

*Tome 105
2019, n°2*

R

**Revue de
musicologie**

M

sfm
société
française
de musicologie

Anne Piéjus. *Musique, censure et création. G. G. Ancina et le Tempio Armonico (1599)*. Florence : Olschki, 2017. XXII + 470 p.

► *Émilie Corswarem (Liège Université, FRS-FNRS)*

Spécialiste reconnue de la congrégation de l'Oratoire, Anne Piéjus consacre plus de 400 pages à l'ouvrage d'un de ses membres éminents : le *Tempio armonico* de Giovanni Giovenale Ancina (1545-1604). Conçu vingt-cinq années durant, ce monument de l'édition du *Seicento* constitue la plus vaste anthologie de musique spirituelle de l'époque. Pas moins de cent quatre-vingt-dix pièces musicales, expurgées par Ancina de leurs obscénités et autres illicéités, parurent en deux volets chez l'imprimeur romain Muzi : le *Tempio armonico della Beatissima Vergine* en 1599 (cent vingt madrigaux et laudes à trois voix) et les *Nuovi laudi ariosi della Beatissima Vergine* (soixante-dix laudes à quatre voix) l'année suivante.

Le projet d'Ancina constitue une porte d'entrée particulièrement pertinente pour interroger les processus de régulation de l'écrit au cours de la Réforme catholique et, plus singulièrement, la réécriture spirituelle du répertoire profane en vogue à l'époque. L'ouvrage était certes déjà connu des musicologues, et l'on se rappellera notamment le colloque organisé par la Société italienne de musicologie à Saluces en 2005 autour du *Tempio armonico* et de l'expression musicale dévotionnelle du temps. L'ouvrage d'Ancina est sans doute mieux connu encore des philologues. Comme le souligne Anne Piéjus, l'approche philologique jusqu'ici privilégiée ne permet toutefois pas de mettre en évidence les modalités du travail d'Ancina touchant à la musique (sa sélection de polyphonies, la relation des poésies spirituelles à leurs modèles, la nature des modifications opérées, etc.). Elle ne permet pas davantage de mesurer la manière dont ses expurgations s'intègrent à sa pastorale. Or, s'il exerce des fonctions officielles au sein de certains organes de censure à Rome et à Naples, s'il est actif dans la saisie de livres de musique aux douanes du vice-royaume de Naples, comme conseiller de certains évêques, Ancina est aussi à l'origine d'un volume de musique spirituelle. À cet égard, il constitue un cas unique. Il fait par ailleurs circuler de la musique de Rome vers Naples, dans les nouvelles congrégations oratoriennes notamment, et plaide la cause du chant dans son activité pastorale. L'ouvrage d'Ancina permet donc aussi, voire surtout, d'examiner la force créatrice que recèle la censure en cette époque de première modernité. À ce titre, le *Tempio armonico* permet fondamentalement de récuser l'idée de castration créatrice habituellement associée à l'acte de censure, et invite plutôt à « nuancer l'opposition entre une production littéraire qui émanerait de figures d'auteur clairement identifiées et un système répressif qui entamerait la liberté de diffusion, d'impression, d'écriture, voire même de pensée » (p. xvii). Réécrire ne revient en effet pas à détruire : c'est aussi conserver, comme le souligne Anne Piéjus, une part importante de l'œuvre originale, lui reconnaître ses mérites et son droit d'existence.

L'ouvrage se divise en quatre parties et treize chapitres. La première partie, intitulée « Un temple harmonique », vise à situer le *Tempio armonico* et les *Nuove laudi ariosi* dans la vie de leur auteur. On y trouve d'aussi précieuses qu'indispensables indications quant à la carrière d'Ancina, depuis son admission à l'Oratoire en 1578, ses années napolitaines (1586-96) durant lesquelles fut probablement conçu en bonne part le *Tempio armonico*, jusqu'à son retour à Rome en 1596, sans oublier sa fuite dans les Marches et sa nomination comme évêque de

Saluces (1602). Sa position au sein de la congrégation est exposée avec soin par l'auteur, de même que les éléments saillants de cette personnalité hors du commun que fut Ancina, ami de S. Filippo Neri. D'un chapitre à l'autre, cette première partie développe plusieurs questions cruciales, parmi lesquelles on peut mentionner les distances que prend Ancina à l'égard de la tradition laudistique oratorienne. Se positionnant en porte-à-faux vis-à-vis de la tradition des éditions musicales oratoriennes, parues sans nom d'auteur, Ancina revendique la paternité du *Tempio armonico*. Tandis qu'il expurge les madrigaux et canzonette de leurs illécitités diverses, il fait siennes les œuvres corrigées, même si ses révisions s'étendent rarement au poème dans son entier. Plus encore, l'ouvrage se teinte d'une nette dimension autobiographique, en écho de l'expérience dévotionnelle personnelle d'Ancina, des événements importants de son parcours mais aussi de ceux qui ont plus largement marqué l'époque, comme l'inondation de Rome en 1598 ou l'épidémie de peste qui sévit en Italie en 1599. Certains de ces éléments autobiographiques, au même titre que nombre de *topoi* poétiques, d'emprunts et de citations sont redevables à Pétrarque et à son *Canzoniere* en particulier, ainsi qu'Anne Piéjus le démontre dans la quatrième partie de son ouvrage. La prise de distance d'Ancina à l'égard de la tradition ne rime pourtant pas avec rupture. Les grands thèmes oratoriens demeurent, associés à une forme de dévotion individuelle, de l'ordre de l'intime. Ils sont ici aussi associés à un culte particulier, puisque le *Tempio armonico* est un temple à la Vierge. Ainsi, les laudes portant les thèmes habituels sont destinées à telle ou telle fête mariale. Ici encore, Ancina déroge à la pratique oratorienne qui consistait à n'attribuer aux laudes que de rares destinations, ce qui leur permettait d'être chantées fréquemment. De manière plus immédiatement perceptible sans doute, c'est le procédé principal choisi par Ancina qui l'éloigne aussi de la tradition oratorienne, la parodie étant plutôt occasionnelle dans les recueils collectifs de laudes.

La deuxième partie de l'ouvrage, « Musique et censure », se concentre sur l'activité de censure à l'époque de l'élaboration de l'ouvrage d'Ancina. Elle explore les principaux contacts de l'auteur avec les institutions curiales liées à la censure, du fait de ses liens personnels et de son appartenance à la congrégation de l'Oratoire de Rome : le Saint-Office (l'Inquisition romaine), la congrégation de l'Index et le maître du sacré palais. C'est l'activité propre d'Ancina en tant que censeur qui est ici étudiée mais plus largement, la nature même de l'acte de censure en cette époque de Réforme catholique. Son extension progressive de l'écrit aux idées, du religieux aux autres domaines de la connaissance et au livre de musique (spirituelle au premier chef) fait l'objet d'une attention particulière. Son contenu, à la fois spirituel et musical, bénéficie d'un statut particulier, s'enracinant dans une vision platonicienne relative aux effets et à l'éthique de la musique qui touchent tant le compositeur que le musicien ou l'auditeur. Ces pages, nonobstant la relative aridité d'un sujet tel que la réglementation de la censure, son organisation institutionnelle ou son évolution, recèlent de véritables trésors d'élégance, comme ce passage : « Car ces terres inconnues de la musique et du son, du chœur angélique au chant le plus humble, se doublent encore d'un monde souterrain, terrain fertile sur lequel s'est largement appuyée la politique répressive des Réformes : au monde de l'au-delà et de l'éther, à la perfection qui brûle les ailes de l'artiste qui prétend l'approcher, fait écho le monde sourd et souvent silencieux de l'infra, de l'intériorité et de la conscience pécheresse » (p. 180). Le chant, chez Ancina, est une alternative à la mortification de la chair, non pas

qu'il condamne cette pratique commune chez les Oratoriens, mais plutôt qu'il en constate la relative inutilité chez certains individus. Le chant, en tant que remède, détourne des tentations en ce « qu'il occupe pleinement corps et esprit », du fait de ses propres propriétés. Ancina, conscient des dangers de la jouissance concupiscente du chant – en cela il s'éloigne peut-être de la vision platonicienne de l'ouïe comme sens le plus proche de l'*intelletto* –, l'instrumentalise en quelque sorte et en fait cette « arme intérieure [...] pour mener le combat contre des assauts d'autant plus dangereux qu'ils sont intempestifs » (p. 204), ceux de la tentation. S'agissant de la théorie des effets de la musique sur l'homme et des relations entre son et sens notamment, on relève chez Anne Piéjus la pleine possession d'un appareil conceptuel solide, maîtrise qui marque l'ouvrage dans son entier.

« La croisade musicale », troisième partie de l'ouvrage, décrit le projet voulu par Ancina, la trajectoire de l'illicite vers le licite, de la musique « contaminée » à la musique salutaire, s'appuyant sur une bipartition du monde entre vertu et vice, entre spirituel et profane. Ancina différencie les laïcs et les clercs à qui il enjoint instamment de renoncer à toute musique profane, incompatible avec leur état. Le *Tempio armonico* apparaît donc tel un substitut aux éditions profanes et en particulier à ces madrigaux particulièrement en vogue chez certains ecclésiastiques ; les expurgations, corrections et autres modifications (ou mutilations) portées par Ancina aux textes sont autant de gestes nécessaires à sa pastorale. C'est dans une même perspective que sont composées quelques nouvelles œuvres. La pastorale d'Ancina s'adresse aussi en particulier aux femmes de l'aristocratie à qui il confie la diffusion de l'œuvre et dédie des parties du *Tempio armonico*, conscient de la lutte à mener contre les dangers de l'oisiveté ou de la vacuité de l'esprit. On relève les noms de la duchesse d'Acquasparta Olimpia Corsini Cesi, de la duchesse Geronima Colonna, ou encore de Battina Piccamigli Pinelli. À travers elles, c'est l'aristocratie, génoise, romaine et napolitaine, qui est visée. Ici encore, le chant sacré constitue une alternative salvatrice, un puissant antidote. Force est de relever, en filigrane de la thématique principale de ce chapitre, les nombreuses autres questions que l'auteure exploite comme autant de pistes stimulantes en elles-mêmes, tels – entre autres exemples – le caractère à la fois privé et public de la laude ou la responsabilité privée dans la vie spirituelle.

La dernière partie de l'ouvrage d'Anne Piéjus, « Écrire, récrire », se consacre aux modalités de transformation de la source profane, point de départ du travail d'Ancina. L'auteure nous rappelle à quel point la correction spirituelle n'est pas bien éloignée de la création spirituelle autonome. Dans les parties précédentes, Anne Piéjus avait déployé plusieurs stratégies méthodologiques afin de mettre au jour et de proposer une lecture, voire plusieurs, de la structure de l'ouvrage d'Ancina. Les thématiques communes et les répétitions d'un volume à l'autre sont identifiées, de même que les sources musicales auxquelles puise Ancina ; les choix structurels opérés par lui sont décrits, de même que les relations variables et plurielles qu'entretiennent les avatars spirituels à l'égard de leurs modèles, les divers degrés de transparence de la parodie pointés et les jeux d'intertextualité mis à jour. L'effort de compréhension du projet d'Ancina par l'auteure est manifeste. En multipliant les approches et les modes de questionnement, c'est l'immense connaissance musicale d'Ancina qui transparait, mais aussi l'éclectisme des références auxquelles il puise. Le nombre de compositeurs est en effet important, de même que les genres, les styles et les époques des pièces qu'il expurge. Son « panthéon musical »

est hétérogène et cette hétérogénéité fait sens si on la conçoit en lien avec sa volonté d'universalisme. S'agissant du tissu poétique et des abondantes références, tant spirituelles que profanes, c'est aussi la culture de cet homme d'Église, « dont la formation intellectuelle et une grande part de la production écrite procèdent d'une conception cumulative et synthétique du savoir » (p. 394) qui apparaît. Les techniques utilisées par Ancina sont plurielles aussi. Rééditions côtoient réécritures spirituelles d'œuvres profanes et même quelques compositions inédites de la main d'Ancina. Dans cette quatrième partie, Anne Piéjus s'emploie à les détailler, en pointant les enjeux moraux des différentes techniques : citations, emprunts, réminiscences, corrections, simple « arrangement », réécriture, traduction ou paraphrase de prières déjà connues. Les modalités de sélection des canzonettes ou madrigaux travestis sont également rigoureusement explorées, via les thèmes à la fois chers aux oratoriens et paradigmatiques de la dévotion post-tridentine, via le réseau propre d'Ancina (sa propre bibliothèque musicale, ses relations avec certains compositeurs, son activité de censeur ou la circulation des œuvres manuscrites). Les critères d'Ancina sont mis en lumière : l'adéquation ou non des pièces à son projet, leur plasticité en vue d'une réécriture, leur qualité musicale, ou l'urgence à les rendre licites. Il ne s'agit donc pas seulement de se concentrer sur la source initiale mais aussi de mesurer ses qualités et d'apprécier les traitements auxquels elle est soumise.

Les sources, principalement romaines, que l'auteure a consultées et analysées, sont nombreuses et diverses. La recherche d'Anne Piéjus est aussi rigoureuse que systématique, qu'il s'agisse de mettre à jour les modalités du travail préparatoire d'Ancina, d'identifier ses sources, de préciser la chronologie de l'élaboration de son œuvre ou d'évaluer son travail de censeur. Certaines répétitions apparaissent inévitablement au fil de l'ouvrage, relatives aux rapports qu'Ancina entretenait à l'égard de ses modèles, à l'orthodoxie dogmatique de son travail, à l'infléchissement thématique des laudes du *Tempio* vers la dévotion mariale ou au travail de censure. Ces redites constituent cependant souvent des points de départ pour approfondir quelques nouveaux éléments. À titre d'exemple, le retour sur l'articulation du *Tempio armonico* autour des principales fêtes mariales permet de donner le détail des laudes dédiées à des sanctuaires mariaux miraculeux et, par-là même, de mieux mesurer la portée doctrinale de l'ouvrage, en rapport à l'intégration des traditions populaires et à la normalisation culturelle de l'Église à l'époque. Au sein d'une telle densité d'informations, ces répétitions constituent par ailleurs des rappels souvent salutaires pour le lecteur.

Les contributions de ce volumineux ouvrage à la recherche sur la production musicale à l'époque de la Réforme catholique sont multiples. Sans doute l'ouvrage d'Anne Piéjus présente-t-il avant tout le mérite de restituer le phénomène de la censure, le procédé de réécriture spirituelle et son rapport ambivalent à l'original au sein d'un maillage complexe où divers procédés interagissent. Ce faisant, l'auteure aura réussi à faire émerger toute la force créatrice du travail d'Ancina.