

# Citations et collages comme brouilleurs temporels de la musique

*Marie-Noëlle Dupuy*

La musique se déroule dans le temps, elle a une direction et induit pour l'auditeur (au niveau esthétique) une temporalité. Qu'en est-il de cette temporalité quand le compositeur insère dans son œuvre des formules mélodiques empruntées à un ou plusieurs autres compositeurs ?

## Différents types d'emprunts mélodiques

Il convient tout d'abord de distinguer les différentes formes qu'ont pu prendre à travers les époques l'utilisation de musiques existantes dans une composition et les intentions des compositeurs.

Dans son ouvrage consacré aux concertos-pastiches de Mozart, Françoise Escal énumère cinq genres différents :

Le **pastiche** (ital. *pasticcio* = pâté) est une composition musicale dont les parties successives ont des origines diverses, soit qu'elles proviennent d'œuvres, anciennes ou nouvelles, de différents compositeurs, soit qu'elles proviennent seulement d'œuvres mêlées d'un même compositeur. [...]

Le **pot-pourri** (esp. *olla podrida* = mélange de viandes et de légumes cuits ensemble) est une œuvre composée de mélodies empruntées, vocales ou instrumentales, entières ou partielles, mises bout à bout et reliées de façon lâche par quelques notes de transition, le tout agrémenté ou non d'une introduction et d'une coda. Il a deux caractéristiques essentielles : d'une part, contrairement au pastiche, il n'est qu'une simple succession de motifs et de fragments et non une œuvre formant un tout ; d'autre part, il est considéré comme un genre « inférieur », populaire [...].

Le terme « **fragments** », lui, désignait au XVIII<sup>e</sup> siècle un ensemble de pièces empruntées à des ballets et des opéras, sans rapport entre elles, ce qui donnait un spectacle composite réunissant les morceaux le plus célèbres d'un ou plusieurs compositeurs en vogue. [...]

Si les **quodlibets** désignent des pièces, vocales ou instrumentales, qui sont elles aussi faites de musiques empruntées et hétérogènes, leur caractère trivial et comique les distingue des pastiches : la dernière Variation Goldberg (n° 30) est un quodlibet dans lequel Bach incorpore les mélodies deux chants populaires, *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* (Je suis resté loin de vous) et *Kraut und Riiben haben mich vertrieben* (Le chou et navets m'ont mis en fuite), lesquelles sont données simultanément dans la trame polyphonique de ce finale : on a pensé que Bach raillait la coutume de chanter plusieurs airs en même temps, coutume en usage dans la famille Bach elle-même.[...]

Il faut encore mentionner le **galimatias**, en ce qu'il est fait d'emprunts, comme les formes précédentes. Mais plus encore que le quodlibet, il a un caractère irrespectueux, caricatural. C'est un pot-pourri dans lequel le mélange contrasté de fragments d'airs ou de danses ramassés à droite ou à gauche, est prévu pour produire un effet burlesque. Alors que le pastiche est sérieux, le galimatias rapproche dans un esprit de dérision le haut et le bas, le trivial et le noble, le savant et le populaire<sup>1</sup>.

On voit donc que le pastiche, le pot-pourri, le fragment ou encore le galimatias consistent en un enchaînement d'œuvres entières ou partielles sans lien entre elles et avec l'intention principale de donner à entendre des airs du moment, en créant ou non un effet comique. À la différence de ces formes, le quodlibet combine plusieurs mélodies existantes dans une composition originale.

Deux techniques ont vu le jour plus récemment : la **citation**, que l'on pourrait rapprocher du quodlibet, et qui consiste à intégrer dans une œuvre un élément musical plus ancien ou provenant d'une autre culture, et le **collage**, une technique apparue dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, qui est une succession d'éléments musicaux plus ou moins anciens.

## Pourquoi est-ce différent du plagiat ?

Avant d'aller plus loin, on peut se demander ce qui distingue les citations et collages du plagiat. À cette question, Françoise Escal apporte l'éclairage suivant :

On retiendra que, pour les œuvres à forme thématique simple comme les chansons, airs d'opérette, lieds ou arias, l'apport personnel réside dans le dessin mélodique, tandis que pour les œuvres à forme thématique multiple, répétée, développée ou superposée, cet apport personnel réside dans l'architecture elle-même, par le développement ou la superposition des thèmes.

---

<sup>1</sup> Françoise Escal, « Les Concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme proces d'appropriation du discours. », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 12, no. 2, 1981, p. 117-139. JSTOR, [www.jstor.org/stable/836556](http://www.jstor.org/stable/836556). p. 123, 124 et 125.

Il est délictueux d'écrire une chanson dont le dessin mélodique est emprunté au folklore d'un pays, puisque le dessin mélodique est le seul élément d'invention personnelle dans la musique d'une chanson. Par contre, un compositeur peut, sans être plagiaire, emprunter des thèmes folkloriques pour les utiliser dans une symphonie, la ligne mélodique n'étant plus dans ce cas le seul élément discriminatoire d'originalité. De la même manière, un pianiste, un ensemble de jazz peuvent improviser sur des thèmes tombés dans le domaine public, leur apport personnel étant reconnu dans l'ordonnement des variations qu'ils développent à partir de la mélodie tirée du répertoire populaire<sup>2</sup>.

## La citation, brouilleur temporel ?

D'après Béatrice Ramaut Chevassus, « la citation s'insère en tant qu'élément hétérogène dans l'œuvre comme un rappel qui transmet un souvenir précis à l'auditeur qui l'identifie<sup>3</sup>. »

Pour qu'une citation amène une nouvelle temporalité, il faut effectivement que l'auditeur puisse identifier la citation, la rattacher à ses propres connaissances, sa propre expérience. Par exemple, dans son opéra *Turandot* (1926), Giacomo Puccini utilisa une chanson folklorique chinoise « Mòlìhuā (fleur de jasmin) », écrite sous l'empereur Qianlong (1711-1799) de la dynastie Qing. Ceci permit la diffusion en occident de cet air traditionnel. Cependant, dans *Turandot*, les paroles en italien (différentes des paroles originales) et la réorchestration qui intègre la mélodie dans le style global de l'œuvre n'apportent pas réellement pour l'auditeur occidental une nouvelle temporalité. Un auditeur chinois sera peut-être plus sensible à cette citation.

Ainsi, la citation d'airs traditionnels ne vaut que si ces airs s'inscrivent dans notre patrimoine culturel. Le troisième mouvement de la *Première symphonie* (1888 – 1896) de Gustav Mahler,

une lente marche funèbre en *ré* mineur, est bâti sur la version allemande de la chanson Frère Jacques (Bruder Jakob). Sur un mouvement de balancier lourd et sombre des basses, la chanson, altérée par le mode mineur, se déploie lentement en une sorte de cortège funèbre. La mélodie s'amplifie, se répandant à tout l'orchestre. Soudain, un thème est joué avec parodie par un petit orchestre : c'est la musique d'un mariage juif. Cette alternance d'éléments graves et futiles scandalisa les premiers auditeurs peu habitués à cet amalgame de genres. Mahler indiqua que l'inspiration saisissante de ce morceau lui venait de la réminiscence d'une image du dessinateur autrichien Moritz von Schwind, familière à tous les enfants allemands et autrichiens, *L'Enterrement du chasseur* (*Wie die Tiere den Jäger begraben*), dans laquelle un cortège d'animaux aux attitudes faussement sombres portent à sa dernière demeure le chasseur, leur ennemi. Toute l'ironie de la scène se retrouve dans la marche funèbre provoquant de la sorte un effet

---

<sup>2</sup> Françoise Escal, *op. cit.*, p. 134.

<sup>3</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_postmoderne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_postmoderne) - Consulté le 28/01/2018

effroyable. Soudain, surgit un thème (en *sol* majeur) provenant une nouvelle fois des chants du compagnon errant (4<sup>e</sup> lied, *Die zwei blauen Augen*). Ce bref épisode ramène alors la terrible marche funèbre et, dans sa suite, les danses avant qu'une dernière fois les rythmes de la marche s'éloignent dans le lointain ne referment le mouvement<sup>4</sup>.



Gravure sur bois *Wie die Thiere den Jäger begraben*  
(« Comment les animaux enterrent le chasseur ») de 1850

Même si entendre Frère Jacques au beau milieu d'une symphonie peut nous transporter dans des souvenirs de notre enfance, cette version sombre et lancinante de la comptine mondialement connue et habituellement entraînante, mêlée à une danse festive, apporte à l'auditeur, plutôt qu'un brouillage temporel, une confusion. L'ensemble est assez déroutant et peut créer un sentiment de malaise.

## Bach comme référence au divin

Jean-Sébastien Bach est considéré comme l'un des plus grands compositeurs de tous les temps. Ses chorals et cantates ont été utilisés à plusieurs reprises dans des œuvres du XX<sup>e</sup> siècle, apportant une vision brève et soudaine de l'au-delà. Ainsi, dans l'opéra *Le jardin englouti* (2011 – 2012) de Michel Van der Aa, le surgissement de quelques mesures du choral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639) (Je t'appelle, Seigneur Jésus-Christ) au milieu d'un récitatif laisse pressentir le destin funeste d'un petit enfant.

De la même manière, presque un siècle plus tôt, en 1935, Alban Berg compose son *Concerto à la mémoire d'un ange*, une œuvre dodécaphonique à la mémoire

---

<sup>4</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_n%C2%BA\\_1\\_de\\_Mahler](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_n%C2%BA_1_de_Mahler) - Consulté le 22/12/2017

de la fille d'Alma Mahler et Walter Gropius, morte à 18 ans. Dans la deuxième partie de l'œuvre, symbolisant la maladie et la mort de la jeune fille, est insérée une référence à la cantate de J.S. Bach *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 60) (Ô éternité, toi, parole foudroyante !).

On peut encore mentionner Klaus Huber qui « utilise la citation comme un message dans l'affirmation de sa foi. Ainsi, dans *Senfkorn*, il cite un air tiré de la cantate 159 de Bach pour sa valeur symbolique<sup>5</sup>. »

L'apparition de la musique de Bach, si structurée et empreinte d'harmonie, au milieu d'œuvres modernes ou contemporaines plus dissonantes, offre un contraste saisissant et est chargée d'une symbolique forte qui apporte une dimension sacrée, une impression de grandeur sereine, un sentiment d'éternité.

## Postmodernisme et collages

Après la musique moderne qui voulait, pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, faire table rase du passé et explorer de nouvelles esthétiques, la musique postmoderne des années 1970 se charge de références au passé, par le collage d'œuvres anciennes ou récentes, avec la volonté de produire chez l'auditeur une réflexion.

Dans la postmodernité l'œuvre la plus représentative de la technique du collage est la *Sinfonia* [1968] de Berio, qui regroupe dans son troisième mouvement, entre autres, le *premier concerto Brandbourgeois* de Bach, les *Cinq pièces* de Schoenberg, les *deuxième et quatrième symphonie* de Mahler, *la Mer* de Debussy, *la Valse* de Ravel, le *Sacre du printemps* de Stravinski, *Pli selon pli* de Boulez, *Gruppen* de Stockhausen<sup>6</sup>.

Berio explique que

cette troisième partie de la *Sinfonia* a un squelette qui est formé par le scherzo de la *Deuxième Symphonie* de Mahler, un squelette qui réémerge souvent [...] puis disparaît et surgit de nouveau [...] : l'accompagne une « histoire de la musique » [...] avec toute la multiplicité de niveaux et de références [...], vu que coexistent souvent, simultanément, jusqu'à quatre références différentes. [...] Les allusions à Bach, Brahms, Boulez, Berlioz, Schönberg, Stravinsky, Stockhausen, etc., sont [...] des panneaux qui signalent ce pays harmonique que nous sommes en train de

---

<sup>5</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_postmoderne#cite\\_note-8](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_postmoderne#cite_note-8) - consulté le 28/01/2018

<sup>6</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_postmoderne#cite\\_note-8](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_postmoderne#cite_note-8) - consulté le 28/01/2018

traverser, comme des marque-pages, comme ces petits drapeaux que l'on fixe sur une carte géographique lors d'une expédition pleine de surprises<sup>7</sup>.

Les exemples de collages dans la musique postmoderne sont nombreux, les compositeurs de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle ayant exploré cette technique de façon approfondie. Par ailleurs l'arrivée de l'électro-acoustique a permis une expérimentation plus vaste du collage.

Mais cette succession de références n'a pas pour effet de générer pour l'auditeur une rupture de temporalité : elle amène plutôt une réflexion globale.

Bernd Alois Zimmermann utilise souvent cette technique, comme dans *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966), une œuvre dans laquelle les citations de compositeurs anciens et contemporains s'enchaînent jusqu'à un final apocalyptique. Le tout constitue une composition éclectique qui emmêle l'esprit de l'auditeur plus qu'elle ne l'emmène dans une temporalité précise.

Les citations ou collages sont très présents dans la musique actuelle, dans le rock, la pop, le jazz. Les évolutions techniques permettent des mélanges de plus en plus complexes. Les différentes époques et styles musicaux se rencontrent, le passé se mêle au présent. Dans cette surexposition, il faudrait se demander si l'effet de chaque citation n'est pas amoindri par cette abondance de références, et si par conséquent le brouillage de temporalité est encore perceptible...

\*\*\*

### **Méthodes de recherche**

Ce compte rendu s'appuie sur différentes sources documentaires. Tout d'abord une recherche dans la bibliothèque électronique JSTOR, avec pour mots clé « collage citation musique » a fait émerger plusieurs articles, en français ou en anglais, abordant ce sujet. Deux articles ont particulièrement retenu mon attention.

J'ai également consulté plusieurs pages Wikipedia.

Enfin, deux livres empruntés au centre de documentation du CFMI ont apporté un éclairage supplémentaire.

---

<sup>7</sup> Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 144-145

# Bibliographie

## Webographie

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_postmoderne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_postmoderne) - Consulté le 28/01/2018

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_n%C2%BA\\_1\\_de\\_Mahler](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_n%C2%BA_1_de_Mahler) - Consulté le 22/12/2017

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_postmoderne#cite\\_note-8](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_postmoderne#cite_note-8) - consulté le 28/01/2018

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_postmoderne#cite\\_note-8](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_postmoderne#cite_note-8) - consulté le 28/01/2018

## Ouvrages

Albèra, Philippe, Bayle, Laurent (dir.), *Musique, mémoire et création*, Paris, Éd. Cité de la Musique, 2012, p. 59-70.

Berio, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 144-145.

Bosseur, Jean-Yves, *Le Collage, d'un art à l'autre*, Paris, Éd. Minerve, 2010.

Burkholder, J. Peter. « The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. », *Notes*, vol. 50, no. 3, 1994, p. 851-870. JSTOR, [www.jstor.org/stable/898531](http://www.jstor.org/stable/898531)

Escal, Françoise, « Les concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme proces d'appropriation du discours. » *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 12, no. 2, 1981, p. 117-139. JSTOR, [www.jstor.org/stable/836556](http://www.jstor.org/stable/836556)