 Sei- gneur.

der A ver

Annexe 64 : Partie de luth entendue au disque

<ul style="list-style-type: none"> ♪ Notes originales du bassus et de l'altus ♪ Ajouts ✕ Retraits 	<p>Ornements :</p> <ul style="list-style-type: none">  entendus uniquement au disque  prévus par annotation de la partition <p> P en phase préparatoire R en phase de répétition E en phase d'enregistrement </p>	<p>Voix intermédiaire discontinue</p> <p>souvent issue du tenor</p> <p>et elle aussi ornée </p>
--	---	---

(1) α

(10) α'

(19) β

(29) γ

(36) α''

(45) α''

Tributaire de notre oreille, ce relevé souffre nécessairement de quelques imprécisions, en particulier pour ce qui concerne la voix intermédiaire.

Les mesures de “levée” sont comptabilisées dans la numérotation.

Annexe 65 : Retranscription des deux propositions d'accompagnement au luth proposés par Brigitte dans sa restitution de 2009

Première proposition d'accompagnement

Notes ajoutées pour le second accompagnement

Notes retirées pour le second accompagnement

Ornaments que l'on retrouve dans l'enregistrement de 2014

(1) α

19 β

29 γ D.C.

Afin de ne pas numéroter différemment ce relevé de celui de l'annexe précédente, la première section – qui est reprise – compte double ; et comme précédemment, les mesures de “levée” sont comptabilisées.

Annexe 66 : Détails d'ornementation au luth des cinq prises qui ne sont pas entendus au disque

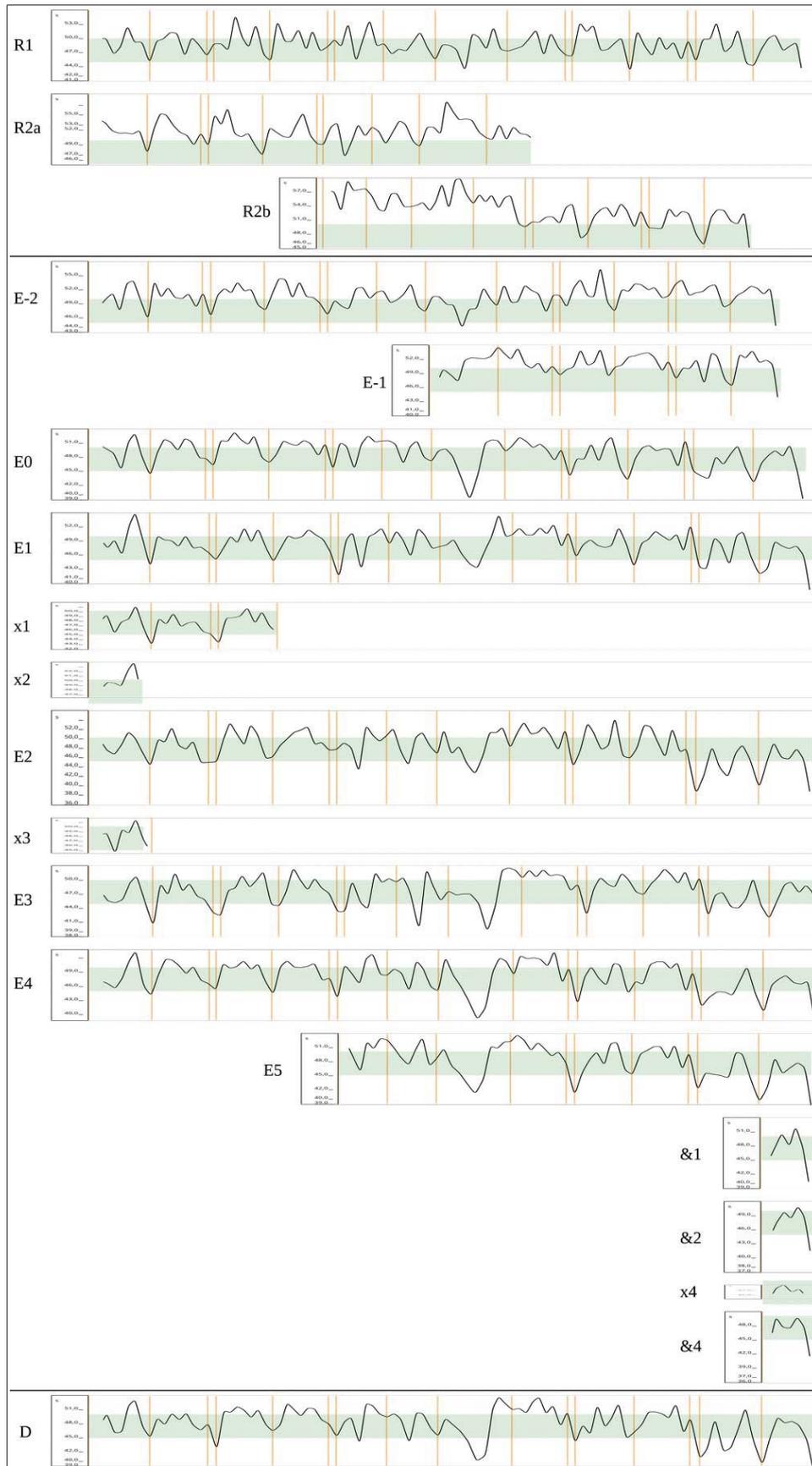
Mesure	Voix	Temps	Motif	1	2	3	4	5
5-6	B	4-2	<i>sib-do-ré-do-ré-mi</i>					
7	A	4	<i>sib-do</i>					
9	A	3	<i>mib-ré</i>					
18	A	1	<i>ré-do</i>					
18-19	A	3-1	<i>ré-do-sib-la sol</i>					
20	A	4	<i>fa-mib</i>					
26	A	1	<i>mi-ré</i>					
26	FA	4	<i>fa-mi</i>					
32	A	4	<i>fa-mi</i>					
40	A	2	<i>fa-mi</i>					
46	B	3-4	<i>sol-la-sib=la=sib=do</i>					

Annexe 67 : Partitions de Gauthier, Erik et Brigitte (section β)

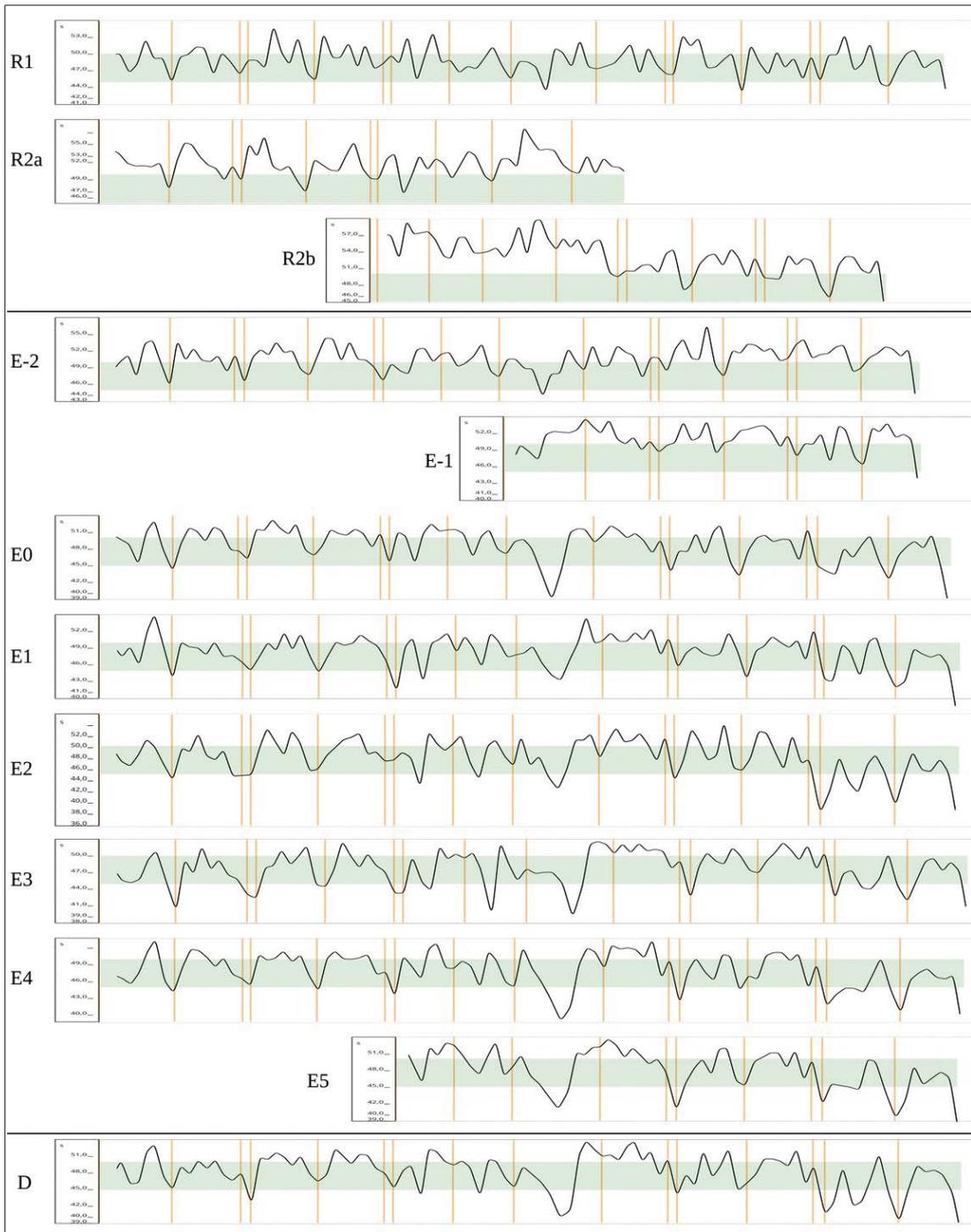
Le collage de la fin du système précédent est de notre fait.

The image displays three systems of handwritten musical notation for a choir. Each system consists of four staves representing different vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the staves. The first system includes the lyrics: "à sa chas-té. té. Il le leur dict, / far des-foy-an-té De ce corps mien vous a- ves". The second system continues with "jo- ys- san- ce, C'est fait de moy." and includes corrections such as "ce corps mien vous a- ves" and "ce corps mien vous a- ves" with "cote mien" written below. The third system shows further corrections and annotations, including "aba" and "5 6" in red. The lyrics are: "far des-foy-an-té De ce corps mien vous a- ves / jo- ys- san- ce, C'est fait de moy." The score is written in a clear, legible hand with various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

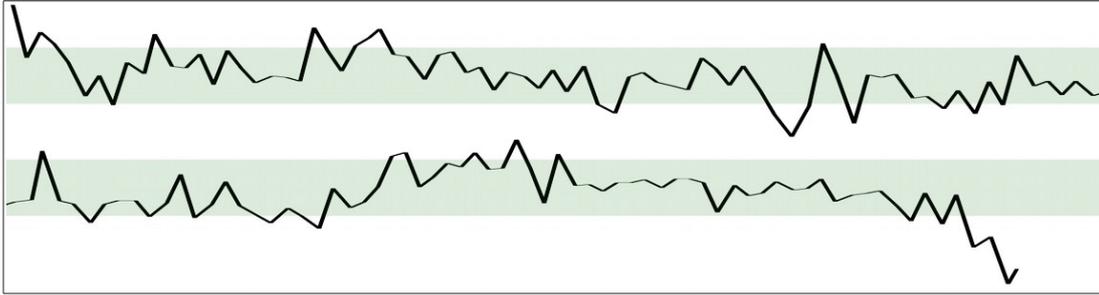
Annexe 68 : Courbes de variation de tempo des performances



Annexe 69 : *Idem* à l'exclusion des six avortons et rustines



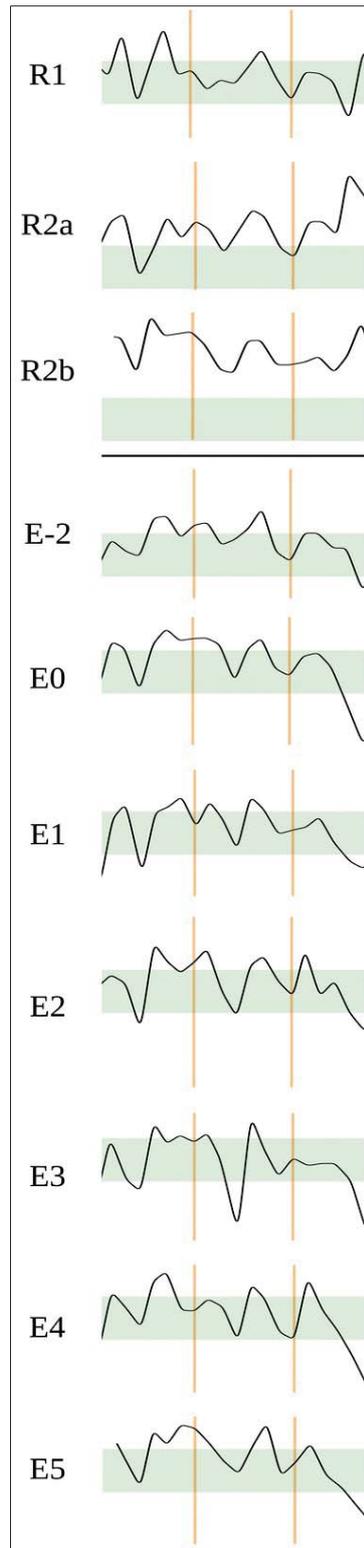
**Annexe 70 : Variations de tempo de la version discographique de
« Je suis déshéritée » de Certon**



La bande verte correspond à une zone de tempo de cinq points également, mais de 37 à 42 à la semi-brève.

Cette chanson durant deux fois plus longtemps que la « Suzanne un jour » de Lupi, nous en avons scindé la courbe en deux afin de conserver une échelle semblable.

Annexe 71 : Mise en série des β (repères synchronisés¹)



1 L'alignement des repères orange demande une légère distorsion des courbes, dont la longueur diffère dès lors que le tempo moyen n'est pas le même.

Annexe 72 : Départ imminent de x2



Annexe 73 : Départ imminent de E2



Annexe 74 : Brigitte se penche pour suivre sur la partition de Gauthier



Annexe 75 : Départ imminent de x3



Annexe 76 : Départ imminent de E3



Annexe 77 : Typologie des événements de la vue d'ensemble

Légende :

Travail musical

Logistique, mise en place et ajustement du dispositif

Propos réflexif ou appréciatif sur la chanson et les conditions de la performance

Propos sur l'inscription de la pièce dans le projet global

Interférence du travail concernant d'autres pièces

Digressions

Chrono (Durée)		Jeu musical, discussions, actions importantes	
Ra	00:00 (3'30")	Erik termine de s'assurer de la prononciation de la chanson précédente [+G+A+M]. Pour répéter « Suzanne », Jean fait chercher Gauthier, qui venait de quitter la salle. Les chanteurs des deux « Suzanne » cherchent peu à peu leurs partitions. Brigitte cherche le luth qu'elle a accordé en 392, et passe en revue quelques accords. J indique à Rafael et Isabelle quelles flûtes ils utiliseront pour la « Suzanne » de Certon. Jean explique que l'ordre de répétition actuel est à peu près celui prévu pour le disque. J confirme à Brigitte que c'est E et non A qui chante le <i>tenor</i> et en donne les raisons. Erik entonne seul les vers 3 et 4. Je rappelle aux musiciens que je souhaite qu'ils annotent leur partition en rouge. Jean évoque l'« importance » historique de cette pièce, « la première Suzanne » [+E] Brigitte s'accorde, et Rafael vérifie très brièvement l'accord de sa flûte. Jean explique à Rafael et Isabelle l'enchaînement entre les deux « Suzanne ». Gauthier s'amuse du fait de pouvoir faire son premier « duo d'amour » avec E [+E+B]. Erik entonne le 1 ^{er} vers et bute sur le mi mesure 3 : bémol ou bécarre ? E vient s'assurer auprès de J qu'il doit bien chanter un mi bémol et en prend note [+B]. Gauthier entonne le 1 ^{er} vers. Gauthier et Jean apprécient l'acoustique du lieu (mais qu'en dira Patrick ?) [+A+B]. Brigitte donne le premier accord pour la justesse d'intonation.	60" 30" 60" 45" 15" 30" 10" 25" 5" 10" 10" 15" 10" 10" 25" 10" 25" 5"
R1	03:30 (2'05")	Gauthier bute à deux endroits (vers 7 et 8) sans que cela n'interrompe la performance. Au 2 ^e vers, J reprend sur le vif la prononciation de « vieillars ». J indique au tout dernier moment aux musiciens la reprise finale des deux derniers vers. Tous les autres musiciens s'apprentent à enchaîner avec l'autre « Suzanne », en vain.	
Rb	05:35 (6'00")	Travail de la prononciation de tout le texte [J+G+E+Antoine+Marianne, puis sans J]. Phrasé et respirations sur les vers 5 et 6 : d'une traite ? [Gauthier+Erik, puis avec J]. J : « C'est fait de moi » doit être « très affirmé sans ralenti » (ce que G et B essaient). J : veiller au contraste entre 5-6 et 6-8 en respect des phases narratives du texte. J : éviter plus généralement une expression trop plate vue la variété d'affects du poème. Brigitte arpège l'accord plusieurs fois dans les dernières secondes de la discussion.	4'00 40" 15" 10" 45" 20"
R2a [1-8]	11:35 (1'20")	Jean dirige ponctuellement le phrasé, par gestes et parfois en chantonnant. Interruption à la fin du 8 ^e vers suite à une erreur de Gauthier sur « déshonneur ».	
Rc	12:55 (50")	Gauthier suggère que l'on reprenne à partir du 5 ^e vers. Jean : ne pas ralentir sur vers 6 et première moitié de 7 (B joue rapidement ce passage). Jean : possibilité de faire fluctuer le tempo pour apporter des élans à la prosodie.	10" 10" 30"
R2b [5-10]	13:45 (1'20")	Jean se contente cette fois d'appuyer très ponctuellement le phrasé et l'articulation.	
Rd	16:05 (2'20")	Erik sollicite Gauthier pour s'assurer de la prononciation de « Seigneur » [+Marianne]. G dit qu'il ne respecte pas toujours la place du texte ; Jean en relativise l'importance. Jean confirme à Gauthier que le phrasé de cette performance est meilleur. Jean insiste sur le contraste entre les vers 8 et 9.	5" 30" 5" 20"

		Jean explique que l'écriture en tierces encourage à certaines fluctuations dans le phrasé.	10"
		Jean précise que ça n'a jamais été enregistré [+B+R] (s'adresse à tous les présents).	20"
		Retour sur la prononciation de « innocence » et « elle leur dit » [G+E+M].	40"

Chrono (durée)		Jeu musical, discussions, actions importantes	
Ee	00:00 (2'35")	G et B jouent le début mais une erreur de G les interrompt au milieu du 2 ^e vers. G reprend seul mais est interrompu au milieu du 3 ^e vers par la demande de B qui suit. Brigitte suggère l'extinction du chauffage (cause bruit + hygrométrie) [+Gauthier]. Brigitte accorde son luth et joue des bribes de sa partie. Mise en place et test du dispositif téléphonique de liaison avec la cabine [B+G+E]. G entonne le début pour lui, B le rejoint ce à quoi il ne s'attendait pas : interruption. Gauthier propose une performance collective : « On se le fait une petite fois ? »	10" 25" 30" 45" 1'25" 5" 5"
E-2	02:35 (2'05")	Patrick commence à réajuster la position des micros pendant la fin de la performance.	40"
Ef	04:40 (3'55")	Patrick termine de réajuster la position des micros. G s'excuse auprès de E et B pour ses « nombreuses bêtises » dans la performance. Bref échange entre P et B au sujet de la position de B (qui lui joue quelques notes). Jean : « Ça va être plié en cinq minutes ça » [+G+E]. La discussion se prolonge entre J et G (inaudible dans mon enregistrement). Patrick : « Vous connaissez "Suzanne" de Leonard Cohen ? » [+Brigitte+Gauthier]. Plaisanterie de Jean sur la grande taille d'Erik dérivant peu à peu sur un fait d'actualité. G chante les premiers mots (« Suzanne un jour ») puis révise sa prononciation parlée. B évoque à P qu'elle a les micros près du nez et qu'on risque de l'entendre renifler. B TRAVAILLE SA PARTIE ET TERMINE PAR UNE VÉRIFICATION DE SON ACCORDAGE. G, QUI EN EST AU 5 ^e VERS DANS SON TRAVAIL DE PRONONCIATION, EST REJOINT PAR E. À PARTIR DU 6 ^e VERS, LA PRONONCIATION MUE DU PARLÉ AU CHANTÉ.	1'30" 4'40" 10" 15" 30" 25" 30" 45" 15" 1'15" 1'30" 45"
E-1 [7-10]	08:45 (1'05")	B LES ACCOMPAGNE À PARTIR DU 7 ^e VERS, CE QUI LES EMBARQUE DANS UNE SIMPLE PERFORMANCE CHANTÉE FILÉE AUX DÉPENS DU TRAVAIL ENTAMÉ SUR LA PRONONCIATION.	
Eg	09:50 (1'25")	BRIGITTE ANNOTE ET TRAVAILLE SA PARTIE. DISCUSSION SUR L'OPPORTUNITÉ DE RESPIRER AU MILIEU DU DERNIER VERS [G+E]. G REVIENT SUR LA PRONONCIATION DES DEUX DERNIERS VERS ET CORRIGE ÉRIK. APPEL TÉLÉPHONIQUE DE P : PLAISANTERIE, PUIS DEMANDE D'UNE PRISE D'ÉCOUTE.	30" 20" 40" 25"
E0	11:15 (2'10")	Sur les vers 9 et 10 et leur reprise, P passe le casque à J pour une écoute de l'équilibre.	
Eh	13:25 (1'05")	Patrick demande à J s'il y a assez de luth et si la couleur de la prise de son lui convient. Coup de fil de Patrick invitant les musiciens à venir écouter le résultat. Gauthier (encore sur le plateau) : « Qu'est-ce que c'est beau, beau, beau ! » En cabine, prolongement de cette réflexion de Gauthier [Jean+Patrick] Erik (encore sur le plateau) évoque à G et B qu'il trouve son intonation trop basse. Gauthier (encore sur le plateau) parle quant à lui de son essoufflement lié à l'escalier. Gauthier (en cabine) : « J'adore ce système de téléphone. À l'ancienne » Patrick se rend compte qu'il avait déjà travaillé avec Erik, échange avec lui à ce sujet. Jean rassure Erik : « Aucun problème de justesse » Jean à Gauthier : enlever les petits vibratos sur les fins, qui donnent un côté chevrotant	5" 10" 5" 5" 5" 10" 5" 10" 5" 5"
E0'	14:20 (2'05")	Écoute collective de la prise d'écoute : B immobile, E penché attentivement sur sa partition, G simulant silencieusement son chant (avec les gestes) et grimaçant là où il est insatisfait, J muet sauf pour dire que le « cence » de « innocence » est trop fort.	
Ei	16:25 (1'05")	Après l'écoute, Brigitte retourne immédiatement sur le plateau retravailler un passage. J redit plus clairement à E qu'il est trop fort sur « cence » de « innocence » (9 ^e vers). Erik se trouve faux, Jean et Gauthier le rassurent. G aussi se trouve faux sur ses fa. G reprend Erik sur la prononciation de « périr », mais le félicite pour son travail [+J]	5" 10" 10"

		Jean demande à Gauthier une fin moins timbrée, du même genre de ce qu'a fait E. G demande si l'enchaînement avec l'autre Suzanne inviterait à ne pas ralentir [+J+E] Qualité de la prise de son, qui a partie à voir avec qualités acoustiques du lieu [E+G+J]	15" 15" 10"
E0"	17:30 (2'10")	On s'assure spécifiquement de la prise de son par une écoute supplémentaire. G écoute au casque les 2 premiers vers et approuve (en mettant l'accent sur la beauté du grain). E prend le relais au casque pour les 5 vers suivants, valide également (en mettant en avant l'adéquation de l'acoustique, ce sur quoi tout le monde approuve). G fait une proposition au sujet du contraste entre vers 8 et 9 au moment où on l'entend. P, en plaisantant seulement à moitié : « Bon, on fait deux prises et c'est bon ? ». Gauthier et Erik retournent sur le plateau, où B travaillait seule depuis trois minutes. I dit à Patrick que c'est le tube du XVI ^e siècle, et qu'il n'a peut-être pas été enregistré.	1'15" 25" 5" 25"
Ej	19:40 (1'30")	Gauthier en retournant sur le plateau redit combien il apprécie cette pièce. B approuve. Jean en cabine continue d'expliquer à P l'histoire des versions de « Suzanne un jour ». Patrick lui demande d'être clair dans la nomenclature des pièces en vue de la post-prod. G rapporte à B l'aboutissement des discussions sur la respiration et les contrastes. Gauthier se remémore : « pas de vibratos, et des fins justes », et annote sa partition. Brigitte arpège plusieurs fois l'accord pour préparer l'intonation. Gauthier et P mettent en place ludiquement un code de communication cabine/plateau. À la demande de Erik, Brigitte joue la première phrase au luth pour préparer la prise.	5" 30" 20" 30" 5" 10" 20" 20"
E1	21:10 (2'10")		
Ek	23:20 (2'00")	Gauthier propose d'enregistrer deux versions à la suite sans parler. Patrick à Gauthier (tél) : attaques pas idéales pour les cinq premières mesures. Patrick à Gauthier (tél) : justesse sur le début du 9 ^e vers : un peu bas pour Gauthier. Gauthier à Patrick (tél) : demande si on peut en faire deux de suite. P : « Bien sûr ». Jean à Gauthier (plateau), un peu en contradiction avec P : le début était très bien. J (plateau) : « Si je fais résistance » (7 ^e vers), il faudrait que le « si » soit moins long. J (plateau) : les croches pourraient être plus légères sur « Si par déloyauté » (5 ^e vers). J (plateau) : demi-tons <i>la-sib</i> un peu grands chez G (« c'est pas parfaitement juste »). BRIGITTE JOUE L'ACCORD POUR L'INTONATION ET TOUT LE MONDE S'APPRÊTE À JOUER. MAIS EN VOULANT LEUR SIGNIFIER "OK", P LES INTERROMPT DANS LEUR LANCÉE.	5" 10" 15" 5" 5" 10" 10" 15" 5" 10"
Ex1	25:20 (30")	INTERROMPUS EN FIN DE 3 ^e VERS PAR UN APPEL DE LA CABINE.	
E1	25:50 (30")	COMMENTAIRE VENANT DE LA CABINE : C'ÉTAIT TROP LENT. G ENTONNE LES TROIS PREMIERS MOTS POUR S'ASSURER DU TEMPO ET DU CARACTÈRE. BRIGITTE JOUE L'ACCORD POUR LA JUSTESSE D'INTONATION.	10" 10" 5"
Ex2	26:20 (10")	GAUTHIER INTERROMPT EN FIN DE 1 ^{ER} VERS À CAUSE DE SON INTONATION IMPRÉCISE.	
E2	26:30 (2'10")		
Em	28'40" (2'00")	À L'ISSUE DE LA PRISE, LA CLOCHE DU CHÂTEAU SONNE. GAUTHIER : « POURQUOI JE SUIS SI ESSOUFFLÉ ? ». J REPROCHE AUX MUSICIENS D'AVOIR GÂCHÉ LE MIRACULEUX SON DE CLOCHE [+G+B]. PATRICK COMMUNIQUE DES INSTRUCTIONS À G (INAUDIBLES DANS NOTRE DISPOSITIF). G RELAIE : PRENDRE LE TEMPS DE LA RESPIRATION AU MILIEU DU 6 ^E VERS [+E]. G RELAIE : ON N'EST PAS TOUT À FAIT ENSEMBLE SUR LA REPRISE FINALE [+B+E]. GAUTHIER A UNE PROPOSITION POUR MIEUX MARQUER LE CONTRASTE DU PIANO FINAL. BRIGITTE JOUE L'ACCORD POUR L'INTONATION, ÉRIK SE RACLE LA GORGE. GAUTHIER PRÉVIENT LA CABINE QUE LES MUSICIENS SONT PRÊTS À ENREGISTRER.	10" 5" 20" 40" 10" 15" 5" 5" 5"
Ex3	30:40 (20")	INTERRUPTION EN FIN DE 1 ^{ER} VERS POUR CAUSE D'ERREUR DE TEXTE DE GAUTHIER.	
E3	31:00		

	(2'10")		
En	33:10 (2'00")	B TROUVE TROP ARTIFICIELLE LA RESPIRATION AU MILIEU DU (6 ^e VERS) [+G+E]. P COMMUNIQUE DES INSTRUCTIONS À G (DÉBUT INAUDIBLE DANS NOTRE DISPOSITIF). ERIK ME DEMANDE DE NE PAS ME DÉPLACER PENDANT LES PRISES CE QUI LE PERTURBE. En cabine, Patrick plaisante avec Jean au sujet de la façon dont G rapporte ses propos. Gauthier relaie : en cabine aussi ils ont aussi trouvé la respiration trop artificielle. Gauthier relaie : j'ai eu un petit chat dans la gorge à la fin. Gauthier relaie : ça se délite vers la fin, il faut garder la direction. Gauthier relaie : je pousse un peu trop en mes. 4-5 (et me trompe un peu dans le texte). À la demande de Erik, Brigitte improvise une phrase introductive pour l'intonation. Gauthier plaisante au sujet de l'entrée de Ninon dans la salle. G prévient que les musiciens sont prêts à enregistrer.	10" 55" 10" 10" 5" 5" 5" 5" 10" 5" 5"
E4	35:10 (2'10")	Fin du 2 ^e vers, Jean à Patrick : « on a mieux comme début ». 3 ^e et 4 ^e vers, Jean : « Ça c'est bien ». Plus tard, un autre commentaire inaudible.	5" 5"
Eo	37:20 (1'25")	Patrick suggère que l'on refasse à partir du 5 ^e vers. Patrick confirme à J qu'on n'a pas encore de « belle finale ». J veut insister là-dessus. Patrick appelle Gauthier à ce sujet, et demande qu'on la refasse à partir du 5 ^e vers. J dit à E via P qui le dit au téléphone à G : le « C'est fait de moi » (7 ^e vers) est trop fort. Gauthier synthétise ce qui lui a été dit au téléphone : on est trop prudents sur la fin. Brigitte joue un accord pour intonation. Erik s'enquiert auprès de Gauthier de la prononciation de « Elle leur dit ».	5" 15" 20" 15" 15" 5" 10"
E5 [5-10]	38:45 (1'25")	J à P avec enthousiasme suite à « C'est fait de moi » (7 ^e vers) : « Tu gardes celle-là ». Patrick, une fois la dernière note posée : « Ça bouge encore, la fin ».	5" 5"
Ep	40:10 (1'15")	Jean à Patrick : c'est très beau, il ne faut plus qu'une rustine sur le dernier vers. Erik signale à Gauthier qu'on n'est pas encore ensemble à la fin, Gauthier acquiesce. Patrick appelle Gauthier : c'était super, mais il manque encore un peu d'air à la fin. G se voit confirmer que l'on peut faire un léger ralenti final malgré l'enchaînement. Patrick demande qu'on enregistre le dernier vers. Brigitte joue plusieurs fois l'accord pour intonation. Gauthier commence à formuler une proposition mais se ravise en plein vol. Plaisanteries en cabine à ce sujet : Patrick : « Il aime bien parler, hein... ». Gauthier « On est prêts » ; Patrick crie « Ça tourne » en singeant l'énervement.	15" 5" 10" 10" 10" 5" 5" 15" 10"
E&1 [10]	41:25 (15")		
Eq	41:40 (30")	Jean à Patrick : t'en refais une autre pour l'assurer. Gauthier souligne combien ce genre de prise est court. Appel de Patrick demandant une deuxième prise « pour le plaisir ». G suggère de le faire deux fois d'affilée. P répond positivement bien que J soit réservé.	5" 5" 15" 10"
E&2 [10]	42:10 (15")	P et J plaisantent au sujet du fait que je filme toutes les « conneries » qu'ils disent.	5"
Ex4 [10]	42:25 (10")	Interruption par Gauthier.	
Er	42:35 (5")	Gauthier : « Quelle horreur, on était tellement faux » (J a la même réaction en cabine).	5"
E&3 [10]	42:40 (10")		
Es	42:50 (30")	P à J : « Non. Ils l'ont déjà eue mieux avant ». J à P : « Oui, je pense qu'on l'a ». Patrick appelle Gauthier : « C'est parfait ». G plaisante au sujet du personnel en cabine. Félicitations mutuelles sur le plateau. G : « Première chanson... Vite fait bien fait ! »	5" 15" 10"

Annexe 78 : De notre usage du logiciel *Sonic Visualiser*

Présentation de Sonic Visualiser et du mode d'obtention manuelle de courbes de tempo

Comme son nom le laisse entendre, Sonic Visualiser cherche à donner une forme visuelle à l'essentiel des paramètres du son, au premier chef dans le domaine musical ; parmi ses autres fonctionnalités, celles d'annotation de ladite forme visuelle, et surtout celles d'« analyse »¹ – dont dépendent évidemment les représentations graphiques.

Nous utilisons la version 3.0 (3 mars 2017) de ce logiciel multi-plateforme (Linux, Windows et OS/X) distribué gratuitement depuis 2007 sous licence publique générale GNU (v2) – librement partageable et modifiable. Il a été développé par le Centre for Digital Music (Queen Mary University of London) et cofinancé par la Commission Européenne ainsi que deux des sept agences gouvernementales britanniques de financement de la recherche, l'EPSRC (Engineering and Physical Sciences Research Council) et l'AHRC (Arts and Humanities Research Council) – dans le second cas par le biais du centre de recherche musicologique CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2004-2009) qui en a été le premier utilisateur et promoteur.

De nombreux greffons (*plugins*) ont été développés et continuent à l'être en vue de l'extraction automatisée de données sonores et musicales variées et de leur modélisation, contribuant ainsi à faire de Sonic Visualiser un outil d'extraction d'informations musicales (*music information retrieval*). La conception de ces greffons est due à des chercheurs et institutions pour partie indépendants des développeurs du logiciel, et répond à des besoins académiques et économiques extrêmement variés. Ci-dessous, les vingt premières secondes de « Suzanne un jour » dans sa version discographique passées au crible du greffon Silvet Note Transcription, développé à la Queen Mary University of London par Emmanouil Benetos et Simon Dixon :

1 Pour une présentation officielle de Sonic Visualiser, cf. CANNAM Chris, LANDONE Christian & SANDLER Mark, « Sonic Visualiser : an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files » (18^e ACM International Conference on Multimedia (Firenze, 25-29 octobre 2010), <sonicvisualiser.org/sv2010.pdf> (consulté le 10 avril 2017).

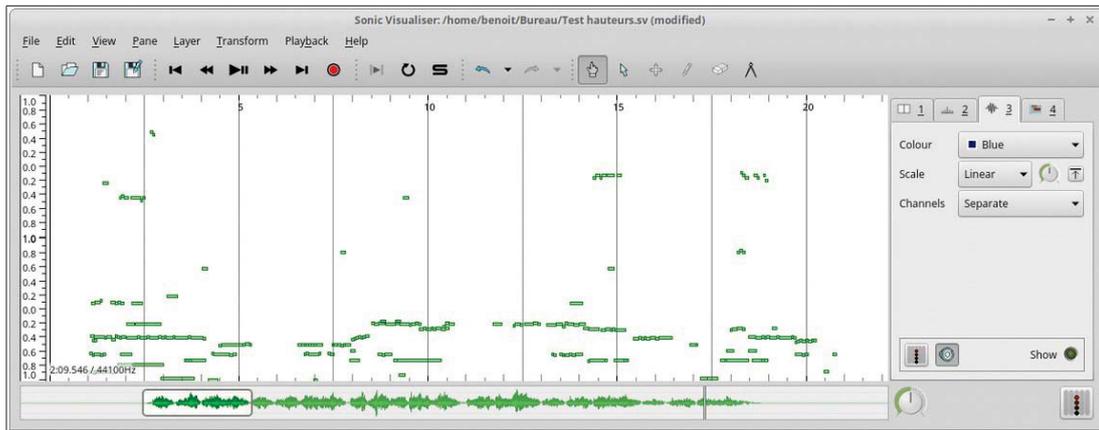


Illustration 1 : fruit du greffon Silvet Note Transcription appliqué à « Suzanne un jour »

En écoutant simultanément le fruit de cette extraction (au format MIDI) et « Suzanne un jour », ce que permet Sonic Visualiser, l'on reconnaît certaines des notes émises par les chanteurs et la luthiste. Mais le compte n'est pas bon, très loin de là, et ces "bonnes" notes se trouvent par ailleurs noyées dans un brouillard de notes qui, elles, sortent tout droit de l'imagination de l'algorithme – en premier lieu, toute la moitié supérieure de la figure ci-dessus. Le fait que la polyphonie se déploie dans une mixture sonore relativement hétérogène (deux voix et un luth) explique en partie les difficultés rencontrées par l'algorithme. Dépendant des perspectives de recherche de l'utilisateur, le fruit de l'opération sera tantôt inexploitable – notamment s'il est question de travailler sur les durées précises des "notes" extraites –, tantôt récupérable : si l'on s'intéresse aux tempéraments, les quelques notes "correctement" extraites par le greffon seront d'une utilité certaine. L'acuité et la valeur heuristique des greffons varie donc grandement selon le degré de complexité de la source sonore injectée et, plus encore, selon que cette dernière ressemble ou non à celles à partir desquelles les développeurs ont élaboré leur algorithme et à la faveur duquel ils l'ont éprouvé – le piano étant roi.

À défaut d'avoir trouvé au sujet du tempo des greffons répondant finement à nos propres préoccupations et garantissant un gain significatif de temps, nous nous sommes donc contenté pour les besoins du présent travail de l'une des fonctions primaires de Sonic Visualiser, beaucoup plus humble que les algorithmes d'extraction mais non moins utile dans le cadre de notre travail : celle de visualisation des variations du tempo à partir de données entrées *manuellement* par l'utilisateur au fil de l'écoute du fichier audio¹. Sonic Visualiser permet en effet d'insérer des marqueurs temporels au fil de la lecture – en l'occurrence en appuyant sur une touche du clavier :

1 Cette fonctionnalité et son intérêt musicologique nous sont apparus à la lecture de COOK Nicholas, *Beyond the score, op. cit.*

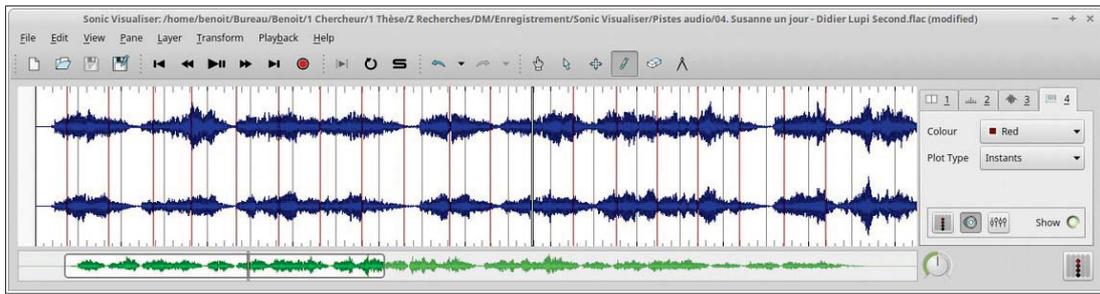


Illustration 2 : Marquage temporel (à la brève) des quatre premiers vers de la version discographique de « Suzanne un jour »

Ces marqueurs peuvent ensuite être traduits en une courbe de tempo prenant à chaque instant (marqueur) la valeur de $60/x$, x étant la durée (en secondes) écoulée depuis le marqueur précédent. Si cette durée augmente, c'est-à-dire si la durée entre $i-1$ et i est plus longue qu'elle ne l'était entre $i-2$ et $i-1$, c'est que le tempo a diminué : la courbe descendra donc d'autant entre $i-1$ et i .

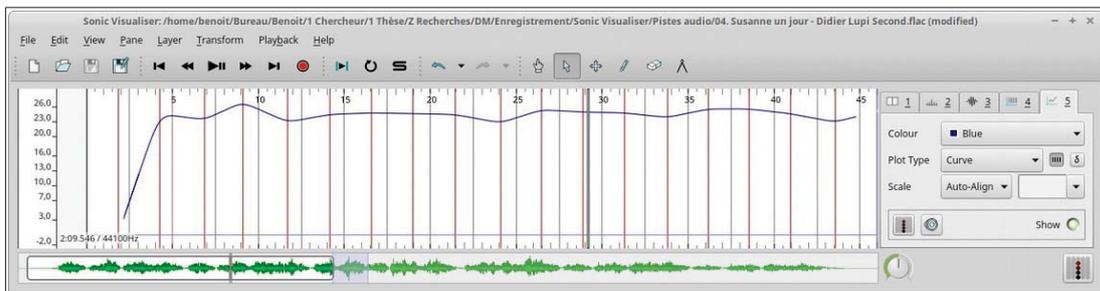


Illustration 3 : Courbe de tempo correspondante (à la brève)

Le premier marqueur n'étant par définition précédé de rien, le tempo initial est selon toute logique égal à zéro ; d'où la montée brutale qui mène au second marqueur – où le tempo basé sur la durée depuis le marqueur précédent est ici de 24,55 (à la brève¹). Cette montée ne correspondant à aucun phénomène d'accélération du tempo, il est utile à cette étape de supprimer le premier segment de la courbe ; suppression qui a pour mérite non-négligeable de resserrer le zoom sur l'amplitude réelle des variations de tempo – cf. figure ci-dessous, où l'axe des ordonnées permet de prendre la mesure de cette amplitude, entre 22,5 et 27 à la brève sur ces quatre premiers vers (45").

1 Dans le contexte binaire de « Suzanne un jour », une «longue» vaut deux «brèves», qui valent elles-mêmes deux «semi-brèves». Nous avons préféré ces termes, adaptés à la lecture des éditions anciennes – qui ont leur typographie propre –, à ceux de «carrée», «ronde» et «blanche», qui conviendraient plutôt à la lecture des éditions modernisées.

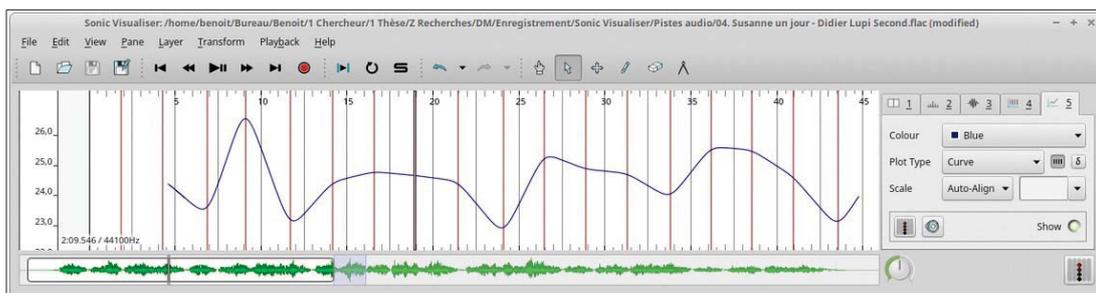


Illustration 4 : Courbe de temps sans son premier segment

Là où intervient le chercheur

La tentation est grande d'accorder du crédit à de telles courbes tracées par un ordinateur à partir de mesures précises, courbes sont d'autant plus séduisantes que les phénomènes qu'elles viennent mettre au jour seraient très difficilement accessibles sans le secours de l'outil informatique – ou alors avec une grande imprécision. Et nos courbes plus particulièrement ont en outre le mérite de ne pas être déconnectées de l'expérience d'écoute : elles sont arrimées de bout en bout à l'expérience du sujet qui a inséré manuellement les marqueurs temporels. Au détriment de leur objectivité ?

Invokant l'«objectivité», il ne s'agit pas de fantasmer une vérité indépendante de tout contexte de production scientifique, mais de rappeler que les protocoles expérimentaux, selon la manière dont ils sont calibrés, réagissent plus ou moins fortement à la variable humaine¹. Pris en charge par différentes subjectivités, voire par la «même» subjectivité dans des contextes différents, certains produiront en effet des résultats similaires et d'autres non. Et en amont, la manière-même dont le protocole est calibré tient évidemment à toutes sortes d'orientations afférentes au projet du chercheur mais aussi, peut-être, à la «subjectivité» de ce dernier – entendue à un niveau plus inconscient.

Heurs et malheurs des différentes échelles de mesure

Nous avons jusqu'ici arbitrairement opté pour une échelle arbitraire. Mais pourquoi insérer un marqueur toutes les brèves plutôt que toutes les semi-brèves ou, à l'inverse, toutes les longues ? Les trois courbes ci-dessous illustrent les conséquences d'un éventuel changement d'échelle pour ce qui concerne la version discographique de « Suzanne un jour » – cette fois dans sa totalité (2'10").

¹ Nous remercions ici François Delalande d'avoir donné ces clefs de réflexion d'une grande clarté, lors de sa conférence d'ouverture de la 5^e Journée des Jeunes Chercheurs du GREAM (Université de Strasbourg, 17 mars 2017), sur ce qu'est l'«objectivité» et ce qu'elle n'est pas dans un environnement de travail assisté par ordinateur ; ou, dit autrement, sur la façon dont l'informatique peut produire des «objets» qui se présenteront sous la même forme à plusieurs individus.

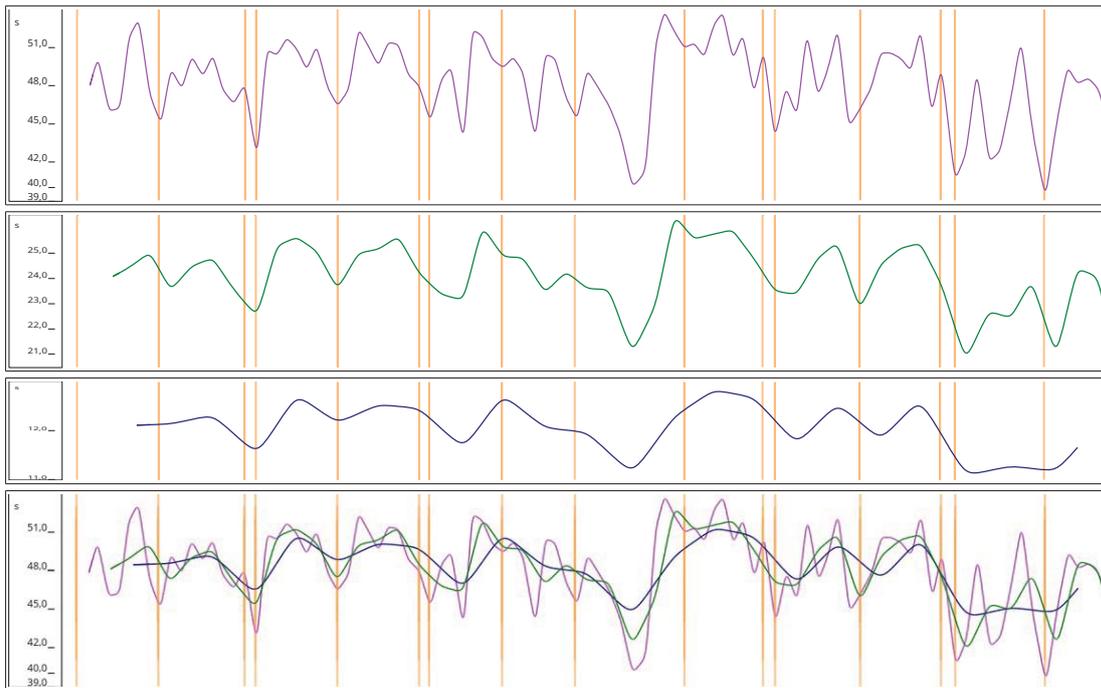


Illustration 5 : Courbe de tempo de « Suzanne un jour », successivement à la semi-brève, à la brève, à la longue et en superposition

Comme l'on pouvait s'y attendre, la courbe est beaucoup plus ciselée à l'échelle de la semi-brève qu'à celle de la brève et, à l'inverse, beaucoup plus lisse à l'échelle de la longue. Ainsi, un grand nombre de dents de scie de la première courbe – qui emprunte une nouvelle direction à chaque semi-brève – disparaissent de la seconde courbe, et *a fortiori* de la troisième. Première conséquence notable de ce lissage : l'élargissement de l'échelle s'accompagne d'une diminution de l'écart entre tempo minimal et tempo maximal : 15, puis 12, puis 8. En revanche le tempo médian (ici 49,1 à la semi-brève) n'est en toute logique pas affecté par le changement d'échelle.

Une courbe lissée gagne en lisibilité mais perd d'autant en précision. Si la troisième courbe ci-dessus peut être embrassée d'un coup d'œil, l'agogique – c'est-à-dire les subtilités rythmiques locales – a de très fortes chances d'y passer à la trappe. Notre perspective étant bien la comparaison de lectures successives de « Suzanne un jour », il semble difficile de perdre en précision au profit de la lisibilité. Pour s'en persuader, il suffit de comparer les troisième et quatrième prises de l'enregistrement de cette chanson qui, à l'échelle de la longue, épousent des silhouettes extrêmement proches :

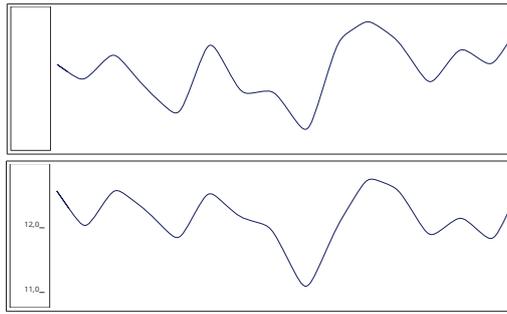


Illustration 6 : Prises 3 et 4 (vers 3 à 10) à la longue

À l'échelle de la brève apparaît une différence notable dans le ciselage de la décélération centrale :

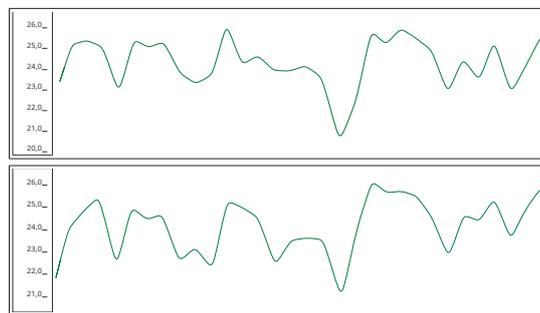


Illustration 7 : Prises 3 et 4 (vers 3 à 10) à la brève

Enfin, malgré la grande perte en termes de lisibilité, c'est surtout à l'échelle de la semi-brève que l'on peut prendre toute la mesure de ce qui distingue les prises 3 et 4 :

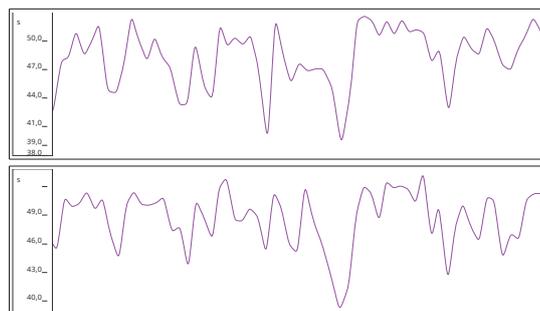


Illustration 8 : Prises 3 et 4 (vers 3 à 10) à la semi-brève

Mais peut-on encore vraiment parler de “variations de tempo” à cette échelle ? On objectera en effet que l'on entend communément par “tempo” une *moyenne plus ou moins locale* des $60/x$, moyenne qui augmente ou diminue avec les accélérations ou ralentissements ; bref, une donnée à moyen ou à long terme de la perception, et non au (très) court terme ci-dessus où le “tempo” changerait à chaque nouvelle semi-brève. Néanmoins, en donnant à voir la continuité entre les différentes échelles, les trois illustrations ci-dessus permettent d'affirmer, contre un certain sens commun,

qu'il est autant question de tempo à l'échelle la plus large – à l'extrême, celle du tempo moyen de 48,2 à la semi-brève¹ – qu'à l'échelle la plus resserrée où l'on peut en un rien de temps perdre 10 points de tempo et les regagner immédiatement (*cf.* la chute centrale de la courbe). De fait, à l'écoute de « Suzanne », un auditeur simplement équipé d'un métronome arriverait au mieux à évaluer grossièrement une fourchette de cinq points (de 45-46 à 50-51 à la semi-brève) dans laquelle évolue le tempo ; il faut au moins l'aide de Sonic Visualiser pour saisir précisément les modalités de cette évolution – y compris par de très courts pics dépassant sensiblement cette fourchette de cinq points.

Nous présentions précédemment des courbes striées de douze barres verticales oranges. Ces barres correspondent aux débuts de chacun des dix vers de « Suzanne un jour » – les deux derniers étant repris –, et permettent ainsi de se figurer la direction prise par le tempo en chacun de ces points de la structure poétique. Là où les restitutions modernes laissent apparaître des levées, le dédoublement de la barre permet de distinguer la levée du temps fort qui suit, et donc de désimbriquer la phrase qui s'achève de celle qui commence. Le retour à l'illustration 5 et à ces barres verticales permet de mesurer encore une fois, derrière une certaine illisibilité, le grand intérêt de l'échelle à la semi-brève : à chaque fin de vers son ralenti, à chaque début de vers son accélération... mais selon des vitesses et modalités très différentes au fil de la chanson, qui peuvent alors faire l'objet d'une analyse.

À la brève ou à la longue, l'on constate au contraire moult enjambements : à chaque fin de vers ne correspond pas nécessairement un fond de vallée. Enjambements certainement dignes d'intérêt, mais de là à opter pour ces échelles-ci plutôt que celle-là, il y a un pas que nous ne franchissons pas. Si l'on prend plus rapidement connaissance des évolutions générales du tempo à la brève qu'à la semi-brève, mais on prend également un risque musicologique non négligeable. Nous avons en effet vu lors de notre excursus sur les partitions de « Suzanne un jour » que cette chanson ne présente pas d'alternance régulière de temps forts et de temps faibles. Or les courbes ne peuvent évidemment se tracer qu'à partir de marqueurs réguliers. Ainsi, si plutôt que d'insérer des marqueurs temporels toutes les semi-brèves, on le fait toutes les deux ou quatre semi-brèves, l'on en vient à "sauter" quantité de temps forts et, à l'inverse, à fonder en certains endroits la courbe sur des séquences entières de temps faibles. L'on prend toute la mesure de ce problème en superposant à notre courbe à la brève une autre courbe à la même échelle mais réalisée en décalage d'une semi-brève – le même décalage qu'entre les restitutions de Honegger et de Levy, lié à l'emploi d'une levée par le premier :

1 Calcul réalisé à partir de l'ensemble des marqueurs signalés à l'échelle de la semi-brève.

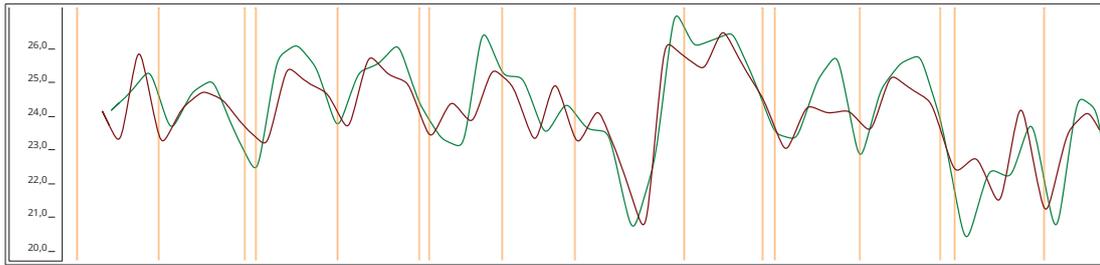


Illustration 9 : Deux courbes à la brève établies en décalage d'une semi-brève

On le voit, les deux courbes ne sont ni en phase ni en simple décalage l'une de l'autre ; elles empruntent même en certains endroits une trajectoire inverse, et il n'y en a pas une pour coïncider mieux que l'autre avec les douze barres orange correspondant aux débuts de vers – la répartition de ces barres entre leurs creux de vallée respectifs est en fait presque équitable. Au vu de cette différence entre les deux courbes, comment espérer alors les prendre pour support d'une analyse pertinente, qui soit notamment en phase avec une écriture musicale sans métrique régulière ? Cette question se pose de façon encore accrue à l'échelle de la longue :

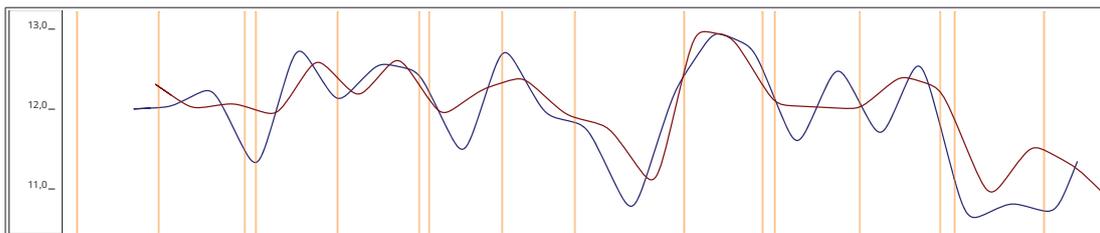


Illustration 10 : Deux courbes à la longue établies en décalage d'une brève

Ainsi, contrairement à ce que l'illustration 5 – et notamment la superposition finale des trois courbes – pouvait laisser croire, les courbes à la brève et à la longue ne sont pas de simples lissages “objectifs” de la courbe à la semi-brève. Le lissage est en effet assez différent selon le point de départ choisi pour le “marquage temporel” des brèves ou des longues. Le choix d'une courbe plutôt que l'autre ne pourrait être qu'arbitraire, et l'opération ne manquerait pas de nous frustrer au vu de la quantité de marqueurs tombant à contretemps, à l'encontre de l'expérience de l'auditeur.

Une fois déclinés tous ces enjeux relatifs au choix de l'échelle de mesure, c'est donc bien celle de la semi-brève qui s'impose à nous. Ce choix est-il “subjectif” ? Il semble au contraire que ce soit les autres échelles qui, dépendantes d'un certain arbitraire, ouvrent la porte à des préférences subjectives – de la beauté de telle courbe à l'aisance de sa lecture... en passant éventuellement par sa propension à conforter

mieux que les autres le propos du chercheur. Explorer dans leurs détails les implications des différents choix permet donc de se prémunir de biais notoires¹.

Enfin, s'il fallait un dernier argument en faveur de l'option à la semi-brève, on le trouverait assurément en visionnant simplement les séances de répétition et d'enregistrement de « Suzanne un jour » : lorsque le tempo s'incarne suffisamment dans les corps des musiciens pour être visible – balancement du buste, flexion des membres inférieurs, voire mouvements réguliers des bras –, c'est bien toutes les semi-brèves, et non toutes les brèves. De même, lors de la seule lecture de « Suzanne » où Jean dirige les musiciens en leur battant ici ou là le tempo, il le fait toutes les semi-brèves et sans hiérarchie².

Les imprécisions du marquage manuel et les moyens d'y pallier

Il n'est pas utile de s'appesantir sur d'autres choix sans grande conséquence tel que celui consistant à demander au logiciel, à partir de ce qui n'est au départ qu'une série de points discrets, de livrer une courbe en les connectant – et qui plus est d'assouplir cette courbe plutôt que de se contenter de segments anguleux donnant le sentiment de changements abrupts de tempo. La deuxième série d'interventions du chercheur dans le protocole est toute autre, prenant sa source dans le degré de précision du marquage manuel de la piste audio. Cette opération n'étant aucunement automatisée, l'on peut en effet questionner la fiabilité des courbes obtenues : dans quelle mesure décalquent-elles fidèlement la “trace” sonore, et dans quelle mesure sont-elles tributaires de l'individu derrière son clavier, et donc notamment de son degré de concentration, de fatigue ou plus simplement de la précision de son oreille et de son doigt ? En outre, les musiciens n'attaquent pas nécessairement leurs notes exactement en même temps, ce qui démultiplie d'autant les positions que peuvent prendre les marqueurs ; et lorsque le temps est “silencieux”, il est par définition difficile de savoir où “tombe” ce silence. L'on est donc en droit de se demander si un même individu appliquant le protocole de façon répétée face au même document sonore générera des courbes identiques. Nous nous y sommes donc essayé :

1 Nous avons ainsi communiqué à deux reprises au sujet de cette recherche avant de réaliser, en stabilisant ici cela par écrit, que l'option à la brève était très loin d'être satisfaisante.

2 Vendrix précise qu'« un *tactus* à la semi-brève est fréquemment employé pour des pièces en ♩ » (in COLETTE, POPIN & VENDRIX, *op. cit.*, p. 173), ce que fait Jean. Mais au terme “*tactus*”, nous préférons néanmoins ici celui de “tempo”, puisque Jean bat par “rebonds” plutôt que par décomposition de chaque mouvement en deux parties égales, l'une descendante et l'autre ascendante – décomposition qui semble définir le *tactus* (*ibid.*, p. 174) et qu'applique l'un des chanteurs, Yves, lorsque c'est lui qui est en charge de la battue.

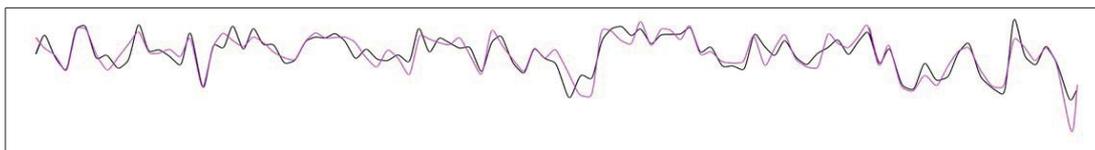


Illustration 11 : Deux essais successifs de marquage à la semi-brève de
« Suzanne un jour »

Force est de constater, verre à moitié vide, que les deux courbes ne se confondent pas¹. Mais elles présentent, verre à moitié plein, une proximité somme toute suffisante pour ne pas les boudier dans notre analyse – à condition d’être conscient de cette marge d’erreur. L’on peut en outre gagner en précision, Sonic Visualiser offrant la possibilité d’“écouter” les marqueurs temporels en surimposition de la chanson, et si nécessaire de les déplacer manuellement à des fins d’ajustement. La figure ci-dessous a ainsi été obtenue par ajustement de ceux des marqueurs qui se sont avérés les moins “convaincants” au premier jet. L’on y voit s’estomper certaines des différences entre les deux courbes – et d’autres persister :

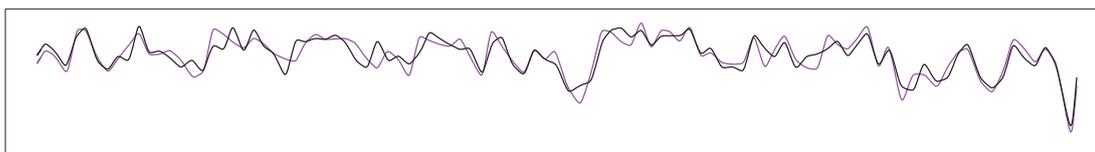


Illustration 12 : Essais ajustés

Que faire de ces différences persistantes ? Opter arbitrairement pour l’une des deux courbes ? Nous avons préféré nous doter d’un script informatique *ad hoc* permettant, à partir de séries de données exportées depuis Sonic Visualiser, d’en calculer une série moyenne². Cette moyenne obtenue, il suffit alors de l’importer à nouveau dans Sonic Visualiser pour générer une nouvelle courbe qui a le mérite d’associer l’ensemble de nos expériences d’écoutes – que nous avons déjà ajustées manuellement. Même s’il est théoriquement possible de générer une moyenne à partir d’un grand nombre de courbes, nous nous sommes finalement résolu à générer pour chaque fichier audio une courbe moyenne à partir de trois essais manuellement ajustés, et ce pour deux raisons très différentes l’une de l’autre :

- la courbe moyenne obtenue à partir de quatre courbes diffère très peu de celle obtenue à partir de trois courbes – qui, elle différait déjà relativement peu de celle obtenue à partir de deux courbes ;
- les musiciens jouant « Suzanne un jour » étant au nombre de trois, il est alors opportun de porter successivement notre écoute sur les attaques de chacun des trois musiciens.

1 Précisons qu’aux échelles élargies – brève ou longue –, ces différences seraient moins marquées.

2 Nous tenons à remercier chaleureusement Francesca Degan d’avoir réalisé ce script.

L'ensemble des courbes réalisées en vue de notre quatrième chapitre ont été réalisées en suivant ce protocole. Demeure évidemment une très légère marge d'erreur incompressible dont il convient de se souvenir lorsque l'on cherche à tirer des conclusions de ces courbes, *a fortiori* de leur comparaison : extrapoler à partir d'une différence minimale ne serait pas raisonnable. Nous laissons enfin irrésolue une dernière question : celle de savoir dans quelle mesure ces courbes auraient une allure différente si elles avaient été réalisées par un autre individu. Mais la totalité des courbes comparées dans cette thèse ayant été obtenues par la saisie manuelle d'un unique individu, elles demeurent comparables l'une à l'autre quand bien même interviendrait discrètement, à un titre ou à un autre, la "subjectivité" dudit individu.

Benoît HAUG

**« Suzanne » sous un nouveau jour
La fabrique d'une musique à l'ancienne et de ses singularités
au prisme d'une musicologie de terrain**

Résumé

Qu'est-ce que jouer au XXI^e siècle des musiques de la Renaissance ? Prenant acte de ce que la richesse d'une expérience réside dans sa singularité, cette thèse fait le pari de répondre à cette question générale en s'intéressant à un processus particulier : la répétition et l'enregistrement d'une chanson du XVI^e siècle par un ensemble spécialisé. Dès lors que l'on s'efforce de prendre les détails au sérieux, il semble que le suivi rapproché de ces musiciens-là, engagés en 2014 dans la performance réitérée de « Suzanne un jour » de Didier Lupi, présente bien un intérêt en tant que tel. Cela permet d'appréhender non seulement ce qui fait advenir et évoluer une proposition musicale, mais également les modalités de l'expérience collective et individuelle afférente. En outre, cette épistémologie singulariste rivée aux détails s'avère fructueuse à d'autres échelles, qu'il s'agisse de revenir sur cinq semaines de l'élaboration d'un projet discographique ou d'écrire cinq siècles d'histoire de « Suzanne ».

Mots-clés : musique ancienne, musique à l'ancienne, interprétation historiquement informée, Renaissance, Suzanne un jour, performance musicale, expérience musicale, processus de création, singularité, musicologie de terrain, phénoménographie.

Résumé en anglais

What does it mean to play Renaissance music in the 21st century? Taking into account that the depth of an experience derives from its singularity, the present dissertation looks at this general question by focusing on a specific process: a specialized ensemble rehearsing and recording a 16th century song. A close reading of this process makes it clear that there is inherent value in observing musicians in the year 2014 engaged in repeat performances of "Suzanne un jour" by Didier Lupi. This observation clarifies how a musical performance is created and developed and reveals the modalities of the collective and individual experiences involved. Moreover, this detail-oriented and singularist epistemology is useful in other respects, whether to comprehend a five-week recording project or to write a five-century history of "Suzanne."

Keywords : early music, period music, historically informed performance, Renaissance, Suzanne un jour, musical performance, musical experience, creative process, singularity, field musicology, phenomenography.