

**La reconstitution musicale  
de Colas et Colinette  
de Joseph QUESNEL**

[N.D.L.R. : A la suite de la représentation par la Comédie des Deux Rives de l'Université d'Ottawa de *Colas et Colinette*, « Comédie en prose mêlée d'ariettes » de Joseph Quesnel, nous avons cru qu'il intéresserait les lecteurs du *Bulletin* de connaître le travail de reconstitution auquel a dû se livrer le compositeur torontois Godfrey Ridout pour redonner vie à cette partition québécoise du XVIII<sup>e</sup> siècle.]

L'un des obstacles majeurs à la compréhension globale de la musique dite classique provient paradoxalement du fait qu'elle est écrite. C'est que l'écriture musicale, avec son réseau complexe de signes et d'artifices graphiques plus ou moins rationnels, ne parvient qu'*approximativement* à représenter des réalités aussi fugitives que les sons, aussi impalpables que les rythmes, les intensités et les timbres. En ne précisant pas *comment* une œuvre doit être interprétée, l'écriture musicale dissimule et embrouille autant qu'elle révèle. Et nulle part l'obligation de « lire entre les lignes » n'est plus impérieuse — et plus littérale — que dans notre musique. Le chef d'orchestre Bruno Walter aimait à répéter que « la vraie musique est entre les notes ». On ne saurait dire mieux, et la remarque est de conséquence pour tous les interprètes.

Il n'empêche que la notation musicale ne soit indispensable pour la préservation des répertoires dans les civilisations à dominante historique. « Les sons meurent s'ils ne sont pas notés, parce qu'ils ne peuvent être retenus uniquement par la mémoire », écrivait au VII<sup>e</sup> siècle l'encyclopédiste Isidore de Séville. Depuis ce temps, les compositeurs et surtout les théoriciens se sont appliqués à inventer des systèmes sémiographiques aptes à traduire le plus fidèlement possible leurs intentions.

Mais qu'arrive-t-il si une œuvre n'est notée qu'en partie seulement ? Est-elle inutilisable, *lettre morte* ? Tel est le problème qui s'est présenté à propos de *Colas et Colinette ou le Bailli dupé* de Joseph Quesnel (1749-1809), le tout premier opéra-comique à avoir été composé en Nouvelle-France par cet ancien capitaine malois devenu, après bien des pérégrinations, marchand général à Boucherville. *Colas* fut représenté deux fois en janvier et février 1790 à Montréal par le Théâtre de Société, avec un succès considérable si l'on en croit les comptes rendus élogieux parus dans les journaux de l'époque, et repris à Québec en 1805. Puis l'opérette tomba dans l'oubli et les manuscrits de Quesnel s'en allèrent dormir quelques lustres dans les armoires de l'église Notre-Dame de Montréal

avant que d'en être rudement délogés lors d'un « grand ménage » peu discriminatoire... Les documents qui échappèrent au coup de balai furent colligés par Jacques Viger, le premier maire de Montréal, et légués aux Archives du Séminaire de Québec où M. Helmut Kallmann, à qui nous sommes redevables de toute la documentation sur le sujet, les répertoria en 1960.

Or de *Colas* n'étaient préservées que la mélodie des quatorze airs chantés et la partie du second violon, c'est-à-dire, en somme, le squelette. Convaincu néanmoins de la beauté de ces restes, M. Kallmann demanda au compositeur torontois Godfrey Ridout de les étoffer quelque peu...

Pour une fois, le hasard avait bien fait les choses. Eussions-nous perdu la mélodie des airs, il est évident que l'œuvre n'eût pu être reconstituée. Mais toute mélodie suppose ou sous-entend un accompagnement que les règles de l'harmonie tonale prévalant à une époque permettent de reconstruire avec vraisemblance. Mieux encore, la partie conservée de second violon fournissait un embryon de l'harmonie originale et quelques-uns des schémas rythmiques: il est heureux que cette partie-là précisément fût conservée, car les premiers violons ne font que doubler en général la mélodie chantée.

C'est à partir de ces données initiales que Godfrey Ridout s'est attaqué au problème de la reconstitution intégrale. Il lui fallait d'abord composer une basse, substrat essentiel de tout l'édifice, compléter les parties intermédiaires manquantes (ce qu'en termes de métier on appelle le « remplissage »), ajouter les quelques notes omises ou effacées par le temps, corriger les erreurs manifestes du copiste, assembler ou harmoniser le tout à quatre voix dans le style cultivé dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et penser une instrumentation.

Techniquement, un tel travail est moins ardu qu'il ne peut sembler au profane: pour un musicien rompu aux exercices de son métier, cela revient à une harmonisation et à un arrangement dans un style imposé, comme on en pratique dans tous les conservatoires. La plupart des chansons à succès de notre époque ne sont pas composées autrement. Un simple exemple suffira à faire saisir ce point. Représentons par le chiffre 8 un son quelconque d'une mélodie donnée; ajoutons-y au-dessous, joué par le second violon, un autre son situé à un intervalle de quarte, et représenté par le chiffre 5. Compte tenu de la configuration générale de la mélodie (son « arabe », de son rythme et de tous les autres sons précédents et suivants, un harmoniste compétent n'éprouvera aucune difficulté à compléter cette structure partielle. En poussant même la formalisation jusqu'à ses limites, on peut ramener le problème à une équation à 4 paramètres dont deux sont toujours connus, et résolue numériquement sous la forme

8 (octave, do)

5 (quinte, sol)

3 (tierce, mi)

1 (son fondamental, do)

c'est-à-dire un accord parfait majeur en position fondamentale, les deux chiffres inférieurs, soulignés, désignant les parties ajoutées et jouées par l'alto, le violoncelle et la contrebasse. Un tel système s'avère tellement pratique à l'usage que la plupart des œuvres composées entre 1600 et 1750 l'ont été selon cette convention: c'est l'époque de la basse chiffrée, ou de la musique baroque.

Mais il y a le style, et c'est là que la question se complique. On peut être bon réalisateur d'accords, et ne rien comprendre aux usages musicaux d'une époque antérieure, et reporter sur le XVIII<sup>e</sup> siècle classique les harmonisations plus chargées du XIX<sup>e</sup> siècle romantique. Il faut savoir gré à Godfrey Ridout d'avoir fait preuve du plus grand tact dans le traitement de ce détail subtil qui fait toute la différence entre la réussite et l'échec, et d'avoir été au moins aussi fidèle à l'esprit qu'à la lettre. Certes, il pouvait se reporter à des modèles contemporains de *Colas*, les vaudevilles de Grétry, Philidor, Monsigny, par exemple, et même au *Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau, créateur de l'opéra-comique, qui a inspiré le *Singspiel Bastien et Bastienne* de Mozart, et qui était certainement connu de Quesnel. Mais Ridout ne s'est pas contenté de faire œuvre de restauration archéologique: il a innové en transposant les registres des voix en fonction des rôles que Quesnel avait tous notés pour voix d'hommes, même le rôle de Colinette, les femmes étant alors bannies des tréteaux... Ainsi le vilain bailli est-il chanté par une basse, le bon Monsieur Dolmont, protecteur de Colinette, par un baryton, Colinette par un soprano, et Colas par un ténor. Innovations également que la rédaction de la partition pour petit orchestre de chambre dans le ton des opérettes, l'inclusion de soli d'instruments à vent suggérés encore une fois par la partie de second violon, et l'addition d'une longue ouverture à deux thèmes fondée sur les principaux motifs de l'œuvre, le premier avec ses rythmes syncopés, ayant l'allure gaie-luronne d'une danse paysanne, le second caractérisé par ses ritournelles et ses séquences dramatiques à la Rossini. Entreprise licite, ou caricature? Pastiche plutôt, et il n'y a là aucune honte: on a longtemps attribué à Bach des œuvres qui se sont révélées de Vivaldi, Mozart a imité parfaitement le style de Jean-Christophe Bach, et le jeune Beethoven celui de Haydn. Faut-il rappeler que le pastiche, l'équivalent du thème d'imitation en littérature, constitue le moyen le plus sûr de se pénétrer d'un style étranger, et que Proust lui-même est le plus grand des pasticheurs? Dans le cas qui nous occupe, il y va de la vie même de l'œuvre musicale qui est essentiellement mouvement, renouvellement, mutation,

et l'on peut être reconnaissant à Godfrey Ridout d'avoir contribué personnellement au charme de *Colas et Colinette*. Après tout, Kurt Redel n'a pas agi autrement dans sa restitution de la *Passion selon saint Marc* de Telemann et du trop fameux Canon de Pachelbel, où il y a autant de Redel que de Pachelbel<sup>1</sup> . . .

Yves CHARTIER,  
professeur au Département de Musique  
de l'Université d'Ottawa.

<sup>1</sup> *Colas et Colinette* a été joué pour la première fois dans la version de Ridout le 6 octobre 1963, en l'auditorium de la Faculté de Musique de l'Université de Toronto. Il en existe un enregistrement sur disque SELECT, n° CC. 15.001, réalisé en 1968, avec Pierrette Alarie, Léopold Simoneau, Claude Létourneau, Claude Corbeil et l'Orchestre de Radio-Canada sous la direction de Pierre Hétu.