
Faire entendre le Moyen Âge

Laetitia Le Guay



[Le Moyen Âge en musique. Interprétations, transpositions, inventions](#), sous la direction d'Elisabeth Gaucher-Rémond, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, 157 p., EAN 978275352860.



Pour citer cet article

Laetitia Le Guay, « Faire entendre le Moyen Âge », Acta fabula, vol. 16, n° 5, « Musique ! On lit », Mai-juin-juillet 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9386.php>, article mis en ligne le 03 Mai 2015, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.9386

Faire entendre le Moyen Âge

Laetitia Le Guay

Depuis une trentaine d'années, l'histoire des représentations du Moyen Âge connaît un engouement dont témoigne une abondance de sites, publications, colloques consacrés à ce que les anglo-saxons désignent par le terme « medievalism ». Les travaux couvrent aussi bien le champ littéraire que l'histoire de l'art. Le Moyen Âge des romantiques s'y taille une belle part — que l'on songe à l'ouvrage Ségolène Le Men *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*¹, ou à celui d'Anne-Laure Durand-Le Guern *Le Moyen Âge des romantiques*² — tout comme la *fantasy*, avec les travaux, en particulier, d'Anne Besson ou Vincent Ferré. Certaines études optent pour la diachronie, tel le passionnant *Roland ou les avatars d'une folie héroïque* de François Suard³, qui nous fait suivre de siècle en siècle les transformations de la figure de Roland et nous montre, à chaque réécriture, ce que l'époque qui s'approprie le texte médiéval dit en même temps d'elle-même. Signalons encore, sur le *revival* médiéval aux xx^e et xxi^e siècles, le récent article de Michèle Gally et Vincent Ferré « Médiévisistes et modernistes face au médiéval⁴ » et le site de l'Association Modernités médiévales <http://modernitesmedievales.org>, riche en articles, annonces de colloques, cours, publications, etc. Enfin la revue *Perspectives médiévales* a fait paraître au mois de janvier 2015 un numéro 36 qui réfléchit de façon diachronique « aux voies de transmission et de médiation de la langue et de la littérature du Moyen Âge⁵ ».

C'est sur cet arrière-plan scientifique que se détache l'ouvrage dirigé ici par Elisabeth Gaucher-Rémond, fruit d'une journée d'étude qui s'est tenue à Nantes en 2010. Le livre est consacré à la musique, domaine moins souvent traité sous l'angle du « médiévalisme » que l'histoire de l'art ou la littérature. On se réjouit donc de cette parution qui réunit des contributions diverses, allant de l'Ars nova au cinéma hollywoodien et qui aborde aussi bien les questions d'interprétation de la musique médiévale que la façon dont des compositeurs contemporains donnent à leur

¹ Ségolène Le Men *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS éditions, 1998, compte rendu par Françoise Hamon dans *Bulletin Monumental*, 2000, vol. 158-4, p. 395-396.

² Anne-Laure Durand-Le Guern *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, compte rendu par A. Larue sur <http://www.fabula.org/cr/380.php>, consulté le 12/01/2015.

³ François Suard, *Roland ou les avatars d'une folie héroïque*, Paris, Klincksieck, 2012.

⁴ *Perspectives médiévales* 35/ 2014, consulté le 12/01/2015.

⁵ *Perspectives médiévales* 36/ 2015, consulté le 29/05/2015.

écriture une « couleur médiévale ». L'originalité du projet est d'associer musicologues et littéraires pour aborder en profondeur la question du Moyen Âge en musique : rencontre qui a permis « d'analyser les résonances tardives, voire actuelles, d'un Moyen Âge mythique, fantasmé, sans cesse revisité mais toujours apprécié pour sa force de suggestion artistique. » (p. 7).

Le volume s'ouvre sur un article d'Anne Ibos-Augé « Recevoir et transmettre le Moyen Âge : de la réappropriation culturelle à la relecture historique » qui revient sur le redécouverte du Moyen Âge à l'époque préromantique, pour basculer sur l'étude du « Moyen Âge musical » des compositeurs, de l'époque romantique jusqu'à aujourd'hui. Anne Ibos-Augé y distingue les compositeurs chez qui le Moyen Âge est littéraire, tels Schubert, Brahms, Wagner et Verdi bien sûr, mais aussi Chausson, Massenet, Debussy, et ceux chez qui s'opère un « retour aux sources de la musique occidentale », tels Stravinski qui dans sa *Messe* se réfère à Machaut, ou Arvo Pärt qui « réutilise dans sa période post-moderne, dite "tintinabuli", une part de ses études sur la période médiévale — monodie grégorienne, modes ecclésiastiques, écriture contrapuntique pérotinienne, utilisation des quintes à vides des motets de l'École de Notre Dame. » (p. 17) L'auteur termine son survol historique par les difficultés que posent, aux musicologues et aux musiciens d'aujourd'hui, les questions d'interprétation du répertoire médiéval : perte de l'instrumentarium médiéval, questions de restitution de la prononciation d'origine, notations malaisées à transcrire, etc. L'article dessine ainsi deux façons d'interroger la réappropriation du Moyen Âge : d'une part, le Moyen Âge à l'œuvre dans un imaginaire musical ultérieur ; d'autre part, la restitution d'un répertoire musical médiéval d'origine. De fait, la suite du livre propose des contributions qui, selon qu'elles relèvent de l'une ou de l'autre perspective, s'adresseront à des lecteurs différents : certains plus intéressés par la littérature, d'autres par la musique, certains ayant des connaissances musicologiques (quelques articles du livre en présupposent pour être compréhensibles), d'autres non.

Dans la première partie du livre, intitulée « Transmettre la musique médiévale », le foisonnant « Mots, temps, rimes et motets — tradition et modernité entre *ars antiqua* et *ars nova* » d'Olivier Bettens, porte sur la figure de Philippe de Vitry et la quinzaine de motets qui lui sont attribués. Cet article très développé (26 pages) se lit comme un court essai sur Philippe de Vitry, son interprétation, sa place dans l'*ars nova*. L'article commence par une interrogation sur l'interprétation et la réception du motet par le public d'aujourd'hui, tant, selon Olivier Bettens, le foisonnement textuel de ce genre musical chez Philippe de Vitry peut dérouter l'auditeur contemporain : il y est parfois « impossible, à l'écoute, de désentrelacer les (...) flux oratoires » (p. 24). Il n'est pas question ici de rendre compte de la totalité de cette étude fournie. Nous laisserons par exemple de côté la question de l'*actio* du motet,

mais signalerons, à l'intention des littéraires, qu'Olivier Bettens s'arrête longuement sur un passage de l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps, pour proposer une nouvelle approche des notions médiévales de « musique naturelle » et « musique artificielle ». Les statuts respectifs du texte et de la musique dans le motet polyphonique en sortent revisités : finalement, le texte ne devrait-il pas être vu plutôt comme un élément second, décoratif, « un enduit dont l'application sur le meuble en rend certes la surface plus brillante, mais qui n'a pas besoin d'être visible en lui-même, les meilleurs enduits étant, comme tout bon menuisier le dira, "ceux qu'on ne remarque pas" » ? (p. 33) Dans un second article, tout aussi développé, Isabelle Ragnard revient sur « Le Prologue du film *Ivanhoé* (1952) de Richard Thorpe : avatar musical et cinématographique d'un récit de ménestrel. » Le film, repris librement du roman de Walter Scott, ajoute « un prologue musical dans lequel le chevalier Wilfrid d'Ivanhoé, déguisé en troubadour, retrouve son roi Richard-Cœur de Lion ». Isabelle Ragnard rappelle de quelle façon « l'épisode porté à l'écran est emprunté à une longue transition historico-littéraire commençant par un récit de ménestrel du xiii^e siècle » (p. 152) dont elle retrace les avatars aussi bien littéraires que musicaux du Moyen Âge à l'époque moderne.

La seconde partie de l'ouvrage, « Mettre en musique les textes médiévaux », commence par aborder la question sous l'angle de la transposition du texte (ici médiéval) dans le domaine instrumental. Pierre Maréchaux, en effet, dans « *A plus hault sens interpreter* : Liszt, lecteur de Dante », analyse la façon dont, chez Liszt, la musique se fait signifiante. Il se penche sur l'utilisation par le compositeur de cellules musicales qui, érigées en véritables cellules allégoriques, permettent à Liszt de faire de sa partition une « *psychomachie* musicale ». Ainsi conçue, la *Fantasia quasi una sonata* pour piano qu'est *Après une lecture du Dante* s'écoute comme une allégorie musicale de la *Divine comédie*.

Wagner est l'objet des trente pages qui suivent avec *Tristan et Isolde* et *Lohengrin* dont les livrets font l'objet de deux études menées respectivement par Danielle Buschinger et Laurence Harf-Lancner. Danielle Buschinger rappelle quelles lectures de Wagner préludent à sa composition de *Tristan* : Schopenhauer bien sûr, mais aussi, lectures de Wagner moins connues du mélomane, *L'Introduction à l'histoire du buddhisme indien* d'Eugène Burnouf de 1854 et la *Vie est un songe* de Calderon. Danielle Buschinger analyse par quelles transformations des sources médiévales Wagner accentue dans son livret de *Tristan et Isolde* le tragique des textes médiévaux qu'il avait réunis⁶. Le nombre des personnages est réduit, l'action condensée dans le temps, Morholt élevé au rang de fiancé (et non d'oncle) d'Isolde. Au fil d'une analyse des trois actes de l'opéra, Danielle Buschinger souligne

⁶ Gottfried de Strasbourg, Bérout, le *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France, Eilhart von Oberg et d'autres textes encore, *ibid.*, p. 105 pour le détail de ces sources.

l'influence de « Platon, Feuerbach, des œuvres du romantisme allemand comme la *Lucinde* de Schlegel, du lyrisme nocturne de Novalis, des *Affinités électives* de Goethe » ainsi que celles de Calderon et du bouddhisme, pour en conclure à une véritable recreation de l'original médiéval. Laurence Harf-Lancner, elle, s'intéresse au « glissement d'une figure mythique médiévale, le Chevalier au cygne, à une figure mythique du xix^e siècle, Lohengrin, en qui on peut voir un héros romantique. » (p. 117) L'article commence par rappeler les étapes de l'évolution de la légende du Chevalier au cygne à l'époque médiévale, — Geoffroy d'Auxerre, *La Chanson d'Antioche* (vers 1180), *Le Chevalier au cygne* (xiii^e siècle), le *Parzifal* de Wolfram d'Eschenbach en rappelant comment, au fil du temps, la légende a intégré des éléments folkloriques, et des éléments typiques des contes mélusiniens : une rencontre sous le signe du merveilleux, un interdit, une descendance, un tabou violé, le départ du conjoint surnaturel, le bonheur détruit.

Wagner, puisant à cette source, qu'il enrichit de ses lectures des contes de Grimm, en reprend des éléments clairement indentifiables, non sans en gommer d'autres comme la question de la fondation d'un lignage, élément essentiel des contes mélusiniens qui sont des « contes étiologiques qui expliquent l'origine d'une noble famille par l'union d'un mortel et d'un être fantastique ». Par cette suppression, Lohengrin devient héros romantique. Dans sa solitude irréductible, il est la « figure du génie incapable de s'intégrer à la communauté humaine elle-même incapable de le comprendre. » (p. 128) Dans la même registre des réécritures de textes ou de figures médiévales, Christophe Imperiali, après un rappel de la façon dont les figures de Tristan et de Perceval furent réunies en littérature sous la plume de Gerbert de Montreuil, passe en revue des opéras qui les évoquent l'un et l'autre pour les opposer ou les réunir, voire les fondre : de Wagner à Chausson et d'Indy, en passant par Péladan. On y suit les transformations des deux figures souvent mises en opposition : quête de la vérité (Perceval) ou dissimulation (Tristan) chez Gilbert de Montreuil, amour charnel (Tristan) ou amour spirituel (Parsifal) chez Wagner, fusion des deux dans le *Fervaal* de d'Indy.

Alain Corbellari, enfin, conclut l'ouvrage en s'arrêtant sur l'œuvre de Frank Martin, compositeur suisse majeur du xx^e siècle, dont il souligne le rapport très fort aux langues et pratiques musicales du Moyen Âge. On retiendra ici, plus particulièrement, son analyse des *Trois poèmes de la mort d'après Villon*. L'examen du langage et de l'univers musical de Martin, dont le style est « caractérisé par une ascèse du matériau qui doit beaucoup au dodécaphonisme » révèle la grande différence entre son appréhension de Villon et celles, plus connues, de Debussy, Hahn ou Poulenc. Chez ces derniers, « agréés de longtemps dans le canon littéraire français, le duc mélancolique (Charles d'Orléans) et l'ami des coquillards (Villon) étaient pour eux les représentants modernes d'un art poétique "typiquement

français” qui ne nécessitaient de leur part qu’une vague affection d’archaïsme, à vrai dire plus xvii^e que xv^e siècle. À l’inverse, chez Frank Martin, Villon incarne l’ultime, et plutôt grinçante, floraison d’une poésie musicalement associée à des idéaux expressifs dont toute son œuvre atteste la nostalgie. »(p. 149) Vision d’une « altérité profonde de ces poèmes » suggérée dans la partition par l’utilisation d’instruments inassimilables par l’orchestre, telles les guitares et leur ostinato « basé sur une figure de quatre croches » dans *La Ballade des pendus*.

Le panorama est vaste dans *Le Moyen Âge en musique*, on le voit, de Philippe de Vitry à Frank Martin, et riche en lectures de partitions peu ou mal connues : Péladan, Martin, Vitry. Les approches sont diverses, qui mettent en évidence la multiplicité des façons dont le Moyen Âge a inspiré et continue d’inspirer la musique, les compositeurs et les interprètes. S’il fallait apporter une réserve à l’ouvrage, elle porterait sur ses différents niveaux de lecture, certains articles étant d’un abord sans doute difficile pour le non musicologue. Par ailleurs, la période romantique et post romantique est privilégiée. On aurait aimé sur d’autres époques des contributions plus nombreuses pour qu’à l’instar des articles de Laurence Harf-Lancner, Danièle Buschinger et Christophe Imperiali, des échos se tissent d’une contribution à l’autre et permettent l’approfondissement d’une thématique ou d’une œuvre. L’ensemble reste riche. Il appelle une continuation dans l’élargissement des époques et œuvres abordées, en particulier aujourd’hui, tant l’intérêt que l’opéra manifeste pour le Moyen Âge est frappant. Que l’on songe à *L’Amour de loin* de Kaija Saariaho, par exemple, créé en 2000, ou tout récemment, à la ferveur avec laquelle a été accueilli l’opéra de George Benjamin, *Written on the skin*, dont le livret s’inspire du fabliau médiéval du *Cœur mangé*. Le site de l’opéra comique, qui reprit l’œuvre à l’automne 2013, saluait en ces termes l’alchimie entre Moyen Âge et scène lyrique contemporaine : « La création de *Written on Skin* au Festival d’Aix-en-Provence, le 7 juillet 2012, a été l’événement lyrique de l’année, prouvant que l’opéra peut émouvoir profondément le public contemporain par sa capacité, peut-être plus forte encore que le cinéma, d’adapter aux préoccupations de notre temps des sujets anciens et les grands motifs de notre culture ». ⁷ Un champ à approfondir.

⁷ <http://www.opera-comique.com/fr/saisons/saison-2013-2014/novembre/written-skin> avec un extrait de l’opéra en vidéo.

PLAN

AUTEUR

Laetitia Le Guay

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : laetitia.brancovan@orange.fr