

Université de Montréal

L'HÉRITAGE DES LUMIÈRES CHEZ SOR : RAISON, HARMONIE, LIBERTÉ

par

David Faucher Larochelle

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
maîtrise en musique, option musicologie

août 2022

© David Faucher Larochelle, 2022

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

L'héritage des Lumières chez Sor : Raison, harmonie, liberté

Présenté par

David Faucher Larochelle

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

François de Médicis

Président-rapporteur

Marie-Hélène Benoit-Otis

Directrice de recherche

Claude Dauphin

Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite de l'influence des Lumières sur la pensée philosophique et musicale du compositeur et guitariste Fernando Sor (1778-1839). Cette influence peut être déclinée en trois thèmes, autour desquels le présent travail est structuré. Le premier thème, qui est omniprésent dans la *Méthode pour la guitare* de Sor (Paris, 1830), est celui de l'usage de la raison opposé à l'obéissance aveugle à une autorité. Le deuxième thème, présent lui aussi dans la *Méthode*, est celui de l'harmonie conçue comme une science permettant d'établir les rapports naturels qui existent entre les sons. Le troisième thème, présent quant à lui dans des chansons à caractère politique composées par Sor entre 1808 et 1832, est celui de la recherche de liberté face à l'oppression. Nous verrons dans ce mémoire que la manière dont la raison, l'harmonie et la liberté se manifestent dans les écrits et les œuvres de ce pionnier de la guitare classique est similaire à la manière dont ces trois mêmes notions sont représentées dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, Sor faisant d'ailleurs référence à cet ouvrage emblématique du siècle des Lumières dans sa *Méthode*. D'autre part, nous verrons que le guitariste a aussi été influencé par les écrits de figures importantes associées au classicisme français, comme Descartes en ce qui concerne la raison et Rameau en ce qui concerne la notion de basse fondamentale (ces deux auteurs étant d'ailleurs cités dans l'*Encyclopédie*). En somme, ce mémoire permet de mieux définir le concept d'« influence des Lumières chez Sor » qui restait autrement plutôt flou dans la littérature secondaire publiée à ce jour.

Mots-clés : Fernando Sor, siècle des Lumières, raison, esprit critique, langage harmonique, liberté, méthode de guitare, encyclopédie, classicisme en musique.

ABSTRACT

This master's thesis deals with the influence of the Enlightenment on the philosophical and musical thought of the composer and guitarist Fernando Sor (1778-1839). This influence can be divided into three themes, around which this project is structured. The first theme, which is omnipresent in Sor's *Méthode pour la guitare* (Paris, 1830), is that of the use of reason opposed to a blind submission to authority. The second theme, also present in the *Méthode*, is that of harmony seen as a science that establishes the natural relationships that exist between sounds. The third theme, present in political songs composed by Sor between 1808 and 1832, is that of the struggle of freedom against tyranny. In this thesis, we will see that the way reason, harmony and freedom are conceived in Sor's work is heavily influenced by Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie*, which is mentioned in the *Méthode*. On the other hand, we will see that the guitarist was also influenced by the writings of major figures associated with French classicism, such as Descartes when it comes to reason and Rameau when it comes to the notion of *basse fondamentale* (both of whom are mentioned in the *Encyclopédie*). In short, this master's thesis helps to better understand how the Enlightenment influenced Sor, a subject that was otherwise mostly absent from the secondary literature.

Keywords : Fernando Sor, Enlightenment, reason, critical thinking, harmonic language, freedom, guitar method, encyclopedia, Classicism in music.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Liste des tableaux	11
Liste des figures	13
Liste des sigles et abréviations	15
Remerciements	19
Introduction	21
Chapitre 1 – Raison, esprit critique et remise en question de l’autorité du maître de guitare dans la <i>Méthode</i> de Sor.....	31
1.1. Le <i>Discours de la méthode</i> de Descartes, un modèle pour la <i>Méthode</i> de Sor?	33
1.1.1. Un ouvrage écrit au « je »	36
1.1.2. Un contexte propice à la remise en question.....	37
1.1.3. La méthode comme guide : du singulier vers l’universel	39
1.2. La notion de raison chez Sor à travers le prisme de l’ <i>Encyclopédie</i>	46
1.2.1. Les limites de la raison.....	46
1.2.2. La raison avant l’imagination.....	52
1.2.3. Oser penser par soi-même	52
Chapitre 2 – Une conception de la musique pour guitare fondée sur des principes harmoniques hérités du XVIII ^e siècle	57
2.1. La musique comme science des sons	59
2.1.1. La musique comme science des sons dans les écrits de Sor	62
2.1.2. La musique comme science des sons dans l’ <i>Encyclopédie</i> et l’influence de Rameau.....	64
2.2. L’harmonie comme guide et l’influence de Haydn et Mozart	70
2.3. Les caractéristiques harmoniques des études op. 6, 29 et 31 de Sor.....	81
2.3.1. Tonalités	84
2.3.2. Modulations.....	85
2.3.3. Accords d’emprunt.....	88
2.3.4. Exemple : l’étude op. 6 n° 1 de Sor.....	90

Chapitre 3 – La notion de liberté dans les chansons de Sor	97
3.1. Contexte de création des chansons	98
3.1.1. La Guerre d’indépendance espagnole (1808-1814)	99
3.1.2. Le mouvement philhellène en Europe dans les années 1820	103
3.1.3. Le mouvement abolitionniste en France entre la fin du XVIII ^e siècle et le milieu du XIX ^e siècle	106
3.2. Liberté et notions connexes	111
3.2.1. Liberté, esclavage, tyran	112
3.2.2. Liberté, patriotisme, combat	116
3.2.3. <i>Le dernier cri</i> et l’ <i>Appel</i> : des chansons écrites « à la place de l’autre »	122
3.3. La musique de Sor	126
Conclusion	139
Bibliographie	146
Sources	146
Littérature secondaire	147

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1 : Tonalités	84
Tableau 2.2 : Formes	86
Tableau 2.3 : Modulations.....	87
Tableau 2.4 : Accords d'emprunt.....	89

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 : pouce par-dessus le manche.....	59
Figure 2.2 : pouce derrière le manche.....	59
Figure 2.3 : exemple du maître de guitare.....	60
Figure 2.4 : exemple corrigé proposé par Sor.....	60
Figure 2.5 : modulation en <i>la</i> bémol majeur dans l'air de Cherubino (mes. 33 à 40, réduction) ..	74
Figure 2.6 : mesures 1 à 8 de l'étude op. 6 n° 1	91
Figure 2.7 : mesures 13 à 17 de l'étude op. 6 n° 1	91
Figure 2.8 : mesures 18 à 24 de l'étude op. 6 n° 1	92
Figure 2.9 : mesures 25 à 32 de l'étude op. 6 n° 1	93
Figure 2.10 : mesures 33 à 40 de l'étude op. 6 n° 1	93
Figure 2.11 : mesures 41 à 44 de l'étude op. 6 n° 1	94
Figure 3.1 : mesures 21 à 24 de <i>Los defensores de la Patria</i>	129
Figure 3.2 : mesures 2 à 5 de <i>Los defensores de la Patria</i>	129
Figure 3.3 : mesures 17 à 20 de <i>Los defensores de la Patria</i>	130
Figure 3.4 : mesures 37 à 40 (précédées d'une anacrouse de 3 temps) de la <i>Marche</i>	131
Figure 3.5 : mesures 13 à 20 de la <i>Marche</i>	133
Figure 3.6 : formules rythmiques dans le couplet de la <i>Marche</i>	133
Figure 3.7 : mesures 9 à 16 (précédées d'une anacrouse de 2 temps) de l' <i>Appel</i>	135
Figure 3.8 : mesures 21 à 28 (précédées d'une anacrouse de 2 temps) de l' <i>Appel</i>	136
Figure 3.9 : mesures 5 à 8 (précédées d'une anacrouse de 2 temps) de l' <i>Appel</i>	137

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

1/2 cad. : demi-cadence

c.p. : cadence parfaite

maj. : majeur

min. : mineur

op. : opus

péd. de I : pédale de tonique

péd. de V : pédale de dominante

SATB : soprano, alto, ténor, basse

À Rachel et Alexis

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche Marie-Hélène Benoit-Otis. Ses conseils et son soutien, du début à la fin du projet, ont été essentiels à la réalisation de ce mémoire. Sa méthode de direction à la fois efficace et humaine m'a donné l'impulsion nécessaire pour franchir les différentes étapes et me rendre jusqu'au bout de ma maîtrise.

Je tiens ensuite à remercier mes collègues du séminaire de laboratoire dirigé par Marie-Hélène Benoit-Otis. Leurs commentaires judicieux m'ont permis de réorganiser mes idées et de faire avancer le projet à des étapes importantes du processus de rédaction.

Je tiens également à remercier Brian Jeffery, auteur de l'ouvrage biographique *Fernando Sor: Composer and guitarist*, qui a eu l'amabilité de répondre à mes questions concernant Sor.

Finalement, je tiens à remercier mes proches, et plus particulièrement ma conjointe Rachel, qui m'ont soutenu tout au long de cette aventure.

Par ailleurs, je suis grandement reconnaissant d'avoir pu profiter des bourses de maîtrise offertes par le CRSH et le FRQSC. Je n'aurais tout simplement pas pu m'engager dans un tel projet sans ce soutien financier.

INTRODUCTION

Les œuvres de Fernando Sor (1778-1839) sont établies depuis longtemps dans le répertoire pour guitare classique. Le compositeur demeure toutefois méconnu, même parmi ceux et celles qui jouent et écoutent sa musique. Évidemment, il n'est pas nécessaire de connaître le personnage pour apprécier l'œuvre. Il est néanmoins utile de se référer au contexte historique, notamment lorsque vient le temps de lire la *Méthode pour la guitare* de Sor qui a été originellement rédigée en français et publiée à Paris en 1830¹. Cet ouvrage peut être déroutant au premier abord puisque l'auteur y fait part des réflexions philosophiques sur lesquelles est basé son jeu plutôt que de proposer une série de règles à suivre et d'exercices à travailler comme le font la plupart des méthodes qui visent à enseigner la pratique de l'instrument. Cette manière de concevoir la « méthode pour guitare » a quelque chose d'inédit lorsqu'on la compare à celle adoptée par d'autres guitaristes réputés en Europe au début du XIX^e siècle²; elle prend toutefois tout son sens lorsqu'on la replace dans le contexte du siècle des Lumières qui a vu naître Sor. Plusieurs musiciens des générations qui précèdent celle du guitariste au XVIII^e siècle ont d'ailleurs publié des ouvrages qui se rapprochent davantage du traité philosophique que du simple recueil d'exercices³.

La recherche au sujet de Sor s'est considérablement enrichie au cours des dernières décennies. L'ouvrage biographique *Fernando Sor : Composer and Guitarist* de Brian Jeffery, paru en 1977 et réédité en 1994 et en 2020⁴, a ouvert la voie en ce sens. Au début des années 2000, l'ouvrage collectif *Estudios sobre Sor / Sor Studies* (2003), dirigé par Luis Gásser⁵, a élargi le champ d'étude en explorant en détail plusieurs des œuvres du compositeur en dehors du seul domaine de la guitare (musique de scène, musique orchestrale, musique chorale, chansons, musique pour piano). Plus récemment, dans sa thèse de doctorat *Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar*:

¹ Fernando Sor, *Méthode pour la guitare*, Paris, l'auteur, 1830.

² Voir notamment la *Méthode complète*, op. 27 (Paris, 1810 ou 1811) de Ferdinando Carulli (1770-1841), la *Escuela de guitarra* (Madrid, 1825) de Dionisio Aguado (1784-1849) et la *Méthode complète pour la guitare*, op. 59 (Paris, 1836) de Matteo Carcassi (1792-1853).

³ Philip G. Downs, *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Norton, 1992, p. 28-29. Downs fait notamment référence aux traités théoriques de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), ainsi qu'aux méthodes instrumentales de Johann Joachim Quantz (1697-1773), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) et Leopold Mozart (1719-1787).

⁴ Brian Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist* [1977], Londres, Tecla Editions, 2020.

⁵ Luis Gásser (éd.), *Estudios sobre Sor / Sor Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2003.

History, Bibliography, and Context (2011)⁶, Kenneth Hartdegen a tenté de reconstituer la manière dont Sor pouvait concevoir les positions d'accords à la guitare (dans un système analogue à celui de la pratique de la basse continue), afin de fournir aux guitaristes d'aujourd'hui de nouveaux outils pour surmonter les difficultés associées aux œuvres pour guitare de ce compositeur⁷.

Un sujet qui demeure toutefois peu exploré dans la littérature secondaire est celui de l'héritage des Lumières chez Sor. Ce sujet a été abordé brièvement par Jeffery dans un court essai publié en ligne et intitulé *Sor, Teaching, and the Enlightenment*⁸. Dans ce texte, Jeffery présente Sor comme un enfant des Lumières (« *a child of the Enlightenment* ») en se basant sur des extraits de la *Méthode* dans lesquels le guitariste promeut l'usage de la raison. Il renforce ensuite cette idée en mentionnant trois chansons à caractère politique mises en musique par Sor dans lesquelles on retrouve le thème de la liberté : *Los defensores de la patria* (1809), *Le dernier cri des Grecs* (c. 1829) et *l'Appel des Nègres [sic] aux Français* (c. 1832)⁹. Le lien entre Sor et les Lumières serait donc rattaché à ces deux notions : celle de la raison et celle de la liberté. Jeffery n'approfondit toutefois pas la question; il se contente de citer des extraits de la *Méthode* et de présenter quelques éléments biographiques qui peuvent expliquer le fait que Sor soit attaché à ces idéaux.

La question de l'héritage des Lumières chez Sor est également abordée par Ricardo Barceló dans un article intitulé « O “Méthode pour la guitare” de Fernando Sor (Paris, 1830) » publié en 2010¹⁰. Dans cet article consacré à la *Méthode* de Sor, Barceló compare l'attitude critique affichée par le guitariste dans son ouvrage à la manière dont Kant définit les Lumières en 1784 (nous reviendrons sur ce lien au début du chapitre 1). À l'instar de Jeffery, il élabore peu sur la question, d'autant plus qu'il ne s'agit pas du sujet principal de son article.

Il reste donc beaucoup à dire sur l'héritage des Lumières chez Sor. D'entrée de jeu, le concept est trop vague pour bien cerner le sujet. Comme l'explique Jean Ehrard, spécialiste de l'œuvre de Montesquieu, « le mouvement des Lumières n'a [pas] été le fait d'un groupe défini, d'un parti, ni

⁶ Kenneth Hartdegen, *Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar: History, Bibliography, and Context*, thèse de doctorat, University of Auckland, 2011.

⁷ Ces ouvrages ne représentent qu'une partie des travaux réalisés sur Sor au cours des cinquante dernières années.

⁸ Cet essai a été publié en ligne à une date inconnue sur le site web des éditions Tecla (maison d'édition créée par Jeffery en 1976) : Brian Jeffery, *Sor, Teaching, and the Enlightenment*, <https://tecla.com/fernando-sor/sor-and-the-enlightenment/>, consulté le 17 août 2020.

⁹ La première a été composée en lien avec la Guerre d'indépendance espagnole (1808-1814), la seconde en lien avec la Guerre d'indépendance grecque (1821-1829) et la troisième en lien avec la lutte pour l'abolition de l'esclavage.

¹⁰ Ricardo Barceló, « O “Méthode pour la guitare” de Fernando Sor (Paris, 1830) », dans *Revista Guitarra Clássica*, n° 2, 2010, p. 29-45.

la mise en œuvre d'une doctrine : plutôt un bouillonnement contestataire, un questionnement général, une effervescence, une explosion¹¹. » Cela explique qu'on puisse retrouver des points de vue divergents chez différentes figures associées au mouvement. Il faudrait donc commencer par déterminer quels auteurs et ouvrages du XVIII^e siècle sont les plus susceptibles d'avoir influencé Sor. Or, ni Jeffery, ni Barceló n'ont tenté d'élucider cette question¹².

Pourtant, la *Méthode* offre une piste intéressante à explorer en ce sens. À la fin de l'introduction, Sor invite les maîtres de guitare à élargir leurs horizons au-delà du seul domaine de leur instrument, en allant consulter le « Dictionnaire encyclopédique » qui est accessible à tous à la « Bibliothèque royale¹³ ». La bibliothèque en question est l'ancêtre de la Bibliothèque nationale de France, qui a été renommée à plus d'une occasion au cours de son histoire en fonction des changements de régime¹⁴. Sor a publié sa *Méthode* à Paris en 1830, sous un gouvernement monarchique, ce qui explique l'emploi du terme « Bibliothèque royale » plutôt que « Bibliothèque nationale ». Quant au « Dictionnaire encyclopédique », il s'agit vraisemblablement de l'ouvrage emblématique des Lumières : *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) dirigée par Denis Diderot (1713-1784) et Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783).

Dans sa traduction anglaise de la *Méthode* de Sor publiée en 2010, Matanya Opee affirme qu'il est difficile de déterminer à quelle encyclopédie le guitariste fait référence. Il suggère qu'il doit probablement s'agir de la « Framery-Ginguené *Encyclopédie Méthodique, Musique* » de 1791-1818¹⁵. Cette hypothèse peut toutefois être remise en doute considérant la nature de l'ouvrage en question et la raison pour laquelle Sor fait cette référence. La « Framery-Ginguené *Encyclopédie Méthodique, Musique* » dont parle Opee n'est pas une encyclopédie en elle-même. Il s'agit en fait de deux volumes consacrés à la musique – le premier débuté en 1791 et complété en 1813, et le second paru en 1818¹⁶ – qui font partie d'un ouvrage beaucoup plus ambitieux : *l'Encyclopédie méthodique* (1782-1832) entreprise par l'éditeur Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798). Or, cette *Encyclopédie méthodique* se présente justement comme une refonte de *l'Encyclopédie* de

¹¹ Bernard Gainot, *et al.*, « Lumières et esclavage », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 380, 2015, p. 151-152, <https://journals.openedition.org/ahrf/13515>, consulté le 20 mai 2022.

¹² Barceló mentionne Kant, mais il ne prétend pas que Sor l'a lu.

¹³ Fernando Sor, *Méthode pour la guitare* [Paris, 1830], fac-similé de l'édition originale, Genève, Minkoff, 1981, p. 6.

¹⁴ <https://www.bnf.fr/fr/histoire-de-la-bibliotheque-nationale-de-france>, consulté le 5 août 2022.

¹⁵ Fernando Sor, *Method for the Guitar* [1830], traduit du français par Carlos Barrientos et Matanya Opee, édité et commenté par Matanya Opee, Éditions Orphée, 2010, p. 99.

¹⁶ Alain Cernuschi, « Les volumes *Musique* de *l'Encyclopédie méthodique*. Stratification du texte, articulation du domaine », dans Claude Blanckaert et Michel Porret (éd.), *L'Encyclopédie méthodique (1782-1832) : De Lumières au positivisme*, Genève, Droz, 2006, p. 722-723.

Diderot et d'Alembert. L'une des différences majeures entre les deux est que celle de Panckoucke est organisée par matières (d'où les volumes sur la musique), alors que celle de Diderot et d'Alembert est entièrement structurée par ordre alphabétique (d'où le titre alternatif de *Dictionnaire raisonné*). Considérant que Sor utilise les termes « Dictionnaire encyclopédique », il semble plus probable qu'il ait voulu faire référence à l'ouvrage original qui se présente comme un dictionnaire (et non pas à la refonte de Panckoucke qui s'éloigne de cette forme).

Il n'est pas exclu pour autant que le guitariste ait eu l'occasion de consulter les deux volumes de l'*Encyclopédie méthodique* consacrés à la musique. Nous verrons d'ailleurs au chapitre 2 du présent mémoire que la notion d'« harmoniste » chez lui est étroitement liée à la manière dont ce terme est défini dans le premier de ces deux volumes. Il est toutefois important de considérer la raison pour laquelle Sor fait référence au « Dictionnaire encyclopédique » dans sa *Méthode*. En tenant compte de l'ensemble du paragraphe où se trouve cette référence, il est clair que l'auteur n'invite pas les professeurs de guitare à consulter l'ouvrage en question pour approfondir leurs connaissances en musique, mais bien pour enrichir leurs connaissances générales. Pourquoi alors se limiterait-il à renvoyer aux volumes sur la musique de l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke? À la rigueur, il est plus probable que Sor ait voulu faire référence à l'ensemble des ouvrages rattachés à l'œuvre originale de Diderot et d'Alembert – incluant le *Supplément à l'Encyclopédie* (1776) et l'*Encyclopédie méthodique* – plutôt qu'à des volumes spécifiques sur la musique.

Il est toutefois difficile de déterminer dans quelles circonstances précises le guitariste en est venu à se familiariser avec l'*Encyclopédie* et ses refontes subséquentes. Sor est né en 1778 au sein d'une famille bourgeoise de Barcelone et a passé les 35 premières années de sa vie en Espagne. Comme certains de ses compatriotes durant la Guerre d'indépendance espagnole (1808-1814), il se rallie au roi Joseph I^{er} (le frère de Napoléon Bonaparte) en 1810 et est forcé à l'exil en 1813 après la défaite des Français face aux insurgés espagnols. Il fait alors carrière comme musicien en France (1813-1815), en Angleterre (1815-1822), en Russie (1823-1827), puis à nouveau en France (1827-1839). Lorsqu'il publie sa *Méthode* à Paris en 1830 à l'âge de 52 ans, Sor est un véritable cosmopolite, un citoyen du monde européen. Il affirme d'ailleurs maîtriser quatre langues à cette époque : le français, l'anglais, l'espagnol et l'italien¹⁷. Le fait qu'il invite les maîtres de guitare à se rendre à la Bibliothèque royale de France pour consulter l'*Encyclopédie* de Diderot et

¹⁷ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 38.

d'Alembert signifie qu'il a probablement eu l'occasion de le faire lui-même durant cette période de sa vie.

Certains éléments de la biographie de Sor permettent cependant de croire qu'il connaissait déjà les écrits des encyclopédistes durant sa jeunesse en Espagne. Avant d'en dire plus à ce sujet, il faut savoir que l'Espagne, à l'instar de plusieurs pays européens durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, a connu un mouvement des Lumières (appelé *Ilustración*) avec ses propres spécificités régionales. Ce mouvement a profité d'un appui important de la monarchie sous les règnes successifs de Charles III (1759-1788) et de Charles IV (1789-1808) :

La monarchie *ilustrada* n'est pas libérale ou tolérante, mais les souverains et leurs conseillers ont la conviction que la puissance de la monarchie, et donc l'accroissement de ses ressources, passe par une rationalisation de l'État et de la société. Comme en Prusse ou en Autriche, Lumières est souvent synonyme d'absolutisme éclairé. De ce fait, l'économie politique et les sciences sont les domaines privilégiés. Sans entrer dans les détails, les initiatives de la monarchie se déploient dans deux directions : d'une part le soutien et la diffusion des idées nouvelles et la protection de ceux qui en sont les acteurs, d'autre part l'adoption de mesures d'inspiration *ilustrada*¹⁸.

Les idées nouvelles sont diffusées notamment par le biais des Sociétés économiques des amis du pays (*Sociedades económicas de amigos del país*) qui visent à promouvoir le développement économique de l'Espagne et au sein desquelles « sont présentés ou lus les ouvrages novateurs, dont bon nombre viennent de France, d'Angleterre ou des Pays-Bas¹⁹. » Plusieurs ouvrages en provenance de l'étranger vont donc circuler en Espagne à l'époque, et ce, malgré la mise à l'Index de certains d'entre eux par l'Inquisition²⁰. Ces ouvrages, incluant ceux prohibés, se retrouvent entre autres dans les bibliothèques d'établissements d'enseignement supérieur (comme celle du Collège Royal de Médecine et de Chirurgie de Cadix)²¹ et dans des collections privées. L'une de principales figures associées à la *Ilustración*, le juriste Pablo de Olavide (1725-1803), possède par exemple « une trentaine d'ouvrages français prohibés, dont les œuvres de Voltaire, en vingt-quatre volumes, l'*Encyclopédie*, divers textes de Rousseau (dont l'*Émile*), ainsi que *De l'Esprit* et *De l'Homme* de Helvétius²² ». Certains textes en français sont également traduits. L'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (ouvrage posthume, 1795) de l'encyclopédiste Nicolas de Condorcet (1743-1794), l'un des derniers représentants des Lumières en France, a par exemple

¹⁸ Jordi Canal (éd.), *Histoire De l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ L'Inquisition ne sera abolie définitivement en Espagne qu'en 1834.

²¹ Gérard Dufour, *Lumières et Ilustración en Espagne : sous les règnes de Charles III et de Charles IV (1759-1808)*, Paris, Ellipses, 2006, p. 65.

²² *Ibid.*, p. 79.

fait l'objet d'une traduction en espagnol dès 1799²³. Bref, il est acquis que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert de même que d'autres écrits associés au mouvement de Lumières en France ont circulé (parfois clandestinement) en Espagne à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle.

Sor étant issu d'un milieu aisé, il est possible qu'il ait été exposé assez jeune aux idées nouvelles diffusées dans le contexte de la *Ilustración*. Sa mère, Isabel Montadas de Serrat (1757-c1826), est la fille d'un docteur en droit, Eudald Montadas (décédé en 1769)²⁴. Son père, Joan Sor Bargibant (1755-1790), travaille tour à tour comme greffier, comme commerçant et comme fonctionnaire en charge de l'administration des routes. Cayetano de Gispert y Seriol, le parrain de Carlos (frère cadet de Fernando, né en 1785), est issu de la noblesse espagnole²⁵. Conseiller royal, docteur en droit, membre de la chambre de commerce de Barcelone (Real Junta Particular de Comercio de Barcelona), musicien et censeur au Teatre de la Santa Creu, il est désigné dans le registre de baptême de Carlos comme étant conseiller municipal à perpétuité (*regidor perpetuo*) de la ville de Barcelone²⁶. Le grand-père paternel de Fernando, Joan Batista Sor Palomeras (1725/8-1758), est médecin; quant à son arrière-grand-père, Bernat Sor Darbás (1687/8-1746), originaire d'un petit village à proximité de Saint-Lizier en France, il remplit les fonctions d'ingénieur militaire au service du roi Philippe V²⁷ lors de la Guerre de succession d'Espagne (1701-1714).

Plusieurs membres de la famille de Sor ont donc œuvré dans des domaines concernés de près par la *Ilustración*. Le guitariste lui-même est d'abord voué à une carrière administrative ou militaire, mais la mort de son père en 1790 vient modifier ce plan²⁸. Sa mère se retrouve alors seule pour les élever, lui (âgé de 12 ans) et son frère Carlos (âgé de 4 ans). Les talents précoces de Sor pour la musique lui valent toutefois d'être admis comme pensionnaire à l'Escolania de Montserrat, une école de chant choral pour garçons qui existe encore aujourd'hui et qui est établie depuis le XII^e siècle dans une abbaye bénédictine située sur les flancs du massif rocheux de Montserrat, à une soixante de kilomètres au nord-ouest de Barcelone.

²³ Jesús Astigarraga et José Manuel Menudo, « Condorcet en Espagne : à propos d'une traduction manuscrite de l'*Esquisse* », *Dix-huitième siècle*, vol. 50, n° 1, 2018, p. 431.

²⁴ Josep María Mangado, « Fernando Sor: nuovi dati biografici : Prima parte », *Il Fronimo*, n° 140, 2007, p. 21.

²⁵ Biblioteca heráldica, <http://heraldicahispana.com/npds/static.php?op=aaappp.php&npds&var=Gispert>, consulté le 1^{er} décembre 2020.

²⁶ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 13.

²⁷ Philippe V d'Espagne était le petit-fils de Louis XIV et le premier de la lignée des Bourbons ayant succédé à celle des Habsbourg en Espagne.

²⁸ [Adolphe Ledhuy et Fernando Sor], « Sor », dans Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (éd.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, H. Delloye, 1835, p. 154-155.

Au cours de son séjour à l'Escolania, qui s'étend sur un peu plus de quatre ans (de la fin de l'année 1790 au début de l'année 1795²⁹), Sor reçoit une formation musicale qui comprend entre autres des leçons de solfège, de rythme, d'harmonie et de contrepoint³⁰. Il pratique aussi la musique vocale religieuse (plain-chant, etc.) de même que différents instruments (orgue, clavicorde, violon). Il est exposé aux symphonies de Joseph Haydn (1732-1809) qui restera pour lui une figure marquante³¹, le nom de ce dernier étant mentionné à plus d'une reprise dans sa *Méthode*. C'est également à cette époque qu'il apprend le français, grâce à l'archevêque d'Auch, Louis-Apollinaire de la Tour du Pin Montauban (1744-1807), réfugié à l'abbaye de Montserrat comme nombre d'autres membres du clergé français pendant la Révolution³².

Après Montserrat, Sor se voit offrir en février 1795 un poste de sous-lieutenant dans l'armée (obtenu par sa mère)³³ dans le contexte de la Guerre de la Convention (1793-1795) qui oppose l'Espagne à la France révolutionnaire jusqu'en juillet de la même année. Il fait ensuite des études à la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona de 1796 à 1800. Comme le souligne Jeffery, ce parcours académique, qui comprend des cours en ingénierie et en artillerie, destine Sor à une carrière semblable à celle de son père Joan (fonctionnaire en charge de l'administration des routes) et de son arrière-grand-père Bernat (ingénieur militaire)³⁴. Les établissements d'enseignement supérieur étant parmi les principaux vecteurs de la *Ilustración* en Espagne³⁵, il est probable que le guitariste ait été exposé aux idées des Lumières durant ses études à la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona.

Entre 1798 et 1803, le baron de Maldà, Rafael d'Amat y de Cortada (1746-1819), décrit Sor à plusieurs reprises dans son journal personnel comme étant un *currutaco*, tout en vantant ses talents de musicien³⁶. Or, le terme *currutaco* était utilisé en Espagne à cette époque pour désigner de manière péjorative les gens – et notamment les jeunes barcelonais – qui suivaient les dernières tendances de la mode française³⁷. L'intérêt pour la culture française semble d'ailleurs avoir suivi Sor toute sa vie. Dans sa *Méthode* publiée en 1830, il fait référence entre autres au théâtre classique

²⁹ Josep María Mangado, « Fernando Sor: nuovi dati biografici : Seconda parte », *Il Fronimo*, n° 141, 2008, p. 36-40.

³⁰ [Ledhuy et Sor], « Sor », *Encyclopédie pittoresque de la musique*, p. 155-163.

³¹ *Ibid.*, p. 156 et 160.

³² *Ibid.*, p. 163.

³³ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Dufour, *Lumières et Ilustración en Espagne : sous les règnes de Charles III et de Charles IV (1759-1808)*, p. 64-67.

³⁶ Rafael d'Amat y de Cortada, *Calaix de Sastre*, cité dans Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 31, 33-35, 37, 42, 53.

³⁷ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 31.

français en mentionnant Molière (1622-1673)³⁸ et Jean Racine (1639-1699)³⁹, de même qu'à la peinture néoclassique en mentionnant Pierre-Narcisse Baron Guérin (1774-1833)⁴⁰.

Un rapport de l'Inquisition espagnole permet par ailleurs d'établir que Sor avait chez lui en novembre 1806 un recueil de contes de l'encyclopédiste Jean-François Marmontel (1723-1799) en version originale française, en plus de différents recueils de poésie, de manuels de mathématiques et de fortifications, et d'un volume de lettres d'Abélard et Héloïse⁴¹. L'Inquisition avait lancé une enquête sur Sor en 1804 parce qu'il était soupçonné d'avoir tenu en 1803 des propos qui remettaient en question les dogmes catholiques⁴². Les enquêteurs en charge de l'affaire s'attendaient à trouver chez lui en 1806 des ouvrages de Voltaire mis à l'Index. L'absence de preuves matérielles et les témoignages d'ecclésiastiques en faveur de Sor semblent néanmoins avoir permis à ce dernier de s'en tirer sans trop de mal. Quoiqu'il en soit, ce rapport de l'Inquisition atteste que Sor s'intéressait aux œuvres d'auteurs français bien avant son premier séjour à Paris en 1813.

La référence à l'*Encyclopédie* dans la *Méthode* et les éléments biographiques présentés ci-dessus permettent de croire que Sor a été influencé dans une certaine mesure par les écrits des encyclopédistes français. Il reste toutefois à voir comment cette influence se manifeste chez le guitariste. Comme on l'a vu plus haut, Jeffery a déjà identifié deux thèmes sur lesquels orienter les recherches en ce qui concerne l'influence des Lumières chez Sor. Le premier de ces thèmes, qui est omniprésent dans la *Méthode pour la guitare* de Sor, est celui de l'usage de la raison opposé à l'obéissance aveugle à une autorité. Le deuxième thème, présent quant à lui dans des chansons à caractère politique composées par Sor, est celui de la recherche de liberté face à l'oppression. À ces deux thèmes, on peut ajouter celui de la primauté de l'harmonie en musique, compte tenu du fait que Sor accorde dans sa *Méthode* une importance particulière à la « science harmonique » telle qu'elle s'est développée en Europe au XVIII^e siècle. Cet ajout est d'autant plus pertinent que l'*Encyclopédie* (et d'Alembert plus particulièrement) a contribué à diffuser les théories de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), qui ont joué un rôle capital dans ce développement.

³⁸ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 34-35.

³⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ « Sor, Fernando », 1804, Archivo Histórico Nacional [Madrid], Inquisición, 3726, exp. 220, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/3561900?nm>, cité dans Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 55-56.

Le présent mémoire est donc consacré à l'influence qu'ont pu exercer l'*Encyclopédie* et d'autres écrits connexes sur la manière dont Sor conçoit la raison, l'harmonie et la liberté dans sa *Méthode* et dans ses œuvres. L'objectif de cette démarche est d'arriver à mieux comprendre le sens et l'importance que le guitariste-compositeur accorde à ces trois notions. Pour ce faire, nous allons comparer la manière dont elles sont représentées chez les encyclopédistes et chez Sor.

Du côté de l'*Encyclopédie*, le *Discours préliminaire des éditeurs* écrit par d'Alembert, de même qu'une sélection d'articles qui abordent les notions de raison, d'harmonie et de liberté constituent l'essentiel de la documentation sur laquelle se base ce projet. Du côté de Sor, les sources primaires pertinentes comprennent la *Méthode* elle-même et les chansons à caractère politique déjà mentionnées. Les vingt-quatre études op. 6 et 29 et les vingt-quatre leçons op. 31 sont également incontournables puisque Sor les présente dans sa *Méthode* comme étant le fruit de progrès effectués (en matière d'harmonie notamment) depuis ses œuvres de jeunesse⁴³. À cela s'ajoute l'article « Sor » de l'*Encyclopédie pittoresque de la musique* d'Adolphe Ledhuy (1803-1866) et Henri Bertini (1798-1876) déjà cité plus haut; comme l'explique Hartdegen dans sa thèse de doctorat, cet article peut être considéré comme le résumé d'une autobiographie que Sor n'a jamais publiée⁴⁴, ce qui en fait une source de première main pour étudier la pensée de ce dernier. La partie de l'article qui traite des études à Montserrat est d'ailleurs rédigée à la première personne du singulier et est introduite comme étant empruntée « textuellement aux Mémoires de Sor⁴⁵. » Le reste de l'article est à la troisième personne du singulier et a probablement été écrit par Ledhuy – qui était guitariste et ami de Sor – à partir de ces mêmes Mémoires. En outre, l'article « Le Boléro » publié dans cette *Encyclopédie pittoresque* a été écrit par Sor.

Parmi les principales sources primaires consultées pour réaliser le présent mémoire, on retrouve également le *Discours de la méthode* (1637) de Descartes (1596-1650) et l'*Esquisse* de Condorcet mentionnée plus haut. Avec Descartes, on sort du cadre de l'influence des encyclopédistes. La référence à cet auteur demeure toutefois pertinente dans le cadre de ce projet, plus particulièrement en ce qui concerne la notion de raison. D'Alembert présente d'ailleurs Descartes dans le *Discours préliminaire* comme étant l'un des principaux précurseurs du mouvement des Lumières, même si

⁴³ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 34-35.

⁴⁴ Hartdegen, *Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar: History, Bibliography, and Context*, p. 20-21, 27-28.

⁴⁵ [Ledhuy et Sor], « Sor », *Encyclopédie pittoresque de la musique*, p. 155.

plusieurs des théories de ce dernier ont été remises en question au XVIII^e siècle⁴⁶. Du côté de la littérature secondaire, outre les travaux déjà cités, des ouvrages et des articles sur l'histoire de l'Espagne et de l'Europe à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, de même que des ouvrages et des articles sur les fondements et les enjeux philosophiques associés aux Lumières ont servi de sources d'information permettant de mieux comprendre le contexte dans lequel s'inscrit le sujet à l'étude.

Ce mémoire est divisé en trois chapitres, dont chacun est consacré à l'une des notions mentionnées plus haut. Le chapitre 1 s'intéresse donc à la manière dont Sor promeut l'usage de la raison dans sa *Méthode* pour remettre en question l'autorité des maîtres de guitare. Le chapitre 2 se penche sur la manière dont Sor applique à la guitare des principes harmoniques hérités du XVIII^e siècle. Finalement, le chapitre 3 traite de la manière dont s'articule la notion de liberté dans les chansons à caractère politique de Sor. L'ensemble de ces réflexions permet de mieux définir en quoi consiste l'« héritage des Lumières chez Sor » et d'arriver ainsi à une meilleure compréhension de la pensée musicale et philosophique de ce compositeur-guitariste telle qu'elle se manifeste dans ses œuvres.

⁴⁶ Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* [1751], introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 127-130.

CHAPITRE 1 – RAISON, ESPRIT CRITIQUE ET REMISE EN QUESTION DE L’AUTORITÉ DU MAÎTRE DE GUITARE DANS LA *MÉTHODE* DE SOR

*Sapere aude! Aie le courage de te servir de ton propre entendement!
Voilà la devise des Lumières.*

KANT¹

Dans sa *Méthode pour la guitare* publiée à Paris en 1830, Fernando Sor insiste sur le fait qu’il n’a pas eu de maître à la guitare et qu’il a dû, par conséquent, réfléchir à chacun des principes sur lesquels son jeu est établi. Il insiste également sur l’importance qu’il accorde au raisonnement, principe qu’il oppose à l’obéissance aveugle à une figure d’autorité. Plutôt que de se fier à une tradition établie dans le domaine de la guitare, Sor préfère s’en remettre à ses propres observations, faites sur lui-même et sur l’instrument, de même qu’à ses connaissances acquises en musique (harmonie, contrepoint, etc.) et dans d’autres domaines (géométrie, mécanique, acoustique, anatomie). Il présente ainsi sa *Méthode* comme le résultat de son expérience et de ses réflexions. L’ouvrage lui sert également à démontrer que ses œuvres pour guitare ne sont pas impossibles à jouer, contrairement à ce que certains prétendent, à condition de bien comprendre les principes qui les sous-tendent.

En se dissociant de toute tradition en matière de guitare, en mettant l’accent sur le fait que sa méthode de jeu est le résultat de ses propres réflexions et en partageant publiquement ces réflexions, Sor adopte une attitude qu’illustre bien la devise « *Sapere aude*²! » telle que la conçoit Kant dans son texte « Réponse à la question : qu’est-ce que les Lumières? » paru en 1784. Christophe Martin, spécialiste de la littérature française du XVIII^e siècle, résume ainsi l’histoire de cette devise :

La devise *Sapere aude* que Kant attribue aux Lumières vient d’Horace, mais elle renvoyait originellement à un impératif de sagesse et de vertu. [...] C’est avec le philosophe [Pierre] Gassendi [1592-1655], au XVII^e siècle, que la devise renvoie non plus à une injonction commandant de se conformer à une norme morale mais, au contraire, à un appel à la libre recherche intellectuelle et à la dynamique de la raison critique. La devise se répand au XVIII^e siècle et désigne l’impulsion intellectuelle des Lumières. Horace devient l’apôtre de la raison des Lumières, et l’on rencontre de multiples variations autour de cette devise sous la plume de Diderot, Helvétius, d’Holbach, Voltaire, etc. jusqu’à ce que Kant

¹ Immanuel Kant, *Qu’est-ce que les Lumières ?* [1784] [et autres textes], traduction, notes et bibliographie par Françoise Proust, Jean-François Poirier et Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2008, p. 5.

² Cette devise est formée des verbes latins *audeo*, qui peut être traduit par « oser » ou « avoir l’audace de », et *sapio*, qui peut être traduit par « être sage », « savoir » ou « comprendre ».

consacre la transformation de ce précepte de moral en une exigence éthique : oser se servir de son entendement et se libérer des tutelles religieuses et politiques, faire un usage public de sa raison³.

L'attitude symbolisée par cette devise que Kant associe aux Lumières regroupe donc à la fois indépendance intellectuelle, esprit critique, soif de savoir et partage des connaissances. Cette attitude correspond tout à fait à celle que Sor adopte dans sa *Méthode* publiée au début du XIX^e siècle. Notons qu'elle est aussi déjà bien présente chez certains penseurs européens de la première moitié du XVII^e siècle. Outre Gassendi déjà nommé par Martin, on peut notamment penser à Francis Bacon (1561-1626) et à René Descartes (1596-1650) qui sont généralement présentés, chacun à leur manière, comme des précurseurs du mouvement philosophique des Lumières. Dans la première section du présent chapitre, nous verrons d'ailleurs qu'il existe plusieurs similitudes entre le *Discours de la méthode* (1637) de Descartes et la *Méthode pour la guitare* (1830) de Sor, malgré les deux siècles qui séparent la publication de ces deux ouvrages. Ces similitudes permettent d'émettre ici l'hypothèse que le célèbre texte de Descartes a pu, dans une certaine mesure, servir de modèle à l'ouvrage de Sor.

L'attitude associée à la devise d'Horace est également bien présente dans l'*Encyclopédie* (1751-1772) de Diderot et d'Alembert. Comme nous l'avons vu dans l'introduction du présent mémoire, Sor, au début de sa *Méthode*, invite les maîtres de guitare à consulter cet ouvrage emblématique du siècle des Lumières afin d'élargir leurs horizons au-delà du seul domaine de leur instrument. En partant de l'idée que Sor a lui-même été influencé par cet ouvrage, nous présenterons dans la deuxième section de ce chapitre des extraits de l'*Encyclopédie* qui permettent de clarifier la manière dont il conçoit le raisonnement dans sa *Méthode* et de mieux comprendre l'importance qu'il accorde au fait de s'intéresser à une variété de domaines.

L'objectif ici est de mettre Sor en rapport avec l'histoire de la philosophie européenne des XVII^e et XVIII^e siècles, en identifiant quelques-uns des penseurs de cette période qui peuvent l'avoir marqué afin de mieux cerner son approche de la guitare telle qu'il la présente dans sa *Méthode*. L'approche de Sor est définie ici comme étant subjective – dans la mesure où elle part avant tout du sujet (Sor) plutôt que de l'objet (la guitare) – tout en étant fondée sur une conception du Beau absolu héritée de l'esthétique classique. Nous verrons également que ce qui distingue Sor lorsque vient le temps de présenter sa manière de jouer de la guitare, c'est qu'il propose de répondre non

³ Christophe Martin, *L'Esprit des Lumières : histoire, littérature, philosophie*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 14.

seulement à la question « Comment jouer de cette manière? », mais également à la question « Pourquoi jouer de cette manière? ».

1.1. LE DISCOURS DE LA MÉTHODE DE DESCARTES, UN MODÈLE POUR LA MÉTHODE DE SOR?

Figure de proue chez les philosophes rationalistes du XVII^e siècle, Descartes demeure un personnage important dans la pensée européenne du XVIII^e siècle même si plusieurs de ses thèses sont peu à peu remises en question et parfois carrément réfutées à partir de la fin du XVII^e siècle. En philosophie, les écrits de Bacon, de John Locke (1632-1704) et plus tard de David Hume (1711-1776) ouvrent la voie à l'empirisme qui gagne du terrain au XVIII^e siècle aux dépens du rationalisme de Descartes, de Baruch Spinoza (1632-1677) et de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Le concept d'idées innées, déjà présent chez Platon, et dont Descartes se sert notamment pour prouver l'existence de Dieu, n'est plus en vogue. Il faudra attendre Kant pour que ce concept d'idée *a priori* soit réactualisé sous une nouvelle forme à la fin du XVIII^e siècle, en tenant compte des critiques empiristes et en rejetant les prétentions métaphysiques de la raison humaine. Le principe de dualité entre corps et esprit est également remis en doute au XVIII^e siècle par le développement du matérialisme. C'est toutefois probablement dans le domaine de la physique que Descartes subit sa défaite la plus évidente. La loi universelle de la gravitation formulée par Isaac Newton (1643-1727) dans son *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* (1687) démontre bien que Descartes s'est fourvoyé en proposant sa théorie des tourbillons d'éther pour expliquer le mouvement des planètes. Voltaire l'évoque d'ailleurs dans ses *Lettres philosophiques* (1733) : « Ce fameux Newton, ce destructeur du système cartésien⁴ ». Il s'efforce néanmoins de rendre à chacun le mérite qui lui est dû :

[Descartes] se trompa, mais ce fut au moins avec méthode, et avec un esprit conséquent; il détruisit les chimères absurdes dont on infatuait la jeunesse depuis deux mille ans; il apprit aux hommes de son temps à raisonner, et à se servir contre lui-même de ses armes. S'il n'a pas payé en bonne monnaie, c'est beaucoup d'avoir décrié la fausse.

Je ne crois pas qu'on ose, à la vérité, comparer en rien sa philosophie avec celle de Newton; la première est un essai, la seconde est un chef-d'œuvre. Mais celui qui nous a mis sur la voie de la vérité vaut peut-être celui qui a été depuis au bout de cette carrière.

Descartes donna la vue aux aveugles, ils virent les fautes de l'Antiquité et les siennes. La route qu'il ouvrit est, depuis lui, devenue immense⁵.

⁴ François-Marie Arouet, dit Voltaire, « Quatorzième lettre sur Descartes et Newton », dans *Lettres philosophiques* [1733], Amsterdam, chez E. Lucas au Livre d'or, 1734, p. 141-142.

⁵ *Ibid.*, p. 152-153.

On retrouve également chez d'autres auteurs du XVIII^e siècle cette même image de Descartes comme précurseur qui, malgré ses erreurs, a su montrer le chemin de la vérité aux générations suivantes. D'Alembert, dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, rend ainsi hommage à Bacon, Descartes, Newton et Locke qui « préparaient de loin dans l'ombre et le silence la lumière dont le monde devait être éclairé peu à peu par degré insensibles⁶. » Lui-même physicien et mathématicien, d'Alembert souligne les apports de Descartes dans les domaines de l'algèbre, de la géométrie et de l'optique. Il affirme également au passage que « [s]a méthode seule aurait suffi pour le rendre immortel⁷ ». Comme Voltaire, il ne manque pas de souligner les égarements de Descartes en physique et en métaphysique tout en lui rendant hommage pour son impact sur l'évolution de la pensée européenne :

Descartes a osé du moins montrer aux bons esprits à secouer le joug de la scolastique, de l'opinion, de l'autorité, en un mot des préjugés et de la barbarie; et par cette révolte dont nous recueillons aujourd'hui les fruits, il a rendu à la philosophie un service plus essentiel peut-être que tous ceux qu'elle doit à ses illustres successeurs. On peut le regarder comme un chef de conjurés, qui a eu le courage de s'élever le premier contre une puissance despotique et arbitraire, et qui en préparant une révolution éclatante, a jeté les fondements d'un gouvernement plus juste et plus heureux qu'il n'a pu voir établi. S'il a fini par croire tout expliquer, il a du moins commencé par douter de tout; et les armes dont nous nous servons pour le combattre ne lui en appartiennent pas moins, parce que nous les tournons contre lui⁸.

Voltaire et d'Alembert présentent donc Descartes comme l'un des premiers philosophes depuis l'Antiquité à avoir osé penser par lui-même, à s'être servi de sa raison pour remettre en question l'ordre établi et à avoir montré à d'autres comment faire de même. Le cartésianisme a beau être essentiellement révolu au moment de la publication de l'*Encyclopédie*, son héritage est encore bien présent dans l'imaginaire collectif des Lumières. L'historien Stéphane Van Damme parle d'un processus de commémoration qui s'enclenche à partir des années 1740, plus particulièrement en France, à mesure que les idées de Descartes cessent de faire polémique⁹. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Nicolas de Condorcet (1743-1794), dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* publiée de manière posthume en 1795, conçoit sa neuvième époque comme allant de Descartes à la Révolution française : « Déjà nous avons vu la raison soulever ses

⁶ Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* [1751], introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 125.

⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ Stéphane Van Damme, « Restaging Descartes. From the Philosophical Reception to the National Pantheon », *Les Dossiers du Grihl*, mis en ligne le 27 juin 2007, § 1, 19, <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/742>, consulté le 5 mars 2021.

chaînes, en relâcher quelques-unes; et acquérant sans cesse des forces nouvelles, préparer, accélérer l'instant de sa liberté. Il nous reste à parcourir l'époque où elle acheva de les rompre¹⁰ ».

La figure de Descartes ne fait pas pour autant consensus dans le contexte de la France révolutionnaire de la fin du XVIII^e siècle. Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), qui avait pourtant écrit dans sa jeunesse un *Éloge de René Descartes* (1765), s'oppose vivement au transfert des cendres du philosophe au Panthéon lors d'un débat mené à ce sujet en 1796 devant le Conseil des Cinq-Cents¹¹. Par ailleurs, le processus de commémoration dont parle Van Damme ne signifie pas que Descartes est réduit à une simple figure historique à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Des philosophes français du début du XIX^e siècle comme Victor Cousin (1792-1867) et Auguste Comte (1798-1857) se réclament par exemple en partie de sa philosophie.

Sor, qui a vécu à Paris à la même époque que Cousin et Comte, ne fait pas explicitement référence à Descartes dans sa *Méthode*. Une lecture en parallèle de cet ouvrage et du *Discours de la méthode* de Descartes permet néanmoins d'identifier plusieurs similarités entre les deux textes : l'emploi récurrent du « je », la remise en question de l'enseignement des maîtres, l'importance accordée à la raison, le retour sur soi, la méthode conçue comme guide pour atteindre une certaine forme de vérité, l'ambivalence entre le singulier (propre à l'auteur) et l'universel (propre à l'être humain).

Il est probable que Sor ait eu connaissance des travaux de Descartes à un moment ou à un autre de sa vie, considérant son attachement pour la raison, ses études en ingénierie à la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona et son intérêt pour les sciences (géométrie, anatomie, physique), la culture française et les écrits des encyclopédistes. Le fait que Sor soit issu d'une famille de médecins et de géomètres n'est pas à négliger non plus. La philosophie cartésienne était connue dans la péninsule ibérique au moins depuis la fin du XVII^e siècle¹². Malgré leur mise à l'Index par l'Inquisition, les ouvrages de Descartes sont présents dans des collections d'établissements d'enseignement en Espagne au XVIII^e siècle, comme celle de la bibliothèque du Collège Royal de Médecine et de Chirurgie de Cadix fondé en 1748¹³. De plus, comme nous l'avons vu en introduction, le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* de d'Alembert et les écrits

¹⁰ Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Agasse, 1795, p. 234.

¹¹ Van Damme, « Restaging Descartes. From the Philosophical Reception to the National Pantheon », § 31.

¹² *Ibid.*, § 16.

¹³ Gérard Dufour, *Lumières et Ilustración en Espagne : sous les règnes de Charles III et de Charles IV (1759-1808)*, Paris, Ellipses, 2006, p. 64-65.

de Voltaire et de Condorcet cités plus haut – ouvrages qui font référence à Descartes – circulent eux aussi en Espagne à l’époque où Sor y vit (de 1778 à 1813). Rappelons également que Sor a vécu à Paris de 1827 à 1839. Or, l’édition complète des œuvres de Descartes a été publiée dans cette même ville par Victor Cousin entre 1824 et 1826. Sor n’a donc certainement pas manqué d’occasions pour se familiariser avec la pensée de Descartes. Par ailleurs, le *Discours de la méthode* ayant été écrit en français et non en latin, Sor aura pu le lire en langue originale¹⁴.

1.1.1. Un ouvrage écrit au « je »

La *Méthode* de Sor est rédigée, dans son ensemble, à la première personne du singulier. Dès la première phrase de l’ouvrage, l’auteur affirme : « En écrivant une Méthode, je n’entends parler que de celle que mes réflexions et mon expérience m’ont fait établir pour régler mon jeu¹⁵ ». Il insiste donc d’entrée de jeu sur le fait qu’il ne présente pas *la* manière, mais bien *sa* manière de jouer de la guitare. Il revient sur ce point à plusieurs occasions au fil du texte¹⁶. Lorsque vient le temps de traiter de l’instrument, il écrit : « De même que je ne dirai jamais au lecteur : *Voilà ce qu’il faut faire*, mais *voilà ce qu’il m’a fallu faire*, je ne dirai pas non plus comment une guitare doit être faite, mais comment il m’en faut une, et par quelles raisons¹⁷. »

L’approche privilégiée ici par Sor, qu’on pourrait qualifier de subjective dans la mesure où elle se rapporte d’abord à l’auteur, diffère de celle adoptée dans d’autres méthodes pour la guitare qui datent de la même époque et dans lesquelles sont avant tout proposés des exercices conçus pour apprendre à jouer de la guitare¹⁸. Cette approche est d’ailleurs jugée si inhabituelle qu’elle sera éliminée dans deux versions modifiées de la *Méthode* publiées après la mort du guitariste. Il s’agit d’une part de l’édition révisée par Napoléon Coste (ancien élève de Sor) publiée à Paris par Schonenberger en 1851¹⁹, et d’autre part de la seconde traduction anglaise de l’ouvrage publiée à Londres par Robert Cocks & Co. en 1896²⁰. L’utilisation du pronom « je » ainsi que les anecdotes,

¹⁴ Sor mentionne dans sa *Méthode* (p. 38) qu’il « ne possède point » le latin au même degré que le français, l’anglais, l’espagnol et l’italien.

¹⁵ Fernando Sor, *Méthode pour la guitare* [Paris, 1830], fac-similé de l’édition originale, Genève, Minkoff, 1981, p. 1.

¹⁶ Voir notamment les pages 2, 7, 24, 30 et 85 de l’ouvrage en question.

¹⁷ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 7.

¹⁸ Voir notamment les méthodes de Carulli, d’Aguado et de Carcassi citées en début d’introduction.

¹⁹ Fernando Sor, *Méthode complète pour la guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d’une notice sur la 7^e corde par N. Coste*, Paris, Schonenberger, 1851.

²⁰ Fernando Sor, *Method for the Guitar by Ferdinand Sor (Originally translated from the Spanish [sic] by A. Merrick) Condensed, Re-written, and Edited, by Frank Mott Harrison*, Londres, Robert Cocks & Co., 1896. Le titre indique de manière fautive que la première traduction anglaise de 1832 été effectuée à partir de l’espagnol (alors que c’est en réalité à partir de l’édition originale en français).

expériences et considérations plus personnelles de l'auteur ont été supprimées dans ces deux versions, sous prétexte de vouloir rendre l'ouvrage plus accessible.

Quoi qu'il en soit, l'approche de Sor dans l'ouvrage original n'est pas sans rappeler celle du *Discours de la méthode* dans lequel Descartes mentionne dès les premières pages : « Mon dessein n'est pas d'enseigner ici la méthode que chacun doit suivre pour bien conduire sa raison, mais seulement de faire voir en quelle sorte j'ai tâché de conduire la mienne²¹. » Le texte de Descartes est, comme celui de Sor, rédigé en bonne partie à la première personne du singulier, ce qui est apparemment « fort rare jusqu'alors dans les textes philosophiques²² ». Descartes n'est toutefois pas le premier philosophe à se placer au centre de son œuvre. Il aurait lui-même emprunté ce principe à Michel de Montaigne (1533-1592) qui, au début de ses *Essais*, écrit : « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre²³ ». Sor et Descartes peuvent, en ce sens, être considérés comme des héritiers de Montaigne.

1.1.2. Un contexte propice à la remise en question

Descartes publie son *Discours* en 1637, quelques années seulement après que Galilée eut été condamné par l'Église catholique pour avoir défendu la thèse de Copernic en faveur de l'héliocentrisme dans son *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* (1632). À la suite de cette condamnation, Descartes renonce à la publication de son *Traité du monde et de la lumière* dans lequel il adoptait lui aussi la thèse héliocentrique. Il prend soin de ne pas aborder cette question dans le *Discours de la méthode*, publié en guise de préface à la *Dioptrique*, les *Météores* et la *Géométrie*. Il fait preuve d'une grande prudence dans ce texte, mais témoigne également d'un profond scepticisme à l'égard des connaissances de son temps. Il écrit par exemple, au sujet de ses études dans « l'une des plus célèbres écoles de l'Europe » (le collège royal de La Flèche) : « Je me trouvais embarrassé de tant de doutes et d'erreurs, qu'il me semblait n'avoir fait autre profit, en tâchant de m'instruire, sinon que j'avais découvert de plus en plus mon ignorance²⁴. »

Le scepticisme que Sor affiche dans sa *Méthode* n'est pas aussi généralisé que celui de Descartes; il vise plus spécifiquement le domaine de la guitare. Il faut dire que l'instrument est dans une phase de transformation en Europe au tournant du XIX^e siècle. La guitare à cinq chœurs

²¹ René Descartes, *Discours de la méthode* [1637] et *Méditations métaphysiques* [1641], présentation par Roger-Pol Droit, notes et bibliographie par Laurence Renault [pour le *Discours de la méthode*], traduction, notes et bibliographie par Michelle et Jean-Marie Beyssade [pour les *Méditations métaphysiques*], Paris, Flammarion, 2008, p. 7.

²² *Ibid.*, p. ix.

²³ Michel de Montaigne, *Essais* [1580], vol. 1, Paris, H. Bossange, 1828, p. xii.

²⁴ Descartes, *Discours de la méthode*, p. 8.

(cordes doubles) avait connu son heure de gloire au XVII^e siècle avant d'être délaissée peu à peu au siècle suivant au profit de la guitare à six chœurs en Espagne et de celle à cinq cordes en France. Ces trois types seront finalement remplacés par la guitare à six cordes au tournant du XIX^e siècle²⁵. Cette évolution amène un regain d'intérêt pour l'instrument et laisse de la place à l'innovation pour la génération de guitaristes-compositeurs dont Sor fait partie.

Par ailleurs, le langage harmonique qui s'est développé au XVIII^e siècle dans le domaine de la musique orchestrale et de la musique pour clavier n'a pas encore été pleinement exploité sur la guitare à cette époque. En raison de ses études en musique à l'abbaye de Montserrat, Sor est très au fait de ces développements : « Je savais qu'un bon accompagnement suppose d'abord une bonne basse, des accords qui lui soient propres, et des mouvements qui rapprochent autant que possible de ceux d'une partition d'orchestre ou de ceux du piano-forte²⁶ ». L'harmonie étant pour lui d'une grande importance (nous reviendrons plus en détail sur cette question au chapitre 2), il déplore le fait que les œuvres pour guitare soient souvent remplies « de grands traits de violon, sans harmonie et même sans basse²⁷ ». Face à ce constat, il affirme avoir rejeté très jeune toute forme d'autorité dans le domaine de la guitare, sa vision de la musique étant incompatible avec celle qu'il observait alors dans ce domaine : « J'en conclus qu'il n'y avait point de maîtres pour moi, et je m'affermis dans l'idée que ce que l'on prenait pour possession de l'instrument était précisément ce qui empêchait de le posséder²⁸. » C'est ce qui l'aurait poussé à réfléchir à sa propre manière de jouer de cet instrument : « N'ayant point eu de maître, il m'a fallu raisonner avant d'ériger une maxime en principe fixe²⁹ ».

Sor n'a évidemment pas la même ambition que Descartes, qui en vient éventuellement à remettre en doute l'ensemble de ses connaissances pour repartir du seul principe « *je pense, donc je suis*³⁰ ». Au contraire, il se réfère volontiers à différents domaines de la connaissance pour nourrir ses propres réflexions au sujet de la guitare. Cette confiance à l'égard des connaissances de son temps peut être vue comme un héritage de l'esprit des Lumières tel qu'il transparaît dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert ou dans l'*Esquisse* de Condorcet par exemple. Les domaines auxquels

²⁵ Richard Savino, « Essential Issues in Performance Practices of the Classical Guitar, 1770-1850 », dans Victor Coelho (éd.), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela : Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1997, p. 196-200.

²⁶ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 3.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ Descartes, *Discours de la méthode*, p. 38.

Sor fait le plus souvent référence dans sa *Méthode*, comme l'anatomie et la géométrie, concordent néanmoins avec ceux privilégiés par Descartes (la cinquième partie du *Discours de la méthode* renferme par exemple une longue explication sur le fonctionnement du cœur et des artères). De plus, en rejetant l'autorité des maîtres de guitare et en se fiant à sa propre raison pour établir une manière de jouer de la guitare, Sor procède à l'image de Descartes qui, après avoir cherché en vain une méthode fiable lors de ses études et de ses voyages, décide de la chercher en lui-même : « Je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre. Ce qui me réussit beaucoup mieux, ce me semble, que si je ne me fusse jamais éloigné, ni de mon pays, ni de mes livres³¹. » On retrouve donc chez Sor comme chez Descartes cette même volonté d'autonomie intellectuelle évoquée par Kant dans son texte « Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières? » mentionné en début de chapitre.

1.1.3. La méthode comme guide : du singulier vers l'universel

L'ambivalence entre le singulier et l'universel est un autre trait commun entre les deux ouvrages, même si elle ne se traduit pas de la même manière chez les deux auteurs. Cette ambiguïté, étroitement liée à la notion du « je » cartésien, est d'ailleurs déjà présente chez Montaigne : « Cette connaissance de soi [chez Montaigne] est indissociable d'un projet éthique et d'une vocation universelle. "Chaque homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition"³².³³ ».

Dès le début du *Discours*, Descartes conçoit la raison, qu'il nomme aussi « bon sens » ou « puissance de bien juger, et distinguer le vrai d'avec le faux », comme étant égale chez tous les êtres humains. Cette faculté est pour lui ce qui distingue les humains des animaux : « car pour la raison ou le sens, d'autant qu'elle est la seule chose qui nous rend hommes, et nous distingue des bêtes, je veux croire qu'elle est tout entière en chacun³⁴ ». Descartes se présente comme n'ayant pas plus de moyens intellectuels que les autres : « Pour moi, je n'ai jamais présumé que mon esprit fût en rien plus parfait que ceux du commun³⁵ ». Il pense néanmoins avoir trouvé une méthode particulièrement efficace pour guider sa raison, d'où le titre complet de son texte : *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² Russ ne donne pas la référence de cette citation, qui est tirée du livre III, chapitre 2 des *Essais* de Montaigne (Montaigne, *Essais*, vol. 3, p. 257).

³³ Jacqueline Russ, *Panorama des idées philosophiques : de Platon aux contemporains* [2000], nouvelle édition établie par France Farago, Paris, Armand Colin, 2008, p. 111.

³⁴ Descartes, *Discours de la méthode*, p. 6.

³⁵ *Ibid.*

Descartes évoque à plusieurs reprises la métaphore du chemin dans cet ouvrage : « Je serai bien aise de faire voir, en ce discours, quels sont les chemins que j'ai suivis, et d'y présenter ma vie comme en un tableau³⁶ ». Le terme renvoie à l'étymologie même du mot méthode : de « *meta-* », vers, et « *hodos* », chemin³⁷. Il est parfois employé au pluriel par Descartes, comme dans la citation précédente, mais à travers cette pluralité de chemins ressort également l'idée d'un droit chemin : « Ceux qui ne marchent que fort lentement, peuvent avancer beaucoup davantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent, et qui s'en éloignent³⁸. » Ce qui éloigne l'humain du droit chemin n'est pas un manque de raison selon Descartes, mais un mauvais usage de celle-ci : « Car ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien³⁹. » Comme l'indique le titre complet du *Discours*, Descartes pense avoir trouvé une méthode qui puisse ni plus ni moins servir de guide à la raison humaine sur le chemin de la vérité.

Il reste toutefois prudent : « Il se peut faire que je me trompe, et ce n'est peut-être qu'un peu de cuivre et de verre que je prends pour de l'or et des diamants⁴⁰. » Il s'en tient à présenter sa méthode comme étant simplement la sienne et rien de plus. Il prévient également son lectorat que cette méthode n'est pas faite pour tout le monde puisqu'elle suppose de rejeter initialement toutes ses croyances pour repartir sur des bases plus solides : « La seule résolution de se défaire de toutes les opinions qu'on a reçues auparavant en sa créance n'est pas un exemple que chacun doit suivre⁴¹. » Il écrit pourtant son texte en français plutôt qu'en latin pour que celui-ci soit accessible à un plus grand nombre de gens.

La grande prudence affichée par Descartes, jumelée à sa quête de vérité, mène à une seconde ambivalence, cette fois-ci entre scepticisme (tout est susceptible d'être remis en question) et dogmatisme (recherche de vérités et de principes fondamentaux). Le scepticisme de Descartes à l'égard des connaissances de son temps le pousse volontiers à douter : « Je tâche toujours de pencher vers le côté de la défiance, plutôt que vers celui de la présomption⁴² ». Il rejette toutefois le scepticisme radical associé à Pyrrhon : « Non que j'imitasse pour cela les sceptiques, qui ne doutent que pour douter, et affectent d'être toujours irrésolus : car au contraire, tout mon dessein

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ « méthode », dans Alain Rey (éd.), *Le grand Robert de la langue française*, vol. 4, Paris, Le Robert, 2001, p. 1416.

³⁸ Descartes, *Discours de la méthode*, p. 5.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 6.

ne tendait qu'à m'assurer, et à rejeter la terre mouvante et le sable pour trouver le roc ou l'argile⁴³. » Il demeure convaincu qu'il est possible d'établir certaines vérités concernant notamment les phénomènes naturels. Il insiste cependant sur la prudence nécessaire pour atteindre ces vérités. C'est ainsi qu'on retrouve chez Descartes la métaphore de l'être humain qui apprend tranquillement à marcher seul, guidé par la seule force de ses capacités intellectuelles :

[J]e ne pouvais choisir personne dont les opinions me semblassent devoir être préférées à celles des autres, et je me trouvai comme contraint d'entreprendre moi-même de me conduire.

Mais, comme un homme qui marche seul, et dans les ténèbres, je me résolus d'aller si lentement, et d'user de tant de circonspection en toutes choses, que, si je n'avançais que fort peu, je me garderais bien, au moins, de tomber⁴⁴.

Descartes en vient ainsi à établir les quatre règles de sa méthode. Il reconnaît s'être inspiré de la logique, de l'analyse des géomètres et de l'algèbre pour y arriver, mais il présente les règles de sa méthode comme ayant l'avantage d'être plus simples et plus concrètes que celles des matières en question. La première règle est celle de l'évidence, qui consiste à éviter tout préjugé et toute précipitation pour n'accepter comme vérité que des idées qui ne peuvent absolument pas être remises en doute. La deuxième est celle de l'analyse qui consiste à diviser chaque problème en autant de parties que possible pour en rendre la résolution plus facile. La troisième est celle de la synthèse qui consiste à procéder de manière ordonnée du plus simple vers le plus complexe. Et finalement, la quatrième règle est celle du dénombrement qui consiste à faire l'inventaire de tous les éléments d'un problème pour s'assurer de ne rien omettre⁴⁵.

Sor n'est ni aussi circonspect, ni aussi systématique que Descartes dans ses raisonnements. Plusieurs des idées présentées ci-dessus se retrouvent néanmoins dans sa *Méthode*. L'ouvrage, dans son ensemble, est lui-même organisé et divisé d'une manière qui rappelle les règles d'analyse (diviser chaque problème en autant de parties que possible) et de dénombrement (faire l'inventaire de tous les éléments d'un problème) de la méthode de Descartes. Comme l'illustre la table des matières de la *Méthode*, Sor passe en revue dans son ouvrage chacun des aspects qu'il a pris en considération pour établir son jeu à la guitare. Il procède de la même manière dans des cas particuliers, lorsqu'il énumère par exemple chacun des instruments qu'il a l'habitude d'imiter à

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22-23. Voir aussi Russ, *Panorama des idées philosophiques*, p. 120.

l'aide de variations de nuances et de timbres (cor, trompette, hautbois, flûte, harpe)⁴⁶, ou lorsqu'il présente par étapes sa démarche pour trouver le doigté d'une progression d'accords⁴⁷.

Quant à la règle de l'évidence (n'accepter comme vérité que des idées qui ne peuvent absolument pas être remises en doute), on la retrouve lorsque Sor part de principes physiques de base pour expliquer certains de ses choix. Par exemple, pour introduire ses réflexions sur la manière dont il attaque les cordes avec les doigts de la main droite, il écrit :

Je commençais par établir un principe dont personne ne saurait disconvenir : c'est qu'une corde tendue, dès qu'un agent quelconque lui fait quitter la ligne droite vers laquelle elle est puissamment portée par sa tension, si cet agent cesse de l'en empêcher, elle s'y porte avec une impétuosité qui la lui fait dépasser du côté opposé; cet éloignement produit à son tour le même effet, et cette alternative se prolonge en raison de la différence entre la force de l'impulsion reçue et sa tendance au repos. Je devais donc considérer mon doigt comme un agent qui la sépare de sa position naturelle, et que la direction vers laquelle mon doigt la conduirait déciderait de celle de sa réaction⁴⁸.

La règle de synthèse (aller du plus simple vers le plus complexe) est également présente dans une certaine mesure. Sor suggère par exemple de développer progressivement une connaissance du manche, en partant de la séquence des tons et demi-tons de la gamme diatonique (séquence qui doit être entendue intérieurement avant d'être jouée sur l'instrument)⁴⁹, en passant par l'aisance à parcourir la gamme en tierces et en sixtes dans tous les tons⁵⁰, pour finalement arriver à une application concrète de ces principes dans des exemples musicaux (séquence d'accords à quatre sons; arrangement pour voix et guitare d'un extrait de l'oratorio *La Création* de Haydn).

La critique de Sor à l'égard des méthodes pour guitare qui ne se présentent que comme une série d'exercices dont le niveau de difficulté augmente progressivement pourrait être vue comme opposée à la règle de synthèse. Cette critique vise toutefois surtout le choix de dénomination (et non pas l'aspect progressif des exercices) : « Il faut être conséquent dans le titre d'un ouvrage : *méthode, exercices, leçons et études*, ne sont point des synonymes⁵¹. » Pour Sor, une méthode n'est pas une série d'exercices, mais plutôt un « traité des principes raisonnés sur lesquels sont fondées les règles qui doivent guider les opérations⁵² ».

⁴⁶ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 20-24.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43-45.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25-28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37-42.

⁵¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵² *Ibid.*, p. 82.

Par ailleurs, Sor, comme Descartes, affirme qu'il n'a « pas plus de moyens » que les autres, mais qu'il a trouvé un chemin (ou une route dans son cas) qui lui a permis de se démarquer : « Je ne fais qu'indiquer la route que j'ai suivie pour obtenir de la guitare les résultats qui m'ont valu les suffrages des gens les plus difficiles à contenter et à éblouir en fait de musique⁵³ ». Le problème, selon lui, vient du fait que la plupart des gens, tout en classant la guitare comme instrument harmonique, commencent toujours par le traiter comme instrument mélodique : « Pour eux le doigté dans ce cas n'est qu'un écart continu des règles dont l'habitude leur fait une loi⁵⁴. » La méthode qu'il propose vise donc entre autres à développer des réflexes de doigté qui permettent de jouer simultanément une ligne basse, un accompagnement et une mélodie qui se conforment aux règles d'harmonie et de contrepoint de l'époque.

Sor a beau dire qu'il ne fait que présenter sa manière de jouer de la guitare, il n'en demeure pas moins qu'il semble convaincu que celle-ci est la bonne ou du moins qu'elle est supérieure à celle de la majorité des guitaristes. On sent bien qu'il cherche dans son ouvrage à imposer sa propre vision de l'instrument. Cette vision, comme nous l'avons déjà entrevu, est avant tout basée sur sa manière de concevoir l'harmonie :

J'aime la musique, je la sens; l'étude de l'harmonie et du contre-point m'ayant familiarisé avec la marche et la nature des accords et leurs renversements, [...] j'ai exigé de l'instrument des choses dans ce genre, et j'ai trouvé qu'il s'y prête mieux qu'au fatras continu des doubles et des triples croches en gammes diatoniques ou chromatiques⁵⁵.

Sor n'est pas le seul, chez les guitaristes de son époque, à concevoir la guitare comme un instrument se prêtant bien à l'écriture à plusieurs parties. Il réfère lui-même à Federico Moretti (1769-1839) – un membre de la noblesse napolitaine ayant fait carrière dans l'armée en Espagne – comme une source d'inspiration en ce sens : « J'entendis un de ses accompagnements exécuté par un de ses amis; et la marche de la basse, ainsi que les parties d'harmonie que j'y distinguai, me donnèrent une haute idée de son mérite; je le regardai comme le flambeau qui devait servir à éclairer la marche égarée des guitaristes⁵⁶. » D'autres guitaristes comme Ferdinando Carulli (1770-1841), Dioniso Aguado (1784-1849) – dont Sor était d'ailleurs l'ami – et Matteo Carcassi (1796-1853) ont adopté ce même genre d'écriture à plusieurs parties à la même époque. Sor demeure néanmoins un cas particulier du fait de ses études en musique à l'abbaye de Montserrat

⁵³ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁶ *Ibid.*

et de ses succès comme compositeur en dehors du domaine de la guitare. Il est généralement considéré, avec Mauro Giuliani (1781-1829) à Vienne, comme le guitariste de sa génération qui a le mieux assimilé le langage harmonique développé dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par des compositeurs comme Haydn et Mozart. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'explorer cette question plus en détail au chapitre 2. Nous verrons également dans ce chapitre comment la notion de basse fondamentale développée par Rameau dans la première moitié du XVIII^e siècle a pu exercer une influence sur Sor, même si le style musical de ce dernier est assurément plus proche du classicisme viennois que de la musique baroque française.

La méthode proposée par Sor, aussi raisonnée soit-elle, est profondément marquée par les préjugés esthétiques de son auteur. Ceux-ci sont mis en évidence dans un passage où Sor présente ce qu'il considère comme l'archétype du mauvais guitariste ayant acquis une certaine réputation après avoir écrit « quelque bagatelle qui puisse être exécutée en trois leçons⁵⁷ ». Il imagine alors ce guitariste dire à l'un de ses élèves que la musique de Sor est injouable : « Cela sort entièrement des bornes; c'est un autre genre; [...] ce n'est plus ni dans le doigté ni dans les moyens de l'instrument. Il écrit cela au piano, et même je ne crois pas qu'il joue tout ce qu'il écrit; [...] il ne se soucie plus de la guitare; il a la marotte d'écrire pour l'orchestre⁵⁸ ». Il est probable que Sor ait reçu ce genre de critiques à un moment ou à un autre puisqu'il s'efforce dans sa *Méthode* de prouver que ses œuvres pour guitare sont jouables à condition d'utiliser la technique appropriée. Quoiqu'il en soit, sa réaction à l'idée que sa musique soit qualifiée d'« autre genre » par un tel guitariste en dit long sur sa conception de l'art de manière plus générale :

Un autre genre! est-ce que des êtres de cette catégorie peuvent s'imaginer que le leur en est un?... J'ai cru toujours que genre était l'application des principes fondamentaux, dont deux artistes sont d'accord, à des objets différents. Je vois que le genre de [Alexis] Piron [1689-1773] n'était point celui de [Jean] Racine [1639-1699], mais ils étaient poètes tous les deux, ils étaient d'accord sur les qualités requises dans un sonnet, une élégie, une ode, etc.; et l'on pouvait dire de l'un sans offenser l'autre, qu'il avait un autre genre. [...] [William] Hogarth [1697-1764] et Raphael [1483-1520] avaient les mêmes principes de dessin et d'optique, et leurs productions, quoique de genres bien différents, prouvent qu'ils étaient d'accord sur les vérités de cet art. Mais que dirait-on de celui qui, n'ayant jamais raisonné sur les proportions du corps humain, et sans autres principes de dessin que l'habitude contractée à force d'exercice, de placer à peu près les traits d'une figure, aurait l'impudence d'exposer un tableau à sa façon, et quand on lui parlerait de la Didon de [Pierre-Narcisse Baron] Guérin [1774-1833], dirait : *C'est un autre genre*⁵⁹?

⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁹ *Ibid.*

Sor reprend ici une conception classique du Beau, qui suppose que la pratique d'un art doit respecter un certain nombre de principes de base fondés notamment sur l'usage de la raison et l'imitation de la nature.

À l'instar de Descartes qui concevait sa méthode comme un moyen d'accès à la vérité, Sor semble concevoir la sienne comme un moyen d'accès à une forme de Beau absolu en ce qui concerne la musique pour guitare. Un autre extrait de la *Méthode* est particulièrement révélateur en ce sens. Dans cet extrait, Sor utilise une métaphore, qui rappelle le mythe de la caverne de Platon, pour tenter d'expliquer le fait que ses œuvres soient jugées si difficiles à jouer par tant de guitaristes :

Ceux dont l'étude et l'exercice ont été dirigés vers l'éloignement de ce qui est plus simple et plus naturel, disent que ma musique de guitare est de la plus grande difficulté, sans s'apercevoir que tout le secret de mon jeu consiste en deux gammes en usage chez tous les guitaristes. Il est vrai qu'ils ont fait une étude pour les rendre difficiles, en les doigtant en sens opposé à celui que la construction de la main indique par les différentes longueurs des doigts. Est-ce donc moi qui écris difficile [*sic*], ou l'habitude enracinée de marcher dans un sens inverse qui fait trouver difficile de marcher directement?... Que je me tienne constamment dans une chambre, à demi-jour, pendant un mois seulement, la première fois que je verrai le jour modéré, je le trouverai trop fort, mais je ne dirai pas qu'il l'est; je dirai qu'il me fait cet effet, parce que mes yeux ont perdu l'habitude de voir toute la quantité de lumière que la nature les avait mis en état de supporter; et si je trouve à redire, ce ne sera point contre le jour, mais contre celui qui m'aurait induit à renoncer à l'exercice libre de ma faculté visuelle⁶⁰.

Sor entretient donc l'idée que sa manière de jouer de la guitare s'accorde mieux à la « vraie nature » de l'instrument. Cette idée chez lui, une fois jumelée à son insistance sur le fait qu'il ne dit pas « voici comment jouer de la guitare » mais plutôt « voici comment *je* joue de la guitare », crée cette ambivalence entre l'universel et le singulier dont il était question au début de la présente sous-section. L'approche de Sor peut ainsi être définie comme étant à la fois subjective et fondée sur l'idée de l'existence d'un Beau absolu – ce qui rappelle l'idée de Kant selon laquelle le jugement de goût est exclusivement subjectif, mais peut prétendre à l'universalité puisque « les conditions subjectives de la faculté de juger sont les mêmes [pour tous]⁶¹ ».

Le fait que Sor soit convaincu d'avoir accédé à des vérités qui auraient échappé à la plupart des guitaristes le mène à vouloir se substituer aux maîtres de guitare dont il avait rejeté l'autorité quand il était plus jeune. Autrement dit, sa *Méthode* lui sert à asseoir sa propre autorité et à imposer sa propre conception esthétique de la musique. Nous verrons néanmoins que la critique de Sor à

⁶⁰ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 84.

⁶¹ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], cité dans Daniel Charles, « Esthétique – Histoire », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-histoire/>, consulté le 23 août 2022.

l'endroit des maîtres de guitare ne se limite pas à une divergence d'opinion sur la manière de concevoir l'instrument : Sor leur reproche également d'être incapables d'expliquer les fondements de leur approche et de ne s'en remettre qu'à la tradition et à l'argument d'autorité pour imposer leur manière de pratiquer la guitare. Pour contrer cette forme de despotisme en musique, Sor invite ses lecteurs à faire preuve d'esprit critique, et ce, même face à ses propres propositions. Il reste ainsi fidèle à la devise des Lumières selon Kant : « Aie le courage de te servir de ton propre entendement! » C'est notamment ce qui fait l'originalité de son ouvrage dans le domaine de la guitare. Comme chez Descartes, les armes fournies par Sor peuvent très bien être retournées contre lui.

1.2. LA NOTION DE RAISON CHEZ SOR À TRAVERS LE PRISME DE L'ENCYCLOPÉDIE

Nous avons vu dans la section précédente qu'il existe plusieurs similitudes entre le *Discours de la méthode* de Descartes et la *Méthode pour la guitare* de Sor. La manière dont le guitariste conçoit la raison humaine diffère toutefois en partie de celle du philosophe français. Il faut dire que cette notion a évolué au fil du temps. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les prétentions métaphysiques que la raison humaine pouvait avoir chez les philosophes rationalistes du XVII^e siècle ont été remises en doute au siècle suivant. Certains extraits de la *Méthode* qui seront abordés un peu plus loin permettent de croire que son auteur avait probablement intégré ce changement de paradigme dans une certaine mesure. Par ailleurs, le scepticisme de Descartes ne permet pas non plus de rendre compte de la confiance du guitariste à l'égard des connaissances de son temps. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, à laquelle Sor réfère dans sa *Méthode*, offre ici de meilleures clés pour comprendre ces deux aspects.

1.2.1. Les limites de la raison

Dans la conclusion de sa *Méthode*, Sor revient sur le fait qu'il trouve important d'être capable d'expliquer les raisonnements qui l'ont poussé à prendre telle ou telle décision pour établir son jeu à la guitare. Comme à plusieurs autres endroits dans son ouvrage, il rejette l'argument d'autorité en affirmant cette fois-ci : « La soumission aveugle de la raison dégrade l'esprit humain ». Il prend toutefois le soin d'ajouter : « lorsqu'elle a lieu autrement qu'à l'égard des dogmes religieux⁶². » Pourquoi cette précision à cet endroit en particulier dans un ouvrage consacré à la guitare? Il faut dire que l'affirmation de départ se rapporte à la raison humaine de manière générale. Il s'agit donc

⁶² *Ibid.*, p. 82.

peut-être d'une simple précaution qui n'est pas nécessaire ailleurs dans la *Méthode* lorsque c'est seulement l'autorité des maîtres de guitare qui est remise en cause. Comme nous l'avons vu en introduction, Sor a fait l'objet d'une enquête de l'Inquisition espagnole entre 1804 et 1806 pour avoir remis en question les dogmes chrétiens à l'exception de l'existence d'un Être suprême⁶³, ce qui laisse croire qu'il adhérerait probablement à une forme de déisme à cette époque. Il s'en est sorti sans conséquence, mais on pourrait tout de même comprendre qu'il ait choisi d'être plus prudent par la suite.

Ce rapport entre foi et raison chez Sor demeure néanmoins ambigu. Après tout, la France de 1830 n'est pas l'Espagne de 1803. Il serait surprenant que le guitariste se soit exposé à un quelconque risque en omettant la précision mentionnée ci-dessus. Il faut aussi considérer le fait que les circonstances dans lesquelles a eu lieu la remise en question de Sor en 1803 sont particulières : il aurait fait part de ses doutes à voix haute alors qu'il était gravement malade et sous les soins d'un médecin à Casarrubios près de Madrid. Ce médecin l'aurait ensuite dénoncé à l'Inquisition sur les conseils de son confesseur⁶⁴. Les témoignages recueillis lors de l'enquête dépeignent Sor comme un jeune homme jovial et un bon catholique⁶⁵, ce qui explique qu'il s'en soit finalement tiré à bon compte. Par ailleurs, d'autres éléments de sa biographie le lient d'une manière ou d'une autre à la religion catholique, comme ses études en musique à l'abbaye de Montserrat et le fait que le pape Léon XII lui ait octroyé en 1826 l'ordre de l'Éperon d'or pour son hymne à la croix *O crux spes unica*⁶⁶. Sor se serait également montré particulièrement ému à la fin de sa vie à la vue d'une affiche représentant une procession de la semaine sainte à Barcelone⁶⁷. Il semble donc être resté attaché dans une certaine mesure au culte catholique dans lequel il a été élevé, ne serait-ce que par nostalgie.

Que Sor ait pris la peine de soustraire la foi religieuse au libre examen de la raison humaine par prudence ou par conviction, il n'en reste pas moins qu'il reconnaît à cette raison humaine une certaine limite. Or, cette limite a fait l'objet de nombreux débats dans l'histoire de la philosophie européenne. Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles auxquels nous nous intéressons plus particulièrement ici, le rapport entre raison et foi s'est transformé de manière significative.

⁶³ Brian Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist* [1977], Londres, Tecla Editions, 2020, p. 56.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 53-55.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 210-217.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 272.

L'enseignement scolastique hérité du Moyen Âge est alors encore fortement marqué par l'idée, présente notamment chez Thomas d'Aquin (1225-1274), selon laquelle la raison et la philosophie doivent être au service de la foi et de la théologie⁶⁸. Un renversement de ce rapport commence toutefois à se manifester dès le début du XVII^e siècle. Le doute cartésien qui mène à la seule certitude du cogito suppose déjà une remise en question, quoique temporaire, de l'existence de Dieu par la raison humaine. L'auteur du *Discours de la méthode* prend toutefois grand soin de ne pas heurter les autorités religieuses :

Je révérais notre théologie, et prétendais autant qu'aucun autre, à gagner le ciel; mais ayant appris, comme chose très assurée, que le chemin n'en est pas moins ouvert aux plus ignorants qu'aux plus doctes, et que les vérités révélées, qui y conduisent, sont au-dessus de notre intelligence, je n'eusse osé les soumettre à la faiblesse de mes raisonnements⁶⁹.

Certains héritiers de Descartes, comme Baruch Spinoza (1632-1677) et Pierre Bayle (1647-1706), ne se gêneront toutefois pas, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, pour revendiquer l'idée selon laquelle la religion devrait elle aussi être soumise, comme toute chose, au libre examen de la raison.

Ce débat perdure au XVIII^e siècle. La tension entre foi et raison est bien présente dans l'*Encyclopédie*, le point de vue des différents collaborateurs n'étant d'ailleurs pas nécessairement homogène sur le sujet. Dans l'article « Raison (Logique) », Louis de Jaucourt (1704-1780), l'un des rédacteurs les plus prolifiques de l'ouvrage en question, tente de réconcilier la raison et la foi en proposant d'établir la limite entre ces deux notions et en montrant le secours qu'elles peuvent s'apporter l'une à l'autre. Concernant la primauté de la raison, il écrit : « Dans toutes les choses dont nous avons une idée nette et distincte, la raison est le vrai juge compétent; et quoique la révélation en s'accordant avec elle puisse confirmer ces décisions, elle ne saurait pourtant dans de tels cas invalider ses décrets⁷⁰ »; et concernant la primauté de la foi : « Lorsque les principes de la raison ne nous font pas voir évidemment qu'une proposition est vraie ou fausse, dans ce cas la révélation manifeste a lieu de déterminer l'esprit, comme étant un autre principe de vérité : et ainsi la proposition appuyée de la révélation devient matière de foi, et au-dessus de la raison⁷¹. » Cette

⁶⁸ Russ, *Panorama des idées philosophiques*, p. 97.

⁶⁹ Descartes, *Discours de la méthode*, p. 11.

⁷⁰ Louis de Jaucourt, « Raison (Logique) », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1772], vol. 13, édité par Robert Morrissey and Glenn Roe pour le ARTFL Encyclopédie Project, University of Chicago, 2017, p. 774, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/13/3374/>, consulté le 15 mars 2021.

⁷¹ *Ibid.*

interprétation de la limite entre raison et foi n'est pas sans rappeler celle que l'on retrouve dans la *Méthode* de Sor.

Dans l'article « Croire (Métaphysique) » de l'*Encyclopédie*, Diderot se range plus catégoriquement du côté de la raison :

Croire, c'est être persuadé de la vérité d'un fait ou d'une proposition, ou parce qu'on ne s'est pas donné la peine de l'examen, ou parce qu'on a mal examiné, ou parce qu'on a bien examiné. Il n'y a guère que le dernier cas dans lequel l'assentiment puisse être ferme et satisfaisant. Il est aussi rare que difficile d'être content de soi, lorsqu'on n'a fait aucun usage de sa raison, ou lorsque l'usage qu'on en a fait est mauvais⁷².

Diderot ne traite pas explicitement de religion dans cet article, mais il renvoie à la toute fin aux articles « Crédulité » et « Foi ». Ce renvoi n'est certainement pas dénué de sens considérant les critiques formulées par Diderot à l'endroit des dogmes religieux dans des ouvrages comme *La Promenade du sceptique* (rédigé en 1747, publication posthume en 1830) et la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749). L'essai en question publié en 1749 vaut d'ailleurs à l'auteur d'être enfermé à Vincennes et l'oblige à être plus prudent dans ses publications subséquentes. Il n'est donc pas surprenant de voir Diderot multiplier les stratagèmes (dans ce cas-ci par l'usage de renvois) pour contourner la censure dans l'*Encyclopédie*.

D'Alembert, dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, fait quant à lui référence au procès de Galilée pour rappeler l'importance de faire la distinction entre ce qui relève de la raison et ce qui relève de la foi :

Quoique la religion soit uniquement destinée à régler nos mœurs et notre foi, ils [certains théologiens] la croyaient faite pour nous éclairer aussi sur le système du monde [...] Un tribunal devenu puissant [l'Inquisition romaine] [...] condamna un célèbre astronome [Galilée] pour avoir soutenu le mouvement de la Terre, et le déclara hérétique; [...] C'est ainsi que l'abus de l'autorité spirituelle réunie à la temporelle forçait la raison au silence; et peu s'en fallut qu'on ne défendît au genre humain de penser⁷³.

La critique que d'Alembert fait ici des excès du « despotisme théologique » à l'égard de la raison ne l'empêche pas, à d'autres occasions dans son texte, d'insister sur les limites de la raison notamment dans le domaine métaphysique. Ces limites sont liées à la manière dont d'Alembert, héritier de l'empirisme de Bacon et Locke, conçoit le mode d'acquisition des connaissances chez l'être humain. Il divise les connaissances humaines en deux catégories : directes et réfléchies; les

⁷² Denis Diderot, « Croire (Métaphysique) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 4, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 502, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/4/2497/>, consulté le 15 mars 2021.

⁷³ Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 125.

premières étant « celles que nous recevons immédiatement sans aucune opération de notre volonté », et les secondes « celles que l'esprit acquiert en opérant sur les directes, en les unissant et les combinant. » D'Alembert, qui reprend ici la notion d'idées simples et d'idées complexes formulée par Locke, en vient à la conclusion suivante : « Toutes nos connaissances directes se réduisent à celles que nous recevons par les sens; d'où s'ensuit que c'est à nos sensations que nous devons toutes nos idées⁷⁴. » Autrement dit, les connaissances réfléchies découlent des connaissances directes qui découlent elles-mêmes des sens.

D'Alembert rejette ainsi la notion d'idées innées telle qu'elle existe chez Platon et chez Descartes. Il définit, par la même occasion, la première des deux limites qu'il conçoit à l'égard de l'étendue possible des connaissances humaines (étendue qu'il compare par ailleurs à un labyrinthe). Cette première limite est d'ordre métaphysique, alors que la seconde – à laquelle nous ne nous intéresserons pas ici – est d'ordre mathématique. Pour d'Alembert, il n'est pas question d'utiliser la raison pour spéculer, comme Descartes ou Leibniz par exemple, sur des questions métaphysiques qui concernent notre existence ou celle d'un être divin :

La nature de l'homme, dont l'étude est si nécessaire, est un mystère impénétrable à l'homme même, quand il n'est éclairé que par la raison seule; et les plus grands génies à force de réflexions sur une matière si importante, ne parviennent que trop souvent à en savoir moins que le reste des hommes. On peut en dire autant de notre existence présente et future, de l'essence de l'Être auquel nous la devons, et du genre de culte qu'il exige de nous⁷⁵.

Les domaines qui traitent de ces questions métaphysiques sont malgré tout inclus dans le système figuré des connaissances humaines de l'*Encyclopédie* (sous « Ontologie » et « Science de Dieu »). Cependant, la place qu'ils occupent dans ce système demeure plutôt restreinte.

Le système figuré des connaissances humaines de l'*Encyclopédie* a été conçu par Diderot et il est inspiré d'un modèle proposé par Bacon dans *The Advancement of Learning* (1605). Les articles de l'*Encyclopédie* étant classés par ordre alphabétique, ce système permet une seconde forme de classement « raisonné » auquel les encyclopédistes peuvent renvoyer entre parenthèses au début de chaque article. Il est intéressant de noter que dans le système de Diderot, la théologie est subordonnée à la philosophie et à la raison, et que la religion est associée indirectement aux superstitions. Le rôle prépondérant attribué à la raison et à la philosophie est également mis en évidence dans l'explication du frontispice de l'*Encyclopédie* : « On voit la Vérité enveloppée d'un

⁷⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 95.

voile, et rayonnante d'une lumière qui écarte les nuages et les disperse. À droite de la Vérité, la Raison et la Philosophie s'occupent l'une à lever, l'autre à arracher le voile de la Vérité⁷⁶. » Diderot donne lui-même sa propre interprétation du frontispice dans son compte rendu du *Salon* de 1765 :

C'est un morceau très ingénieusement composé. On voit en haut la Vérité entre la Raison et l'Imagination: la Raison qui cherche à lui arracher son voile, l'Imagination qui se prépare à l'embellir. Au-dessous de ce groupe, une foule de philosophes spéculatifs; plus bas la troupe des artistes. Les philosophes ont les yeux attachés sur la Vérité; la Métaphysique orgueilleuse cherche moins à la voir qu'à la deviner; la Théologie lui tourne le dos et attend sa lumière d'en haut⁷⁷.

Cette interprétation rejoint celle que Diderot adopte dans son article « Croire » présenté plus haut. La vérité n'est finalement accessible que par la raison, et ce, sans l'aide de la métaphysique qui « cherche moins à la voir qu'à la deviner » et de la théologie qui lui tourne carrément le dos.

Pour ce qui est de d'Alembert, considérant la limite métaphysique qu'il impose à la raison humaine, on peut se demander si celui-ci n'aurait pas simplement préféré exclure la science de Dieu du système figuré des connaissances humaines. Dans la préface d'une réédition du *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, d'Alembert insiste sur le fait que ce système figuré est le résultat du travail de Diderot : « J'ai averti, et je ne saurais trop le répéter, que M. Diderot est auteur du *Prospectus* de l'*Encyclopédie*, qui termine ce discours, et qui en fait une partie essentielle. C'est à lui qu'appartient aussi la table ou le système figuré des connaissances humaines, et l'explication de cette table⁷⁸. » Plus loin dans cette préface, d'Alembert se défend « de n'avoir point parlé *assez au long* de la religion chrétienne » en répondant qu'il aurait pu s'en dispenser complètement « puisqu'elle est d'un ordre supérieur au système encyclopédique des connaissances humaines⁷⁹ ». Cette remarque est en accord avec la position empiriste de d'Alembert, l'existence du divin étant inaccessible aux sens qui sont selon lui le seul moyen d'acquisition des connaissances directes sur lesquelles les connaissances réfléchies sont construites.

Il est possible que Sor ait voulu faire part d'un point de vue similaire dans la conclusion de sa *Méthode*. Considérée sous cet angle, l'affirmation selon laquelle « la soumission aveugle de la raison dégrade l'esprit humain, lorsqu'elle a lieu autrement qu'à l'égard des dogmes religieux⁸⁰ » devient compatible avec les propos tenus par Sor qui ont mené à l'enquête de l'Inquisition de 1803.

⁷⁶ Cité dans ARTFL Encyclopédie Project, <https://encyclopedia.uchicago.edu/content/frontispice-explication>, consulté le 18 mars 2021.

⁷⁷ Cité dans ARTFL Encyclopédie Project, <https://encyclopedia.uchicago.edu/node/170>, consulté le 18 mars 2021.

⁷⁸ Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 79.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁰ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 82.

À l'époque, le guitariste avait entre autres remis en doute l'existence de l'enfer, des anges et des démons en affirmant justement qu'il était impossible d'en prouver l'existence⁸¹. Par ailleurs, en soulignant dans sa *Méthode* le fait que la religion est le seul domaine sur lequel la raison n'a pas de prise, il vient simplement réitérer l'importance qu'a cette dernière dans tous les autres domaines de la connaissance. Cette limite ne devrait donc pas faire perdre de vue le fait que l'usage de la raison est essentiel aux yeux de Sor, lorsqu'il est question de musique et de guitare notamment.

1.2.2. La raison avant l'imagination

Dans le système figuré des connaissances humaines de l'*Encyclopédie*, inspiré du modèle de Bacon, l'entendement humain est divisé en trois facultés : mémoire, raison, imagination. À ce sujet, Diderot précise : « Ou l'entendement fait un dénombrement pur et simple de ses perceptions par la *mémoire*; ou il les examine, les compare, et les digère par la *raison*; ou il se plaît à les imiter et à les contrefaire par l'*imagination*⁸². » Chacune de ces facultés est ensuite associée à un domaine général de la connaissance. La mémoire est ainsi associée à l'histoire, la raison à la philosophie et l'imagination à la poésie.

Dans le *Discours préliminaire*, d'Alembert traite de quelques-unes des spécificités du système de Diderot par rapport au modèle de Bacon. La raison a, par exemple, été placée avant l'imagination dans l'ordre des facultés de l'entendement humain, alors que c'était l'inverse chez Bacon. À ce sujet, d'Alembert précise : « Si nous plaçons la raison avant l'imagination, cet ordre nous paraît bien fondé, et conforme au progrès naturel des opérations de l'esprit : l'imagination est une faculté créatrice; et l'esprit, avant que de songer à créer, commence par raisonner sur ce qu'il connaît⁸³. » Cette même idée est omniprésente dans la *Méthode* de Sor : le raisonnement doit précéder l'acte de créer ou de jouer à la guitare.

1.2.3. Oser penser par soi-même

Comme nous l'avons vu en début de chapitre, l'expression *Sapere aude* – la devise des Lumières selon Kant – est conçue au XVIII^e siècle comme un appel à se servir de son propre entendement pour remettre en question les règles établies par la tradition. Sans utiliser cette expression sous sa forme originale latine, Diderot en traduit néanmoins très bien l'esprit dans un article de l'*Encyclopédie* intitulé « Éclectisme (Histoire de la philosophie ancienne et moderne) » :

⁸¹ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 56.

⁸² Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 163; c'est moi qui souligne.

⁸³ *Ibid.*, p. 111.

L'éclectique est un philosophe qui foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjugué la foule des esprits, *ose penser de lui-même*, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience et de sa raison ; et de toutes les philosophies, qu'il a analysées sans égard et sans partialité, s'en faire une particulière et domestique qui lui appartienne⁸⁴.

La devise *Sapere aude* se présente ici sous la forme suivante : oser penser par soi-même pour combattre le préjugé, la tradition, etc. Pour Diderot, il s'agit du mot d'ordre des philosophes éclectiques. Il faut dire que l'auteur a sa propre manière de définir l'éclectisme, qui se distingue notamment de celle associée aux philosophes éclectiques de l'Antiquité. Selon Jacques Billard, « ce qui différencie Diderot non seulement du syncrétisme, mais de l'éclectisme ancien, c'est que, pour lui, la règle du choix éclectique doit être la vérité donnée par l'*évidence* et non la vérité perçue par *sentiment*⁸⁵. » Cette idée de vérité donnée par l'évidence n'est pas sans rappeler la première règle de la méthode de Descartes. Ce dernier est d'ailleurs présenté dans l'article de Diderot comme l'un des grands philosophes éclectiques de l'époque moderne⁸⁶.

Quoi qu'il en soit, il est frappant de constater à quel point cet extrait tiré de l'*Encyclopédie* peut être interprété comme un court manifeste symbolisant la lutte des Lumières contre l'obscurantisme. Or, la description que Diderot fait de la figure du philosophe éclectique dans cet extrait correspond tout à fait au mandat que Sor se donne dans le domaine de la guitare : établir sa propre manière de jouer de l'instrument en rejetant l'autorité des maîtres, en repartant de principes de base, en réfléchissant à ses propres expériences, en se fiant à sa raison et en faisant appel à ses connaissances acquises dans divers domaines.

À cet égard, l'héritage des Lumières chez Sor s'observe d'abord dans la manière de concevoir le préjugé imposé par la tradition. Comme l'explique l'historien de la philosophie Bertrand Binoche, ce qui définit le préjugé contre lequel luttent les Lumières, ce n'est pas tellement son caractère erroné, mais plutôt le fait qu'il soit adopté sans remise en question⁸⁷. On retrouve cette idée dès le début de la *Méthode* lorsque Sor se dissocie « des guitaristes qui, par une soumission

⁸⁴ Denis Diderot, « Éclectisme (Histoire de la philosophie ancienne et moderne) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 5, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 270, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/5/1220/>, consulté le 15 mars 2021; c'est moi qui souligne.

⁸⁵ Jacques Billard, *L'éclectisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 23; c'est l'auteur qui souligne.

⁸⁶ Diderot, « Éclectisme », p. 271.

⁸⁷ Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique éditions, 2018, p. 19-20.

aveugle, et par un respect religieux pour leurs maîtres, ont suivi leurs maximes sans en examiner le fond⁸⁸ ».

Les préjugés étant le résultat d'une forme de docilité intellectuelle, pour lutter contre eux, les Lumières préconisent l'usage de la raison et le développement de l'esprit critique. Autrement dit, il s'agit d'apprendre à penser par soi-même pour se libérer du joug des préjugés imposés par la tradition. C'est cette indépendance intellectuelle que Sor revendique lorsqu'il écrit, tout juste avant de parler des guitaristes soumis à l'autorité de leurs maîtres : « Je n'entends parler que de [la méthode] que mes réflexions et mon expérience m'ont fait établir pour régler mon jeu⁸⁹ ». Les termes « réflexion » et « expérience » employés ici par Sor sont d'ailleurs les deux mêmes que l'encyclopédiste Paul Henri Dietrich baron d'Holbach (1723-1789) utilise pour définir la raison humaine dans son *Essai sur les préjugés* paru en 1770 : « Ce que nous appelons la raison n'est que la vérité découverte par l'expérience, méditée par la réflexion, et appliquée à la conduite de la vie⁹⁰. »

Apprendre à penser par soi-même pour les Lumières ne signifie toutefois pas de s'isoler du reste du monde et de faire table rase à la manière de Descartes. Comme l'explique Binoche, penser par soi-même c'est d'abord « penser comme autrui qui a su nous convaincre rationnellement⁹¹ ». Il s'agit alors de substituer au préjugé une explication raisonnée. Or, convaincre rationnellement, c'est exactement ce que Sor cherche à faire dans sa *Méthode*. D'autre part, penser par soi-même, pour les Lumières, c'est aussi « faire feu de tout bois, produire tous les argumentaires susceptibles de contredire la superstition⁹² ». Chez Sor, cela revient à faire référence à des domaines variés comme la géométrie, la mécanique, l'acoustique ou l'anatomie pour expliquer les raisons qui sont à l'origine de ses décisions en guitare. Il rejoint ainsi une idée qui est au cœur même du projet encyclopédique et qui est exprimée tour à tour par Diderot et par d'Alembert : « Il est facile de s'apercevoir que les sciences et les arts se prêtent mutuellement des secours, et qu'il y a par conséquent une chaîne qui les unit⁹³. » Mais ultimement, penser par soi-même, pour les Lumières,

⁸⁸ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 1.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Paul Henri Dietrich baron d'Holbach, *Essai sur les préjugés, ou De l'influence des opinions sur les mœurs et sur le bonheur des hommes*, Londres, s.n., 1770, p. 6.

⁹¹ Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, p. 31.

⁹² *Ibid.*, p. 34.

⁹³ Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 84.

c'est « s'insurger contre toute docilité⁹⁴ ». Il s'agit alors moins d'avoir raison, que de raisonner pour pousser les autres à en faire autant⁹⁵. Sor va dans le même sens lorsqu'il écrit :

J'engage le lecteur à bien examiner mes raisonnements, et à ne pas les sanctionner sans les avoir jugés. Je puis me tromper, je ne suis pas plus exempt d'erreur qu'un autre, mais je suis de bonne foi; et, puisque je tâche de démontrer ce que j'avance, je ne pourrais admettre une opinion contraire qu'en vertu d'une démonstration raisonnée⁹⁶.

Comme nous l'avons évoqué à la fin de la première section de ce chapitre, Sor ne reproche pas tellement aux maîtres de guitare d'avoir tort, mais plutôt d'imposer leur manière de faire avec autorité sans fournir les explications nécessaires pour vérifier le bien-fondé de leur enseignement. Il accorde donc une grande importance au fait d'être capable de fournir à ses élèves et à son lectorat les raisons qui l'ont poussé à prendre telle ou telle décision dans sa manière de jouer de la guitare. Cette préoccupation revient à de nombreuses reprises dans sa *Méthode*, sous la forme de formules du genre : « Je le répète encore, je n'entends nullement dire ce qu'il faut faire, mais *ce que j'ai fait, et par quelles raisons*⁹⁷. » En s'y prenant de cette manière, Sor propose en quelque sorte de répondre non seulement à la question « Comment jouais-je de la guitare? » (« ce que j'ai fait »), mais également à la question « Pourquoi jouais-je ainsi? » (« par quelles raisons »). Il reconnaît que ses explications peuvent parfois être rebutantes : « Le lecteur m'aura peut-être trouvé trop minutieux dans cet article⁹⁸ ». Il met toutefois de l'avant la valeur didactique de sa démarche :

Les règles, non données d'autorité, mais avec les raisons pour lesquelles on les a établies, se graveront mieux étant reçues par la persuasion que par la mémoire, car il est certain que de dire *je fais telle chose parce qu'on m'a dit de la faire*, n'a pas la même force que de dire *je fais telle chose parce qu'on m'a démontré les raisons pour me la conseiller, et parce que j'en vois le but et l'utilité*⁹⁹.

En publiant une *Méthode*, Sor cherche finalement à partager ses réflexions sur la guitare dans l'espace public. Il répond ainsi à l'un des impératifs que Kant associe à la devise d'Horace et qui consiste « à faire un usage polémique de sa raison à l'intention du public instruit auquel il reviendra de l'examiner¹⁰⁰ ». Penser par soi-même, pour les Lumières, « ce n'est donc pas soliloquer dans

⁹⁴ Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, p. 37.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁶ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 86.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 24; c'est moi qui souligne.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁰ Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, p. 25.

son cabinet, mais “communiquer publiquement [*öffentlich mitteilen*]¹⁰¹” ses pensées¹⁰² ». On retrouve là l’objectif principal du projet encyclopédiste : diffuser les connaissances pour lutter contre le préjugé.

¹⁰¹ Immanuel Kant, *Was heißt : Sich im Denken orientieren?*, dans Gottfried Martin (éd.), *Kants gesammelte Schriften : herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften*, vol. 8, Berlin, G. Reimer puis W. De Gruyter, 1910-1983, p. 144.

¹⁰² Binoche, « *Écrasez l’infâme !* » *Philosopher à l’âge des Lumières*, p. 39.

CHAPITRE 2 – UNE CONCEPTION DE LA MUSIQUE POUR GUITARE FONDÉE SUR DES PRINCIPES HARMONIQUES HÉRITÉS DU XVIII^e SIÈCLE

La musique est une science physico-mathématique, le son en est l'objet physique, et les rapports trouvés entre différents sons en sont l'objet mathématique.

RAMEAU¹

Comme nous l'avons vu au chapitre 1, Sor mobilise dans sa *Méthode* certaines idées phares de la pensée philosophique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles (rationalisme, esprit critique, remise en question de l'autorité fondée sur la tradition) pour justifier sa forte indépendance en matière de musique pour guitare. Il n'hésite toutefois pas à s'en remettre aux règles établies dans un autre domaine : celui de l'harmonie. Il fait ainsi appel, dès les premières pages de sa *Méthode*, à l'autorité des « harmonistes² », et insiste à plusieurs reprises sur le fait que les règles d'harmonie et de contrepoint, déjà bien ancrées à cette époque dans les domaines de la musique pour piano et de la musique pour orchestre, lui ont servi de guides pour la composition de ses œuvres pour guitare.

Cette adhésion inconditionnelle à un ensemble de règles, qui semble aller à l'encontre de l'attitude critique habituellement affichée par Sor, peut s'expliquer par le fait que l'harmonie était alors conçue comme étant fondée sur des lois naturelles. Sor présente d'ailleurs la musique dans sa *Méthode* non pas comme un art, mais comme une science des sons. Il qualifie également l'harmonie de science, et l'associe de manière implicite à ce qu'il appelle la « partie scientifique de la musique ». Il renonce cependant, sauf en de rares occasions, à utiliser des termes techniques empruntés à ce domaine, afin d'être compris par le plus grand nombre de gens possible. Il dit vouloir réserver ce sujet pour un traité d'harmonie applicable à la guitare, lequel ne verra toutefois jamais le jour. Il faut donc se tourner vers d'autres sources pour tenter de comprendre la manière dont il pouvait concevoir l'harmonie.

Certains des termes employés par Sor, comme « harmoniste », « basse fondamentale », « renversement d'accord », « partie scientifique de la musique » et « musique comme science des sons », rappellent inmanquablement les ouvrages théoriques de Jean-Philippe Rameau (1683-

¹ Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique*, Paris, Prault fils, 1737, p. 30.

² Nous verrons au début de la section 2.2 que ce terme se rapporte aux musiciens considérés comme des spécialistes de l'harmonie. En France au début du XIX^e siècle, l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke (basée sur l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert) désigne Haydn et Mozart comme étant les plus grands harmonistes de leur époque.

1764)³. Le fait que ces deux musiciens soient d'ardents défenseurs de la raison incite aussi à faire le rapprochement, bien que leur style musical soit différent. Rameau a été grandement marqué par le cartésianisme scientifique. Il affirme d'ailleurs dans sa *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) : « Éclairé par la *Méthode* de Descartes que j'avais heureusement lue, et dont j'avais été frappé, je commençai par descendre en moi-même⁴. ». Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Sor semble avoir été lui aussi influencé par le *Discours de la méthode* de Descartes.

Il est possible que Sor ait pris connaissance des théories de Rameau à travers l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Dans le *Discours préliminaire*, d'Alembert rend hommage au compositeur français et lui reconnaît l'invention du principe de « basse fondamentale ». Plusieurs articles de l'*Encyclopédie* font d'ailleurs référence à ce principe (et deux d'entre eux y sont carrément consacrés). Nous nous pencherons plus en détail dans la première section du présent chapitre sur les liens qui peuvent être établis entre la *Méthode* de Sor, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et les théories de Rameau. Ces liens permettront de mieux saisir les raisons qui peuvent avoir poussé Sor à attribuer le statut de vérités absolues ou universelles à des considérations essentiellement esthétiques concernant l'harmonie.

Sor emprunte à Rameau des concepts théoriques, mais il ne fait jamais référence à son œuvre musicale. C'est plutôt vers Haydn et Mozart que le guitariste se tourne lorsque vient le temps de citer des œuvres exemplaires, son style musical étant d'ailleurs plus proche de celui de ces deux compositeurs que de celui de Rameau. Sor n'a toutefois composé que très peu de sonates pour son instrument de prédilection⁵, bien que ce soit le genre privilégié par les représentants du classicisme viennois dans le domaine de la musique instrumentale. Il a plutôt eu tendance à opter pour des pièces plus courtes (comme des études notamment) qui étaient plus en demande à son époque. L'influence de Haydn et de Mozart chez Sor se fait donc moins sentir dans le recours au genre de la sonate classique, mais plus dans la manière de concevoir le langage harmonique, les modulations

³ Ouvrages dans lesquels Rameau développe justement lesdites notions de basse fondamentale et de renversement d'accord, et cherche à fonder la musique sur des principes physico-mathématiques. Il s'agit principalement du *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), du *Nouveau système de musique théorique* (1726), du traité de la *Génération harmonique* (1737) et de la *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (1750).

⁴ Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, textes choisis, présentés et commentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris, Éditions Stock, 1980, p. 66.

⁵ Le catalogue de Sor comprend quatre sonates pour guitare : op. 14, 15b, 22 et 25. Seules l'op. 22 et l'op. 25 adoptent le schéma en plusieurs mouvements (quatre dans les deux cas) du genre de la sonate classique. Les deux autres (op. 14 et op. 15b) ne comportent qu'un seul mouvement.

et la construction de phrases musicales. Dans la deuxième section du présent chapitre, nous verrons comment ces deux compositeurs sont étroitement liés chez lui à la notion d'« harmoniste » mentionnée plus haut.

La troisième et dernière section du chapitre sera quant à elle consacrée à une analyse des études pour la guitare op. 6, 29 et 31 de Sor. Le choix de ce corpus est motivé par le fait que le compositeur présente ces œuvres comme étant le fruit des réflexions dont il fait part dans sa *Méthode*⁶. Le premier objectif de cette analyse sera de faire ressortir les principales caractéristiques harmoniques (et leur relation avec la forme) qui peuvent être dégagées de ce corpus. Le second objectif sera de voir dans quelle mesure les influences de Haydn et de Mozart revendiquées par le guitariste ont laissé des traces sur ces œuvres.

2.1. LA MUSIQUE COMME SCIENCE DES SONS

Sor rapporte, aux pages 15 à 17 de sa *Méthode*, un échange qu'il aurait eu à l'âge de seize ans avec un maître de guitare d'une quarantaine d'années. Cet échange porte plus spécifiquement sur la position du pouce de la main gauche par rapport au manche de l'instrument. Il permet néanmoins de se faire une idée plus générale du type de décalage qui pouvait exister à l'époque entre le point de vue d'un jeune musicien, récemment sorti d'une école de chant pour garçons affiliée à une abbaye bénédictine, et celui d'un homme d'âge mûr ayant consacré une partie de sa vie à l'étude de la guitare. Sor se dit alors insatisfait de la pratique répandue qui consiste à faire passer le pouce de la main gauche par-dessus le manche de la guitare (voir figure 2.1). Cette position l'empêchant d'utiliser les autres doigts de sa main avec aisance, il se donne plutôt comme principe de maintenir le pouce en tout temps derrière le manche (voir figure 2.2). Constatant que cette nouvelle position facilite également

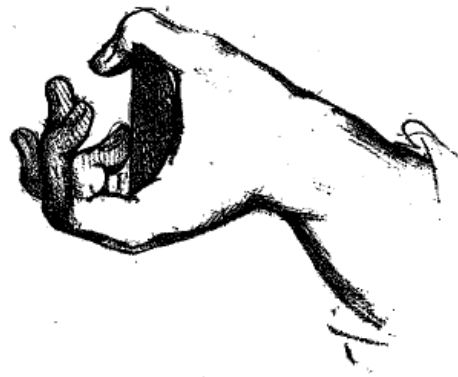


Figure 2.1 : pouce par-dessus le manche



Figure 2.2 : pouce derrière le manche

⁶ Fernando Sor, *Méthode pour la guitare* [Paris, 1830], fac-similé de l'édition originale, Genève, Minkoff, 1981, p. 4.

l'exécution des barrés et permet de se servir du pouce comme pivot lors de changements d'accords, il décide d'en faire part à un guitariste renommé (dont il ne précise pas l'identité dans l'anecdote). Ce dernier lui fait alors valoir que cette position ne permet tout simplement pas de jouer certains passages qui requièrent l'utilisation du pouce pour appuyer sur les cases de la sixième corde. À titre d'exemple, il lui présente le passage en *ré* majeur illustré à la figure 2.3.



Figure 2.3 : exemple du maître de guitare⁷

Sor rétorque qu'il ne jouerait de toute manière jamais un tel passage, puisque celui-ci comprend des octaves parallèles entre les voix extrêmes et un accord au premier renversement à la cadence finale. Le guitariste, ne saisissant pas très bien les arguments de Sor, lui aurait alors reproché le fait que ses « connaissances dans la partie scientifique de la musique » l'empêchent de se soumettre aux préceptes d'un maître de guitare⁸.

L'emploi du terme « scientifique » peut paraître étrange ici, dans un débat où sont simplement confrontées deux manières différentes de concevoir la musique et la technique pour guitare. L'extrait laisse supposer que ce sont les réticences de Sor concernant les octaves parallèles et l'accord final renversé qui sont considérées comme étant associées aux « connaissances dans la partie scientifique de la musique ». Sor, par ailleurs, ne se donne même pas la peine de relever que l'exemple en question est tout à fait jouable sans utiliser le pouce de la main gauche sur la sixième corde. Il se préoccupe plutôt d'en faire la correction. Il propose alors la solution illustrée ici à la figure 2.4.



Figure 2.4 : exemple corrigé proposé par Sor⁹

⁷ Les figures 2.1 à 2.4 sont tirées de la planche V et de la page 6 du fascicule complémentaire de l'édition originale de la *Méthode pour la guitare* (1830) de Sor.

⁸ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, fascicule complémentaire, p. 6.

Même si le squelette harmonique reste essentiellement le même (accord de tonique, accord de prédominante, accord de dominante, accord de tonique), il est intéressant de noter que Sor ne se gêne pas pour retravailler assez librement l'exemple initial. La ligne mélodique de chacune des quatre voix est modifiée, à commencer par celle du haut qui démarre ici sur la quinte (*la*) plutôt que sur la tierce (*fa*) de l'accord de tonique au premier renversement. Il semble que ce soit la solution privilégiée par Sor pour résoudre le problème des octaves parallèles entre les voix extrêmes des deux premiers accords. De plus, cette solution permet d'avoir un mouvement contraire entre la basse et le soprano tout au long de l'exemple.

Sor a ensuite choisi de remplacer l'accord du quatrième degré (*sol* majeur) qui était incomplet dans l'exemple du maître (quinte omise) par un accord du deuxième degré au premier renversement (*mi* mineur). Ce choix permet de croire que ces deux accords ont, à ses yeux, la même fonction dans ce contexte (prédominante) et qu'ils sont donc interchangeable. Il est probable que Sor ait procédé à ce changement par souci de conduite des voix. S'il avait voulu compléter l'accord du quatrième degré en ajoutant la quinte de celui-ci (*ré*), la ligne mélodique de la voix d'alto aurait alors été *ré-ré-do* dièse-*ré*. Le choix de l'accord du second degré au premier renversement a l'avantage de rendre cette ligne mélodique plus intéressante en introduisant la double broderie autour du *ré* : *ré-mi-do* dièse-*ré*.

Dans le troisième accord, Sor a simplement décidé de remplacer la doublure de fondamentale par une septième, probablement pour souligner le caractère de dominante de cet accord et accroître la tension avant la résolution finale.

Le dernier accord est quant à lui réduit de manière significative. Malgré la texture à quatre voix des trois premiers accords, le maître de guitare avait choisi de terminer son exemple par une sorte de point d'exclamation, en faisant résonner les six cordes de la guitare (probablement en laissant le pouce de la main droite glisser de haut en bas sur les cordes). Sor fait plutôt l'inverse, encore une fois par souci de conduite des voix. Il passe d'une texture à quatre voix à une texture à trois voix (l'alto et le soprano étant alors à l'unisson). Cela lui permet de terminer sur la tonique au soprano tout en s'assurant de résoudre la tierce et la septième de l'accord de dominante sur la fondamentale et la tierce de l'accord de tonique (à l'alto et au ténor respectivement). Il s'assure également de terminer l'exemple par une cadence parfaite en faisant entendre l'accord de tonique en position fondamentale (cadence produisant un effet plus conclusif, d'un point de vue tonal, que celle de l'exemple du maître de guitare). La quinte de l'accord de tonique est alors omise, comme

c'est souvent le cas dans l'enchaînement V_+^7-I à l'état fondamental afin d'éviter les quintes parallèles tout en procédant aux résolutions obligées (l'autre solution aurait été de doubler la fondamentale et de supprimer la quinte dans l'accord de septième de dominante, mais la disposition des voix ne le permet pas dans ce cas-ci si l'on souhaite conclure avec la tonique au soprano).

Bref, dans une histoire qui avait commencé par une réflexion sur le positionnement du pouce de la main gauche, les considérations concernant les règles d'harmonie et de conduite des voix ont rapidement pris le dessus. La valeur « scientifique » attribuée implicitement à ces règles semble être la raison qui pousse Sor à considérer l'exemple du maître de guitare comme non recevable, du moins pas avant d'en avoir corrigé les fautes. L'association entre science, musique et harmonie revient d'ailleurs à plus d'une occasion dans les écrits de Sor. Ce dernier ne précise toutefois pas ce qu'il entend par « science » dans ce contexte. Est-ce que ce mot est simplement pour lui un synonyme de « savoir théorique » ou de « domaine de connaissances », ou considère-t-il que la musique et l'harmonie telles qu'il les conçoit sont « fondées sur des relations objectives vérifiables¹⁰ »? Cette seconde hypothèse est certainement envisageable considérant la légitimité attribuée par Sor aux règles harmoniques. Il ne les remet jamais en question, lui qui attache pourtant une si grande importance au raisonnement et à l'esprit critique quand vient le temps de considérer la technique de jeu à la guitare. Nous verrons plus loin que Rameau s'est justement efforcé au XVIII^e siècle de donner à l'harmonie un fondement physico-mathématique. Il est intéressant par ailleurs de noter que le terme « science » est défini dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert comme « la connaissance claire et certaine de quelque chose, fondée ou sur des principes évidents par eux-mêmes, ou sur des démonstrations¹¹ ».

2.1.1. La musique comme science des sons dans les écrits de Sor

Dans sa *Méthode*, Sor présente presque systématiquement la musique et l'harmonie comme étant des sciences. Ce terme n'est probablement pas choisi au hasard considérant le fait que Sor se montre très attaché au sens des mots (comme dans le cas du terme « méthode » par exemple¹²). Sans faire le tour de tous les exemples, nous verrons ici quelques-uns des plus révélateurs. Le

¹⁰ « science », dans Alain Rey (éd.), *Le grand Robert de la langue française*, vol. 6, Paris, Le Robert, 2001, p. 255.

¹¹ « Science (Logique, Métaphysique) », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1772], vol. 14, édité par Robert Morrissey and Glenn Roe pour le ARTFL Encyclopédie Project, University of Chicago, 2017, p. 787, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/14/4484/>, consulté le 22 juillet 2022. Cet article, qui n'est pas signé, a probablement été écrit par Diderot ou par Jaucourt.

¹² Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 82-83.

concept de musique comme science des sons survient pour la première fois à un moment où Sor fait la distinction entre ce qu'il appelle un « musicien » et ce qu'il appelle un « notiste » :

[L]e premier est celui qui, considérant la musique comme *science des sons*, ne voit les figures que comme signes de convention qui les représentent et qui transmettent par les yeux le résultat à la pensée, comme les lettres lui transmettent les paroles et celles-ci les idées. Le second est celui qui la considère comme la *science des figures*, qui attache une grande importance à leurs noms, dont la véritable acception lui est inconnue, et qui attend pour s'en rendre compte l'époque à laquelle il apprendra l'harmonie¹³.

Pour le musicien, la musique est donc la science des sons. Mais qu'est-ce au juste que cette science des sons? Sor développe cette idée plus loin en comparant l'harmoniste ou le musicien à un architecte, et le notiste ou le lecteur de musique à un tailleur de pierre¹⁴. Il considère que le premier est celui qui a une meilleure vue d'ensemble de la musique, qui comprend les rapports et les hiérarchies entre les sons; alors que le second est celui qui centre son attention sur un seul élément à la fois (la note qu'il doit jouer au moment où celle-ci lui apparaît sur la partition) sans en comprendre les implications. La musique comme science des sons s'intéresse donc avant tout aux relations qui existent entre les sons.

D'autres extraits de la *Méthode* vont dans le même sens. Pour se familiariser avec le manche de la guitare, Sor propose un exercice qui consiste à parcourir chaque corde de l'instrument individuellement sur toute sa longueur en considérant la corde à vide d'abord comme tonique, puis comme deuxième degré de la gamme, et ainsi de suite. Au sujet de cet exercice, il précise :

En jouant ces exercices avec facilité mais sans vitesse, on fait l'acquisition, non seulement de la connaissance du manche, mais on en fait une autre bien précieuse à laquelle la manière moderne de solfier ne vise nullement : elle en laisse le soin à l'harmonie, qui me paraît être aujourd'hui le seul maître à solfier qui existe, c'est-à-dire à solfier comme je l'entends; à considérer une intonation comme telle ou telle autre de celles qui forment la gamme, et non pas comme un son isolé dont je n'ai aucune idée qui m'indique quelque rapport musical autrement que par l'oreille¹⁵.

Ici, Sor présente l'harmonie non pas comme une manière de combiner les sons qui soit agréable à l'oreille (définition courante, qui n'est d'ailleurs pas exclue), mais bien comme une manière d'envisager les rapports entre les différents degrés de la gamme.

Il répète cependant à quelques reprises ne pas vouloir entrer dans des détails techniques concernant ce domaine parce qu'il souhaite rester accessible au plus grand nombre de gens

¹³ *Ibid.*, p. 25; c'est moi qui souligne.

¹⁴ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 50-51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

possible. Il fait part pour la première fois de cette préoccupation dans l'extrait ci-dessous. Cet extrait vient, en outre, à nouveau faire le lien entre harmonie, science et connaissance de la gamme :

La véritable connaissance de la gamme est la clef de tout ce qu'il y a à savoir en fait de musique; mais il faut bien observer que la savoir et la connaître sont deux choses différentes : cette connaissance est indispensable pour l'harmonie; mais, quoique cette *science* me fournisse de grandes ressources pour me former des règles, je veux éviter tout ce qui ne pourrait être compris que par des harmonistes, et je me bornerai à écrire ce qui n'exigera pas plus de connaissance, à l'égard de la gamme, que celle de la proportion des intervalles¹⁶.

Le guitariste explique plus loin dans sa *Méthode* vouloir réserver l'emploi de ces termes techniques pour un traité qui s'intitulerait *De l'Harmonie appliquée à la Guitare*¹⁷. Comme nous l'avons vu en début de chapitre, ce traité ne verra toutefois jamais le jour.

Les termes « science » et « scientifique » reviennent aussi dans l'article « Sor » de l'*Encyclopédie pittoresque de la musique*. Comme nous l'avons vu dans l'introduction du mémoire, cet article est essentiellement le résumé d'une autobiographie que Sor n'a jamais publiée. Dans cet article, le guitariste écrit : « Il y a à Montserrat une collection de messes [...] qu'il conviendrait à plus d'un compositeur de nos jours d'étudier. La science s'y montre sans ostentation, et on emploie ses ressources pour produire des effets merveilleux¹⁸ ». Sor se remémore également, dans ce même article, les *villancicos* – qu'il définit comme étant l'équivalent de cantates en espagnol – qui étaient chantés à Montserrat. Au sujet de la musique de ceux-ci, il dit qu'elle est « un peu plus correcte et plus scientifique que celle des opéras italiens¹⁹ ». Il ne donne pas de détails sur ce qu'il entend par là, mais réfère de toute évidence à des procédés d'écriture musicale comme l'harmonie et le contrepoint.

2.1.2. La musique comme science des sons dans l'*Encyclopédie* et l'influence de Rameau

L'association que Sor fait à plusieurs reprises entre musique, harmonie et science n'a évidemment rien d'inédit. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, l'article « Musique » écrit par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) débute de la manière suivante : « la *Musique* est la science des sons, en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille²⁰ ». Il est important

¹⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43 (note 2) et 62.

¹⁸ [Adolphe Ledhuy et Fernando Sor], « Sor », dans Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (éd.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, H. Delloye, 1835, p. 157.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau, « Musique », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 10, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 898, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/10/3792/>, consulté le 30 août 2021; c'est l'auteur qui souligne.

de souligner que pour écrire cet article, Rousseau s'est inspiré en grande partie de l'article « Music » de la *Cyclopædia* (1728) d'Ephraïm Chambers (1680-1740)²¹. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert devait d'ailleurs être à l'origine une simple traduction de l'ouvrage en question. Dans la *Cyclopædia* de Chambers, la musique est décrite en premier lieu comme étant « *the science of sound, considered as capable of producing melody, or harmony*²² ». Rousseau reprend cette idée, mais y introduit d'entrée de jeu la dimension esthétique (science des sons en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille). Cela n'est pas sans rappeler la manière dont Descartes conçoit la musique dans le *Compendium Musicæ* : « Son objet est le son. Sa fin est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées²³. » Dans la *Cyclopædia* de Chambers, la dimension esthétique n'est introduite que dans un deuxième temps, au moment où la musique est décrite comme un art et non plus comme une science.

Par ailleurs, l'article « Musique » de l'*Encyclopédie* est classé dans la catégorie : entendement; raison; philosophie ou science de la nature; mathématique; mathématiques mixtes; musique²⁴. Le lien entre musique, science, mathématiques et raison est donc clairement établi ici. Ce choix de classification provient de l'ouvrage *The Advancement of Learning* (1605) de Bacon qui a servi de modèle au système figuré des connaissances humaines de l'*Encyclopédie*. Dans cet ouvrage, Bacon distingue les mathématiques pures – qu'il associe à l'arithmétique et à la géométrie – des mathématiques mixtes, qu'il associe à « la perspective, la musique, l'astronomie, la cosmographie, l'architecture, l'ingénierie, et divers autres²⁵ ». On retrouve ici l'héritage du *quadrivium* qui regroupait au Moyen Âge les quatre disciplines associées à cette époque aux mathématiques (arithmétique, astronomie, géométrie, musique).

Le choix de classification présent dans l'article « Musique » diffère toutefois de celui retenu dans le système figuré des connaissances humaines présenté au début de l'*Encyclopédie*. Dans ce

²¹ Pour une analyse comparée des deux articles en question, voir Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie : Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 749-759.

²² Ephraïm Chambers, *Cyclopædia*, Londres, 1728, cité dans Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, p. 749.

²³ René Descartes, *Abrégé de musique (Compendium Musicæ)*, édition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 54.

²⁴ Les titres des articles de l'*Encyclopédie* sont généralement suivis d'une série de termes entre parenthèses et en italique qui indique le classement de chaque article dans le système figuré des connaissances humaines présenté en début d'ouvrage. Les articles de l'*Encyclopédie* étant classés par ordre alphabétique, ce système permet une seconde forme de classement « raisonné » auquel les encyclopédistes peuvent renvoyer à chaque début d'article.

²⁵ « *perspective, music, astronomy, cosmography, architecture, enginery, and divers others.* » Francis Bacon, *The Advancement of Learning* [1605], Oxford, Clarendon Press, 1869, p. 122; c'est moi qui traduis.

grand schéma, c'est l'acoustique qui se trouve au bout de la chaîne « entendement; raison; philosophie; science de la nature; mathématiques mixtes ». Quant à la musique, elle est classée avec les autres arts (peinture, sculpture, etc.) dans la branche « imagination » de l'entendement humain²⁶. Il faut dire que la distinction entre acoustique et musique n'est pas encore bien définie à cette époque. D'Alembert considère par exemple que la première « est proprement la partie théorique²⁷ » de la seconde. On peut donc penser que c'est la musique comme science théorique qui est associée à la raison dans l'*Encyclopédie*, alors que la musique comme pratique artistique est associée à l'imagination²⁸.

Dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, d'Alembert fait d'ailleurs la distinction entre les sciences et les arts en affirmant que les premières sont plus spéculatives alors que les autres sont plus pratiques. Il souligne toutefois aussitôt l'ambiguïté qui persiste malgré cette classification :

La spéculation et la pratique constituent la principale différence qui distingue les *Sciences* d'avec les *Arts*; et c'est à peu près en suivant cette notion qu'on a donné l'un ou l'autre nom à chacune de nos connaissances. Il faut cependant avouer que nos idées ne sont pas encore bien fixées sur ce sujet. On ne sait souvent quel nom donner à la plupart des connaissances où la spéculation se réunit à la pratique; et l'on dispute, par exemple, tous les jours dans les écoles, si la Logique est un art ou une science : le problème serait bientôt résolu, en répondant qu'elle est à la fois l'une et l'autre²⁹.

Le problème associé à l'exemple du domaine de la logique se pose également pour celui de la musique puisque cette dernière comporte à la fois une dimension théorique et une dimension pratique. D'Alembert présente d'ailleurs la musique tour à tour comme un art et comme une science au moment où il mentionne les travaux de Rameau :

M. Rameau, en poussant la pratique de son *art* à un si haut degré de perfection, est devenu tout ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes, qui le décrivent en s'efforçant de l'imiter. Mais ce qui le distingue plus particulièrement, c'est d'avoir réfléchi avec beaucoup de succès sur la théorie de ce même *art*; d'avoir su trouver dans la basse fondamentale le principe de l'harmonie et de la mélodie; d'avoir réduit par ce moyen à des lois plus certaines et plus simples, une *science* livrée avant lui à des règles arbitraires, ou dictées par une expérience aveugle³⁰.

²⁶ Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* [1751], introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 173.

²⁷ Jean Le Rond d'Alembert, « Acoustique », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 1, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 111, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/1/641/>, consulté le 8 avril 2023.

²⁸ Pour une analyse plus approfondie des différentes manières dont la musique est envisagée dans l'*Encyclopédie*, voir Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, p. 55-83.

²⁹ Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 104; c'est d'Alembert qui souligne.

³⁰ *Ibid.*, p. 141; c'est moi qui souligne.

Il faut dire que l'œuvre théorique de Rameau a certainement contribué à cette époque à renforcer le lien entre musique et science – c'était d'ailleurs là son objectif avoué. Comme le souligne la philosophe Catherine Kintzler, Rameau, inspiré par la méthode cartésienne, passe une bonne partie de sa vie à tenter d'unir musique et science³¹. Il exprime clairement cette volonté dès la préface de son premier ouvrage, le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, publié en 1722 : « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques³². » Le premier chapitre du traité en question débute par ailleurs par la même phrase qu'on retrouvera plus tard chez Rousseau, puis chez Sor : « La musique est la science des sons³³. »

Rameau développe dès cet ouvrage l'essentiel de sa théorie : il y présente notamment la notion de renversement d'accord (déjà identifiée par Lippius au XVII^e siècle³⁴) et celle de basse fondamentale auxquelles Sor fait d'ailleurs référence dans sa *Méthode*. Cette théorie n'est encore basée que sur des rapports mathématiques simples tirés du monocorde (héritage de Pythagore)³⁵ et sur la notion de consonance telle que présentée par Descartes dans son *Compendium Musicæ*³⁶. Rameau retient de cet ouvrage qu'un son grave peut en contenir un plus aigu, mais pas l'inverse³⁷, et que c'est par conséquent du son grave que les intervalles tirent leur caractère consonant³⁸. Le principe d'identité des octaves (c'est-à-dire qu'un son et son octave sont considérés comme équivalents) et celui d'identité des intervalles (c'est-à-dire qu'un intervalle et son renversement sont considérés comme équivalents) lui permettent par ailleurs de réduire les principales consonances tirées de la division du monocorde (octave juste, quinte juste, quarte juste, tierces majeure et mineure, sixtes majeure et mineure) à la structure de l'accord parfait (déjà décrite par Zarlino au XVI^e siècle) constituée d'une quinte juste et de deux tierces (majeure et mineure)³⁹.

Rameau conçoit ainsi l'accord non plus comme le simple résultat d'une combinaison d'intervalles, mais comme un objet en soi pouvant être ramené à une structure de base formée de

³¹ Rameau, *Musique raisonnée*, p. 9 et 16.

³² *Ibid.*, p. 51.

³³ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, de l'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722, p. 1.

³⁴ Carl Dahlhaus, « Harmony, §2 : Basic concepts », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50818>, consulté le 19 juillet 2021.

³⁵ André Charak, *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

³⁷ Descartes, *Abrégé de musique (Compendium Musicæ)*, p. 64-67.

³⁸ Charak, *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

trois ou quatre tierces superposées⁴⁰. La note la plus grave, une fois l'accord replacé dans sa position fondamentale, est considéré comme étant le « centre harmonique » qui détermine l'identité de cet accord⁴¹. La note de basse réelle détermine quant à elle la position : fondamentale ou premier, deuxième ou troisième renversement. Cette nouvelle manière d'envisager l'accord permet à Rameau de concevoir la notion de « basse fondamentale » dont nous parlions plus haut. Celle-ci correspond à une ligne de basse imaginaire construite à partir des notes fondamentales des accords au sein d'une progression harmonique. Ces notes fondamentales déterminent alors non seulement l'identité de leur accord respectif, mais également le rôle ou la fonction de ces accords au sein de la phrase musicale. Le respect de certaines règles dans l'enchaînement de ces sons fondamentaux (ex : saut de quinte descendante ou de quarte ascendante aux cadences) est censé produire une progression d'accords satisfaisante à l'oreille.

Le compositeur français en vient par la suite à trouver un fondement physique sur lequel appuyer ses théories en prenant connaissance des travaux de Joseph Sauveur (1653-1716) effectués au début du XVIII^e siècle sur le phénomène de résonance du corps sonore⁴². Le philosophe André Charrak précise que ce « n'est que dans la *Génération harmonique*, parue en 1737, que Rameau donne [...] aux expériences acoustiques leur statut de principe » sans pour autant modifier de manière significative les théories qu'il avait déjà établies dans son *Traité de l'harmonie*⁴³. Rameau présente par la suite, en 1749, les résultats de ses recherches à l'Académie royale des sciences (dont d'Alembert fait partie) dans un texte intitulé *Mémoire où l'on expose les fondements d'un système de musique*⁴⁴. Ce mémoire, qui lui vaut des éloges dans le milieu scientifique, sera publié un an plus tard sous le titre de *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (1750).

Rameau est alors probablement au sommet de sa gloire sur le plan théorique. Nous avons d'ailleurs déjà pu constater l'estime que lui témoigne d'Alembert dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* qui paraît en 1751. La relation entre le compositeur français et les encyclopédistes va toutefois s'envenimer par la suite, notamment dans le contexte de la querelle des Bouffons qui l'oppose à Rousseau (avec qui il ne s'est jamais vraiment entendu). D'Alembert va quant à lui se

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

⁴¹ Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 127.

⁴² Charrak, *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, p. 8-10.

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ Rameau, *Musique raisonnée*, p. 57.

distancier de Rameau à partir du moment où ce dernier se lance dans des spéculations métaphysiques au sujet de la musique⁴⁵.

Il n'en demeure pas moins que l'influence de Rameau est évidente dans l'*Encyclopédie*. Son nom revient à plusieurs reprises dans les articles sur la musique, dont la plupart sont écrits par Rousseau. Ce dernier ne se gêne pas pour le contredire ou même parfois pour s'en moquer (dans l'article « Musique » : « enfin le célèbre M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne⁴⁶ »). N'empêche qu'il lui emprunte fréquemment des concepts, entre autres dans les articles « Accompagnement » et « Harmonie ». Deux articles de l'*Encyclopédie* sont par ailleurs consacrés à la notion de basse fondamentale (à la suite de l'entrée « Basse » et à la suite de l'entrée « Fondamentale »). Dans le premier de ces deux articles, écrit par Rousseau et remanié par d'Alembert, l'importance de cette notion est à nouveau soulignée (comme dans le *Discours préliminaire*) : « Vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré de l'état de confusion où étaient ses règles jusqu'au temps de M. Rameau⁴⁷ ».

Cette influence des théories de Rameau sur certains articles de l'*Encyclopédie* n'a rien d'étonnant puisque le rapport entre les sciences et les arts est l'un des sujets qui occupent la pensée philosophique des Lumières. Diderot y fait référence dans le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* : « En réduisant sous la forme de dictionnaire tout ce qui concerne les sciences et les arts, il s'agissait encore de faire sentir les secours mutuels qu'ils se prêtent⁴⁸. » L'idée est reprise par d'Alembert dans le *Discours préliminaire* : « Pour peu qu'on ait réfléchi sur la liaison que les découvertes ont entre elles, il est facile de s'apercevoir que les sciences et les arts se prêtent mutuellement des secours, et qu'il y a par conséquent une chaîne qui les unit⁴⁹. » Or, l'œuvre théorique de Rameau, basée sur des principes physico-mathématiques, en est l'exemple parfait dans le domaine musical à l'époque.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28-32. Rameau en vient à concevoir la musique comme la science suprême donnant accès à « la nature profonde de la vérité du monde » (p. 31).

⁴⁶ Rousseau, « Musique », p. 902.

⁴⁷ Jean Le Rond d'Alembert et Jean-Jacques Rousseau, « Basse fondamentale », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 2, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 119, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia0521/navigate/2/943/>, consulté le 30 août 2021.

⁴⁸ Denis Diderot, *Prospectus*, cité dans Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 145, note 4.

⁴⁹ Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 84.

Pour revenir à Sor, il est acquis que celui-ci connaissait les concepts de basse fondamentale et de renversement d'accords puisqu'il y fait explicitement référence dans sa *Méthode*⁵⁰. Il est toutefois difficile d'établir la manière exacte dont il en est venu à les connaître. Selon Hartdegen, il est probable qu'une partie des théories de Rameau aient été intégrées à l'enseignement musical reçu par Sor à Montserrat⁵¹. Il n'est pas non plus impossible que Sor ait lu certains ouvrages de Rameau par la suite. Le lien le plus concret demeure celui de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert puisque le guitariste réfère à cet ouvrage dans sa *Méthode*. Notons par ailleurs que ces différentes possibilités ne s'excluent pas mutuellement.

À l'instar de Rameau, Sor semble considérer l'harmonie comme étant fondée sur des lois naturelles puisqu'il présente les règles qui y sont associées comme des vérités absolues et non pas comme des choix esthétiques particuliers. Le fait qu'il qualifie la musique et l'harmonie de « sciences » vient renforcer cette hypothèse. Pour le guitariste, l'étude de ces sciences permet de découvrir les rapports intrinsèques qui existent entre les sons. Cela dit, même si Sor fait clairement référence dans sa *Méthode* à des concepts théoriques empruntés à Rameau, il ne mentionne jamais directement le nom du compositeur français. Comme nous l'avons évoqué en début de chapitre, les modèles auxquels il renvoie sur le plan de la composition sont plutôt Haydn et Mozart qui sont plus proches de lui d'un point de vue stylistique et temporel.

2.2. L'HARMONIE COMME GUIDE ET L'INFLUENCE DE HAYDN ET MOZART

Dès les premières pages de sa *Méthode*, Sor accorde une importance particulière à une catégorie de gens qu'il identifie comme étant des « harmonistes » : « [J]e ne fais qu'indiquer la route que j'ai suivie pour obtenir de la guitare les résultats qui m'ont valu les suffrages des gens les plus difficiles à contenter et à éblouir en fait de musique, les harmonistes⁵². » De manière générale, le sens de ce terme semble correspondre chez Sor à la définition qu'en donne le *Robert* encore aujourd'hui : « Musicien(ne) spécialiste de l'harmonie, ou qui donne à l'harmonie plus d'importance qu'aux autres éléments de la composition⁵³. » L'origine du mot « harmoniste », appliqué en ce sens dans le domaine de la musique, est attribuée, toujours selon le *Robert*, à Jean-Jacques Rousseau. On retrouve effectivement ce terme dans deux articles de l'*Encyclopédie* signés par ce dernier :

⁵⁰ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 4.

⁵¹ Kenneth Hartdegen, *Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar: History, Bibliography, and Context*, thèse de doctorat, University of Auckland, 2011, p. 773.

⁵² Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 2.

⁵³ « harmoniste », dans Alain Rey (éd.), *Le grand Robert de la langue française*, vol. 3, Paris, Le Robert, 2001, p. 1701.

« Fugue » et « Harmonie ». Le mot « harmoniste » n’y est toutefois pas défini. Il faut plutôt se tourner vers le *Dictionnaire de musique* de Rousseau pour trouver ce qui semble en être la première définition : « Musicien savant dans l’harmonie. *C’est un bon harmoniste. Durante est le plus grand harmoniste de l’Italie, c’est-à-dire, du Monde*⁵⁴. » Considérant la prédilection de Rousseau pour la musique italienne, il n’est pas étonnant qu’il ait jeté son dévolu ici sur le maître de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).

Cette même définition, agrémentée d’un ajout substantiel, est reprise en 1818 dans le second volume consacré à la musique de l’*Encyclopédie méthodique* (1782-1832) de Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798) – encyclopédie qui est conçue comme une refonte de celle de Diderot et d’Alembert, mais organisée par matières plutôt que par ordre alphabétique. L’ajout en question, signé par le théoricien de la musique Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), permet de se faire une idée plus précise des principales figures qui pouvaient être associées à ce terme dans l’esprit des contemporains de Sor :

Ce que Rousseau disait de son temps du célèbre Durante, se dit maintenant de Haydn et de Mozart; car, au moyen de ces deux colosses, l’Allemagne l’a emporté, de nos jours, sur l’Italie pour l’art de la modulation et la profondeur du style, et dans la musique instrumentale surtout.

La vraie science de l’*harmonie* consiste dans un heureux emploi des ressources immenses que nous offrent les vingt-sept cordes d’un même ton, qu’il faut avoir l’air de quitter plusieurs fois avant de l’abandonner réellement pour un autre, et non pas à en changer continuellement par de mauvais moyens, ou par de trop vulgaires, dont abusent les écoliers.

L’art des transitions consiste à transporter comme par enchantement, et d’une manière ravissante, le ton d’un lieu dans un autre⁵⁵.

Le premier paragraphe de cet extrait témoigne de l’admiration que les œuvres instrumentales de Haydn et de Mozart pouvaient susciter en France à la fin des années 1810, bien après la mort des deux compositeurs (1791 pour Mozart et 1809 pour Haydn). Le nom de Ludwig van Beethoven (1770-1827) n’est pas mentionné ici, les symphonies de ce dernier n’ayant été jouées régulièrement à Paris qu’à partir de la fin des années 1820 dans le cadre des Concerts du Conservatoire dirigés par François-Antoine Habeneck (1781-1849)⁵⁶.

Momigny désigne donc Haydn et Mozart comme les deux plus grands harmonistes de leur temps. Il associe cette maîtrise de l’harmonie à l’art de la modulation (paragraphe 1) et à l’habileté

⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1768, p. 247.

⁵⁵ Jérôme-Joseph de Momigny, « Harmoniste », dans *Encyclopédie méthodique : Musique*, vol. 2, Paris, chez M^{me} veuve Agasse, 1818, p. 35.

⁵⁶ Philip G. Downs, *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Norton, 1992, p. 635.

à exploiter toutes les ressources offertes par un même ton (paragraphe 2). La référence aux « vingt-sept cordes d'un même ton » est probablement une erreur. Il semble plus probable que Momigny ait voulu faire référence ici aux sept notes diatoniques et à l'enharmonie des cinq notes chromatiques (pouvant avoir deux noms selon le sens de la résolution), donnant ainsi l'équivalent de dix-sept notes au total pour un même ton⁵⁷.

Sor voue, lui aussi, une grande admiration à Haydn et Mozart. Les seuls autres compositeurs mentionnés explicitement dans sa *Méthode* sont Jan Ladislav Dussek (1760-1812)⁵⁸ et Luigi Cherubini (1760-1842)⁵⁹, et ce chacun à une seule occasion. Sor cite également, pour faire leur éloge à titre d'interprètes, les pianistes Johann Baptist Cramer (1771-1858), John Field (1782-1837), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) et Auguste Bertini (1780-1856)⁶⁰. Le nom de Beethoven apparaît quant à lui à la suite de ceux de Haydn et de Mozart dans la préface de l'opus 48 de Sor, publié à Paris en 1832⁶¹.

L'admiration de Sor pour Haydn et Mozart s'explique entre autres par le fait que le guitariste a évolué dans des milieux qui valorisent les œuvres de ces deux compositeurs. Il se lie par exemple d'amitié avec la famille Pleyel peu de temps après son arrivée à Paris en 1813⁶². Or, Ignace Pleyel (1757-1831) a été plus jeune l'élève de Haydn et a publié en 1801 une édition complète des quatuors à cordes de ce dernier⁶³. De plus, lors de son séjour en Angleterre (1815-1822), Sor s'est produit aux Argyll Rooms dans le cadre de concerts organisés par la Philharmonic Society de Londres⁶⁴. Cette société de concerts fondée en 1813, dont le mandat était de promouvoir la musique instrumentale, a contribué, avec d'autres sociétés de concert européennes au début du XIX^e siècle, à consolider le répertoire symphonique autour des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven⁶⁵.

⁵⁷ Le musicologue Jean Mongrédien précise d'ailleurs, dans l'article du *Grove Music Online* consacré à Momigny, que ce dernier avait une conception de l'harmonie basée sur cette notion de dix-sept notes pour un même ton. Voir à ce sujet : Jean Mongrédien, « Momigny, Jérôme-Joseph de », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18922>, consulté le 30 août 2021.

⁵⁸ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 42, 53. Comme nous allons le voir dans la section suivante, ces pianistes ont tous été les élèves de Muzio Clementi (1752-1832). Par ailleurs, Auguste Bertini est le demi-frère aîné du pianiste Henri Bertini (1798-1876), l'un des deux éditeurs de l'*Encyclopédie pittoresque de la musique* dans laquelle on retrouve un article consacré à Sor.

⁶¹ Fernando Sor, *Est-ce bien ça ?*, six pièces pour la guitare, op. 48, Paris, l'auteur, 1832.

⁶² Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 113-114 et 133-134.

⁶³ Downs, *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 635.

⁶⁴ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 154-156.

⁶⁵ Downs, *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 634.

Dans l'article de l'*Encyclopédie pittoresque de la musique* qui lui est consacré, Sor affirme avoir été exposé aux symphonies de Haydn dès les débuts de son internat à l'abbaye de Montserrat⁶⁶. Un peu plus loin dans ce même article, dans une section résumée par Ledhuy à la troisième personne du singulier, il est écrit que Sor, incertain de ses capacités comme jeune compositeur, « n'osait se proposer de faire un allegro dans le genre de Haydn⁶⁷ » pour l'ouverture de son premier opéra, *Il Telemaco nell'isola di Calipso*, créé au Teatre de la Santa Creu de Barcelone en 1797. Ledhuy mentionne que Sor, par la suite, « étudia avec fruit les quatuors de Haydn et de Pleyel, et il acquit ainsi une pratique de l'analyse musicale, qui a pour but l'appréciation des beautés d'un art, plutôt que les minuties de l'école⁶⁸. » Dans sa *Méthode*, Sor se sert d'un arrangement pour voix et guitare du début de la première partie de l'oratorio *Die Schöpfung (La Création)* de Haydn afin d'exemplifier la manière dont il procède pour transcrire à la guitare des accompagnements pour le piano ou l'orchestre.

Mozart n'est évidemment pas en reste, l'une des œuvres de Sor les plus connues à la guitare étant constituée d'une série de variations sur l'air « Das klinget so herrlich » de *Die Zauberflöte*⁶⁹. Sor a également fait des arrangements pour guitare seule de six airs tirés de ce singspiel⁷⁰ et pour voix et guitare d'airs de *Don Giovanni*⁷¹. Il se montre particulièrement admiratif à l'égard de Mozart, notamment lorsque vient le temps de parler de langage harmonique. Au sujet de l'air « Voi che sapete che cos'è amor » de l'opéra *Le nozze di Figaro*, il écrit :

[I]l serait absurde de dire que les transitions que l'auteur emploie pour exprimer l'inquiétude et l'agitation du cœur de *Chérubino* sont des déviations des règles fondamentales; elles prouvent, au contraire, que personne ne les a observées plus constamment que Mozart : mais il en connaissait toutes les conséquences, il possédait pour ainsi dire toutes les ressources et tous les tours oratoires du langage musical⁷²[.]

Les « transitions » dont Sor parle semblent désigner les modulations utilisées par Mozart dans l'air en question⁷³.

⁶⁶ [Ledhuy et Sor], « Sor », *Encyclopédie pittoresque de la musique*, p. 156.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Variations on a theme from Mozart's Magic Flute* publiés à Londres en 1821 sans numéro d'opus, puis peu de temps après à Paris par Meissonnier sous le titre d'*Introduction et variations sur un thème de Mozart*, op. 9.

⁷⁰ Op. 19, publié par Meissonnier à Paris alors que Sor vivait encore Russie.

⁷¹ Trois arrangements sans numéro d'opus publiés à Londres en 1820.

⁷² Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 65; c'est l'auteur qui souligne.

⁷³ Momigny utilise d'ailleurs les termes « modulation » et « transition » comme des synonymes dans l'extrait de l'article « Harmoniste » cité plus haut.

Dans cet air en *si* bémol majeur, Mozart module d'abord à la dominante du ton principal (*fa* majeur), ce qui est tout à fait typique dans le style classique. Il module ensuite au ton éloigné de *la* bémol majeur, ce qui est plus inhabituel. Il termine néanmoins la section précédente en *fa* majeur par un emprunt au mode mixte (*fa* mineur) ce qui lui permet non seulement de préparer la modulation en *la* bémol majeur (relatif majeur de *fa* mineur), mais également de souligner le contraste entre les paroles « *ch'ora è diletto* » (en *fa* majeur) et « *ch'ora è martir* » (en *fa* mineur) qui concluent cette section – « *diletto* » signifiant plaisir et « *martir* » signifiant martyr (il est question ici de sentiments amoureux).

The image shows two systems of musical notation. The first system is titled "Fin de la section en *fa* majeur" and contains the vocal line "ch'ora è di - let - to, ch'ora è mar - tir." and piano accompaniment. Below the piano part, the harmonic analysis for *Fa* maj. is: I, V, i (mode mixte), VdeV (mode mixte), V=V⁹ / 3^{de} de I, and 1/2 cad. The second system is titled "Début de la section en *la*♭ majeur" and contains the vocal line "Ge - lo, e poi sen - to l'al - ma av - vam - par," and piano accompaniment. Below the piano part, the harmonic analysis for *La*♭ maj. is: I, V, V, and I c.p.

Figure 2.5 : modulation en *la* bémol majeur dans l'air de Cherubino (mes. 33 à 40, réduction)⁷⁴

Comme accord pivot pour moduler de *fa* majeur à *la* bémol majeur, Mozart utilise l'accord de *do* majeur (dominante de *fa*) : le *do* reste alors en place; le *mi* devient *fa* bémol par enharmonie (neuvième mineure de l'accord de dominante en *la* bémol) et se résout sur *mi* bémol; et le *sol*

⁷⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Mozart's Werke*, série 5, *Opern*, no 17, *Le nozze di Figaro* [1786], K 492, édité par Franz Wüllner, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879, p. 107; ma réduction et mon analyse.

devient sensible et se résout sur *la* bémol⁷⁵ (voir la figure 2.5). Cette modulation permet de marquer clairement le changement de strophe : on a l'impression d'être ailleurs soudainement. Mozart module ensuite de *la* bémol majeur à *do* mineur (I = VI), puis de *do* mineur à *sol* mineur (i = iv), pour enfin revenir au ton principal en passant par une série de dominantes secondaires. Le retour définitif en *si* bémol majeur s'effectue au moment où les paroles (« *Voi, che sapete* », etc.) et le thème de départ font leur réapparition, à la manière d'une réexposition de forme sonate.

Pour résumer, voici les différents tons parcourus au fil du morceau : *si* bémol majeur (8 mesures de ritournelle et 12 mesures de chant), *fa* majeur (16 mesures), *la* bémol majeur (8 mesures), *do* mineur (4 mesures), *sol* mineur (4 mesures), série de dominantes secondaires (9 mesures), *si* bémol majeur (16 mesures de chant et 2 mesures de ritournelle). Ces changements de ton surviennent au moment de changements de strophe, à l'exception des deux groupes de quatre mesures en *do* mineur et en *sol* mineur qui sont associées à une seule et même strophe.

Dans la citation présentée plus haut au sujet de l'air de Cherubino, Sor fait valoir que les transitions effectuées par Mozart dans cet air ne sont pas le résultat de choix arbitraires, mais témoignent au contraire d'une connaissance approfondie chez leur auteur des possibilités offertes par les ressources et les règles fondamentales du langage musical. Comme chez Momigny, on retrouve ici l'image d'un Mozart harmoniste, passé maître dans l'art de la modulation. Il est également intéressant de noter qu'à la fin de cette citation, Sor présente la musique comme un langage. Le guitariste revient un peu plus loin sur cette idée en mentionnant les possibilités offertes par l'accord de septième diminuée (il s'agit d'une des rares occasions où Sor se permet d'utiliser le nom d'un accord dans sa *Méthode*) : « Il faut bien posséder une langue pour en saisir tous les doubles et triples sens; l'accord de septième diminuée, avec ses renversements, n'est autre chose en musique qu'une source de calembours⁷⁶ ».

Cette idée de « musique comme langage » était déjà bien présente au XVIII^e siècle, comme en témoigne entre autres d'Alembert dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* : « La musique, qui dans son origine n'était peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu à peu une espèce de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différents sentiments de l'âme,

⁷⁵ Il s'agit de l'accord de « V9 sur 3ce de I » dans le système d'analyse de Luce Beaudet. Voir Luce Beaudet et Sylvie-Anne Ménard, *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 2016, p. 501.

⁷⁶ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 65.

ou plutôt ses différentes passions⁷⁷ ». L'idée de « musique comme source de calembours » est quant à elle décrite par Charles Rosen (1927-2012) dans son ouvrage sur le style de Haydn, Mozart et Beethoven :

On ne saurait nier que le goût du comique en musique se développa pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais cela était dû (au moins en partie) à l'évolution d'un style qui avait rendu possible l'existence autonome de traits humoristiques en musique. [...] Le style classique, style de la réinterprétation, a mis dans chaque œuvre une abondance de double-entendus. Le trait d'esprit le plus élevé de tous, le calembour musical, finit par entrer en scène à son tour⁷⁸.

Dans le cas de l'accord de septième diminuée auquel Sor fait référence dans sa *Méthode*⁷⁹, c'est la structure symétrique (tierces mineures superposées) qui permet les doubles sens. Utilisé comme dominante, l'accord en question peut se résoudre sur quatre toniques différentes (chacune des notes de l'accord pouvant jouer le rôle de sensible). C'est cette ambiguïté qui est « source de calembours ». La musique trouve donc sa force sémantique à travers le langage harmonique dans ce cas-ci (tout comme dans le cas des modulations de l'air de Cherubino).

Notons que chez d'Alembert comme chez Sor, la musique est décrite non seulement comme une langue, mais également comme une forme de discours. Ce que le guitariste admire chez Mozart, c'est sa maîtrise des « tours oratoires du langage musical⁸⁰ ». Or, l'harmonie joue un rôle crucial dans la manière dont le discours musical est structuré dans le style classique associé à Haydn et Mozart. L'un des éléments caractéristiques de ce style est l'emploi de phrases courtes, régulières et clairement articulées (héritées du style galant)⁸¹. Plusieurs moyens sont mis en œuvre pour signaler la fin de ces phrases musicales (silence, changement de texture rythmique, etc.), mais ce rôle revient avant tout à la formule de cadence qui sert en quelque sorte de signe de ponctuation. Différents types de cadence sont utilisés (demi-cadence, cadence rompue, cadence évitée, etc.) pour créer de la variété (effet de suspension, de surprise, etc.), mais seule la cadence parfaite (V-I) est considérée comme véritablement conclusive.

Comme le souligne Rosen, « la principale modification du système tonal au XVIII^e siècle [...] est l'apparition d'une insistance neuve et très forte sur la polarité tonique-dominante, qui

⁷⁷ Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, p. 103.

⁷⁸ Charles Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2011, p. 119.

⁷⁹ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 65.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Downs, *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 37-38. Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 70.

auparavant était bien plus faible⁸². » Dans le style classique, le phénomène de tension-résolution créé par la relation dominante-tonique (V-I) ne se limite pas à jouer un rôle important au moment des cadences. Il sert aussi à structurer l'œuvre à plus grande échelle, notamment dans le cas de ce qu'on appelle la forme sonate classique (forme qui est étroitement liée à la manière dont s'organise le discours musical dans les œuvres de Haydn et Mozart, à tel point que Rosen « a pu proposer de parler de *style sonate* pour définir le style classique⁸³ »). Cette forme peut comprendre aussi peu que deux parties (exposition, réexposition) et peut aller jusqu'à six parties (introduction lente, exposition, développement central, réexposition, développement terminal, coda)⁸⁴. L'une des caractéristiques de cette forme est que la partie d'exposition du matériau thématique se termine dans une tonalité qui n'est pas celle de l'œuvre. L'idée derrière cette modulation est de créer une tension qui ne sera résolue qu'au moment de la réexposition (qui elle se conclut dans le ton principal). Or, dans le style classique, la tonalité secondaire dans laquelle se termine l'exposition est presque systématiquement la dominante du ton principal⁸⁵. L'exception survient dans les œuvres en mineur, en nombre plus restreint que celles en majeur, dans lesquelles la tonalité secondaire peut être « soit le relatif majeur, soit la dominante mineure⁸⁶ ».

Comme le précise Rosen, la modulation à la dominante ne définit pas la forme comme telle : « Musicalement, le passage à la dominante était une nécessité grammaticale, et non un élément de la forme. Presque toute la musique du XVIII^e siècle passe à la dominante : avant 1750, on n'avait pas à insister sur ce phénomène; plus tard, les compositeurs ont su en tirer parti⁸⁷. » Ce qui définit la forme sonate classique, c'est plutôt l'effet d'instabilité que produit cette modulation dans la deuxième partie de l'exposition. L'objectif est de créer une zone stable au début de l'œuvre (début de l'exposition), une zone instable au centre de l'œuvre (fin de l'exposition et développement) et un retour à la stabilité à la fin de l'œuvre (réexposition) : « La stabilité et la clarté des premières et des dernières pages d'une sonate classique sont essentielles à la forme, et ce sont elles qui permettent la tension accrue des sections centrales⁸⁸. » D'autres éléments comme le rythme et la mélodie sont aussi mis en œuvre pour renforcer cet effet. Tous ces éléments (harmonie, rythme,

⁸² Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 28.

⁸³ Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Lemoine, 2010, p. 143; c'est l'auteur qui souligne.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 144-145.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 86.

mélodie) sont d'ailleurs intimement liés. Il reste néanmoins que la dimension harmonique (tonalités, modulations, accords) joue un rôle crucial dans la manière dont la forme sonate et les œuvres du style classique en général sont organisées.

Si l'on se fie à l'article qui lui est consacré dans l'*Encyclopédie pittoresque de la musique*, Sor semble avoir été quelque peu intimidé dans sa jeunesse par la forme sonate classique puisque, comme nous l'avons vu plus haut, il n'a pas osé faire un allegro dans le style de Haydn pour l'ouverture de son premier opéra (composé vers l'âge de dix-neuf ans)⁸⁹. Le fait qu'il ait étudié les quatuors à cordes de Haydn et de Pleyel par la suite permet néanmoins de croire qu'il a fini par se familiariser avec la forme en question. L'étude de ces quatuors a pu exercer aussi une influence sur sa manière d'organiser ses propres œuvres sur le plan harmonique.

Quoi qu'il en soit, il est acquis que la dimension harmonique occupe une place importante dans la manière dont Sor conçoit la musique à la guitare, puisqu'il insiste lui-même sur cet aspect dans sa *Méthode*. Il revient à plus d'une occasion sur le fait que l'harmonie et le contrepoint lui servent de guide dans la composition de ses œuvres pour guitare⁹⁰ et que l'harmonie lui sert systématiquement de guide pour la mélodie⁹¹. Sor traite de ce lien entre l'harmonie et la mélodie d'abord pour des considérations de doigté à la main gauche, mais pas exclusivement puisqu'il écrit par exemple : « Comment expliquer la nature d'un trait de mélodie sans avoir recours à l'harmonie, dans un temps où le solfège n'est plus la science des sons⁹²? »

De plus, tout en reconnaissant certaines caractéristiques propres à son instrument⁹³, Sor n'hésite pas à concevoir une partition pour guitare comme pouvant être l'équivalent d'une réduction de partition pour piano, pour quatuor à cordes ou pour orchestre⁹⁴. Cela renforce l'idée selon laquelle l'étude des œuvres de compositeurs comme Haydn, Mozart et Pleyel a pu exercer une influence sur sa manière de concevoir la musique à la guitare. Comme nous l'avons vu brièvement à la sous-section 1.1.2 du chapitre 1, Sor est au fait des développements qui sont survenus au XVIII^e siècle dans le domaine de la musique orchestrale et de la musique pour clavier, et il tente d'appliquer ces principes sur son instrument de prédilection.

⁸⁹ [Ledhuy et Sor], « Sor », *Encyclopédie pittoresque de la musique*, p. 164.

⁹⁰ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 3, 61.

⁹¹ *Ibid.*, p. 4, 43, 46.

⁹² *Ibid.*, p. 50. Cette prédilection de Sor pour l'harmonie par rapport à la mélodie le place d'ailleurs symboliquement dans le camp Rameau au sein du débat qui a opposé ce dernier à Rousseau dans le contexte de la querelle des Bouffons.

⁹³ *Ibid.*, p. 53, 66.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 3, 62.

Mais même si Sor a eu l'occasion de se familiariser avec la *forme* sonate, et même si Haydn et Mozart ont pu être pour lui des modèles à titre d'harmonistes, il reste qu'il a composé très peu d'œuvres pour la guitare dans le *genre* sonate. Seules quatre œuvres portent ce titre dans son catalogue : il s'agit des op. 14, 15b, 22 et 25⁹⁵. Les deux premières œuvres sont constituées d'un seul mouvement de forme sonate : un *Allegro* précédé d'une introduction lente dans l'op. 14, et un *Allegro moderato* dans l'op. 15b. Selon le guitariste Stanley Yates, ces deux sonates sont écrites dans un style qui peut rappeler celui des ouvertures d'opéras italiens d'un compositeur comme Domenico Cimarosa (1749-1801)⁹⁶. Yates en conclut qu'elles ont probablement été composées avant 1800, à une époque où Sor se disait encore peu confiant de faire un *allegro* dans le style de Haydn. Avec Cimarosa, on reste dans le domaine de la musique occidentale de la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais d'influence napolitaine plutôt que viennoise. Le style est vif et brillant. Quant à la forme, elle est moins élaborée et ne comporte pas le genre de développements thématiques effectués à partir de la transformation de motifs initiaux qu'on retrouve chez Haydn.

Les deux autres sonates de Sor, nommées « Grande Sonate », ont quant à elles quatre mouvements chacune. Dans l'op. 22, ces mouvements s'enchaînent selon un ordre fréquemment utilisé dans la symphonie classique et le quatuor à cordes : *Allegro, Adagio, Minuetto, Rondo*. Yates en conclut que cette sonate doit avoir été composée après que Sor se fut familiarisé avec les quatuors de Haydn et de Pleyel, mais avant 1808 puisqu'elle est dédiée au « Prince de la Paix » Manuel Godoy (1767-1851) – le favori du roi d'Espagne Charles IV (1748-1819) – qui a été forcé à l'exil cette même année⁹⁷. Les deux premiers mouvements sont de forme sonate et le dernier de forme rondo-sonate. Le troisième mouvement correspond quant à lui à un menuet avec trio typique du style classique viennois. Bien que l'influence de Haydn et de Pleyel se fasse sentir dans le choix des mouvements et dans l'esthétique générale de l'œuvre, Yates note que Sor n'emploie toujours pas le genre de développement thématique qui caractérise la musique de Haydn. Il note aussi que certains éléments du style de Cimarosa sont présents dans le premier mouvement, et que les formes respectives du deuxième et du quatrième mouvement sont un peu particulières⁹⁸. Bref, il semble

⁹⁵ Notons que les numéros qui précèdent l'opus 24 dans le catalogue des œuvres de Sor ne permettent pas de déterminer l'époque à laquelle ces œuvres ont été composées. Voir Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 179.

⁹⁶ Stanley Yates, « Sor's Guitar Sonatas : Form and Style », dans Luis Gásser (éd.), *Estudios sobre Sor / Sor Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2003, p. 453.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 454.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 471-478. La réexposition du deuxième mouvement (mouvement lent) par exemple n'est constituée que d'une reprise de 10 mesures en *do* mineur d'une partie du matériau thématique présenté au ton secondaire de *mi* bémol

que cette œuvre puisse être considérée comme une réinterprétation personnelle du genre de la sonate classique par Sor fondée sur différentes influences.

Dans l'op. 25, les quatre mouvements ont un ordre plus inhabituel : *Andante largo* (mouvement lent de forme sonate), *Allegro non troppo* (allegro de forme sonate), *Thema con variazioni* (thème et variations), *Minuetto* (menuet avec trio). Yates considère que le choix de cet ordre témoigne d'une influence hybride entre les styles classique et romantique, d'autant plus que cette sonate a probablement été composée au cours des années 1820. Les principales caractéristiques de l'œuvre se rattachent toutefois plus spécifiquement au classicisme. Yates voit d'ailleurs dans cette œuvre une influence potentielle du style lyrique de Mozart⁹⁹.

Quoi qu'il en soit, ces quatre sonates pour guitare permettent de constater que la connaissance que Sor pouvait avoir du genre et de la forme sonate a évolué au fil du temps. Marquée d'abord par le style de l'ouverture des opéras italiens de la fin du XVIII^e siècle, cette connaissance s'est par la suite enrichie par l'étude des œuvres de compositeurs comme Haydn, Mozart et Pleyel. Sor fait lui-même référence à ce changement d'approche en 1827 (l'année de la publication de l'op. 25) dans une lettre adressée à son éditeur à Paris, Antoine Meissonnier (1783-1857). Au sujet de quatre ébauches de sonates pour guitare qu'il avait commencé alors qu'il vivait à Málaga (entre 1804 et 1812¹⁰⁰), il écrit : « Je me rappelle presque de tout, et je me propose d'en faire la publication lorsque j'en aurai ôté toutes les incorrections que j'y fis, dans le temps où j'étais un tant soit peu faible harmoniste, et un peu trop guitariste¹⁰¹. » Cette phrase peut sembler méprisante à l'égard des guitaristes, mais elle témoigne en fait du même genre de préoccupation dont Sor fait part dans sa *Méthode* : il s'agit d'accorder plus d'importance au potentiel harmonique qu'au caractère virtuose de l'instrument¹⁰².

La faible production de sonates pour guitare chez Sor s'explique quant à elle par le fait que le genre n'était plus en vogue en Europe au début du XIX^e siècle. Plusieurs compositeurs, dont les pianistes Field et Kalkbrenner mentionnés plus haut, délaissent la sonate à cette époque en faveur de pièces de forme plus simple¹⁰³. Comme le précise Downs dans son ouvrage sur le classicisme

majeur dans l'exposition, suivie d'une coda de 10 mesures. Sor omet donc une grande partie de l'exposition dans la réexposition, probablement pour éviter d'étirer indéfiniment ce mouvement lent.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 478-480.

¹⁰⁰ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 62, 89.

¹⁰¹ Erik Stenstadvold, « A newly discovered letter of 1827 by Fernando Sor », *Soundboard Scholar*, n° 3, 2017, p. 8.

¹⁰² Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 2-3.

¹⁰³ Downs, *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 638.

musical, ces compositeurs restent grandement influencés par le style de la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais jouissent d'un plus grand succès commercial en produisant des fantaisies, des variations et des danses¹⁰⁴. Sor s'inscrit tout à fait dans ce courant : ses œuvres pour guitare portent pour la plupart le titre de divertissements, thème et variations, petites pièces, fantaisies, menuets, valse, études, etc.

Lorsque vient le temps d'expliquer sa manière de concevoir la musique à la guitare dans sa *Méthode*, ce n'est d'ailleurs pas à ses sonates que Sor renvoie, mais bien à ses études op. 6, 29 et 31. Au sujet de ses œuvres de jeunesse composées en Espagne, il écrit : « Plusieurs de ces morceaux n'auraient jamais été exposés au public si l'on m'eût consulté¹⁰⁵ ». Il fait ensuite à nouveau référence à l'évolution de son approche : « Cependant, puisqu'ils [ces morceaux] sont publiés, ils doivent servir à prouver combien de réflexions utiles j'ai faites depuis, si on les compare avec mes vingt-quatre leçons [op. 31] et mes vingt-quatre études [op. 6 et 29] : ce sont ces mêmes réflexions que je vais exposer au lecteur¹⁰⁶. » À noter que les douze études de l'op. 6 ont été composées à Londres vers 1815¹⁰⁷, bien après les sonates op. 14, 15b et 22 composées en Espagne¹⁰⁸. Les douze études op. 29 et les vingt-quatre leçons op. 31 ont quant à elles été composées dans les années 1820. Bref, si l'on se fie à Sor, l'influence des harmonistes dont il parle dans sa *Méthode* publiée en 1830 est peut-être moins à chercher dans ses sonates de jeunesse que dans les trois séries d'études en question.

2.3. LES CARACTÉRISTIQUES HARMONIQUES DES ÉTUDES OP. 6, 29 ET 31

Les études op. 6, 29, 31 et 35 ont déjà fait l'objet d'un article du musicologue Walter Aaron Clark, paru dans l'ouvrage collectif de Luis Gásser consacré à Sor dont il a été question en introduction¹⁰⁹. Dans cet article, Clark s'intéresse plus particulièrement aux ressemblances qui existent entre ces études et celles de Cramer et de Clementi. Ces ressemblances sont d'autant plus significatives que Sor a publié sa première série d'études (op. 6) au début de son séjour à

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 639.

¹⁰⁵ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 4.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 137.

¹⁰⁸ Comme mentionné dans une note précédente, l'ordre des numéros qui précèdent l'opus 24 dans le catalogue des œuvres de Sor ne correspond pas du tout à l'ordre de composition, ni même à l'ordre de publication. Voir à ce sujet Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 179.

¹⁰⁹ Walter Aaron Clark, « Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, Op. 6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School », dans Luis Gásser (éd.), *Estudios sobre Sor / Sor Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2003, p. 359-372.

Londres (1815-1822), à une époque où ces deux pianistes étaient depuis longtemps établis dans la capitale anglaise. Le guitariste s'est d'ailleurs lié d'amitié avec Cramer lors de ce séjour¹¹⁰. Quant à Clementi, il a été le maître des quatre pianistes que Sor mentionne dans sa *Méthode* : Cramer, Field, Kalkbrenner et Bertini. Il a aussi été en 1813 l'un des membres fondateurs de la Philharmonic Society de Londres¹¹¹. Or, comme nous l'avons vu précédemment, Sor a participé à des concerts organisés par cette société.

Clark présente plusieurs extraits des études de ces trois compositeurs (Clementi, Cramer, Sor) qui permettent de constater les ressemblances qui existent entre elles. Il souligne également que le titre de la première édition de l'op. 6 de Sor, *Studio for the Guitar*, rappelle celui des *Studio per il Piano Forte*, op. 30, de Cramer¹¹². Les *Studio* op. 30 de Cramer sont regroupées dans deux séries de 42 études pour piano parues respectivement en 1804 et en 1810. D'après le *Grove Music Online*, elles ont inspiré plusieurs ouvrages du même type par la suite et elles demeurent les œuvres les plus connues de Cramer encore aujourd'hui. Elles ont aussi été la cause d'un différend entre Cramer et Clementi, ce dernier accusant son élève de lui avoir volé l'idée du concept et du titre¹¹³. Le maître finira par publier ses propres études sous le titre de *Gradus ad Parnassum* en 1817, 1819 et 1826¹¹⁴.

Les ressemblances relevées par Clark entre les études de Sor et celles des deux pianistes concernent notamment la manière dont sont construites sur le plan rythmique certaines figures d'arpège et certaines successions d'intervalles parallèles (tierces, sixtes, octaves)¹¹⁵. L'auteur note également des différences, comme le fait qu'aucune étude de Sor (parmi les op. 6, 29, 31 et 35) ne soit strictement basée sur l'étude de la gamme : « Les mélodies de Sor naissent des enchaînements d'accords sur lesquels son écriture est fondée; l'utilisation de gammes en elles-mêmes n'apparaît presque jamais¹¹⁶. » Clark souligne aussi le fait que le guitariste est plus limité dans le choix des

¹¹⁰ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 114.

¹¹¹ David Rowland, « Viotti and Clementi : Friendship, publishing, the Philharmonic Society and the Royal Academy of Music », dans Massimiliano Sala (éd.), *Giovanni Battista Viotti : A composer between the two revolutions*, Bologne, UT Orpheus, 2006, p. 382.

¹¹² Clark, « Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, Op. 6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School », p. 363.

¹¹³ Jerald C. Graue, Thomas Milligan et Simon McVeigh, « Cramer family », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44589>, consulté le 28 juillet 2022.

¹¹⁴ Alan Tyson, Leon Plantinga et Luca Lévi Sala, « Clementi, Muzio », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40033>, consulté le 28 juillet 2022.

¹¹⁵ Clark, « Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, Op. 6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School », p. 364-369.

¹¹⁶ « *Sor's melodies grow out of the chord patterns that form the substance of his writing; scales for their own sake almost never appear.* » *Ibid.*, p. 364; c'est moi qui traduis.

tonalités par la nature de son instrument et qu'il est plus conservateur dans le choix des formes¹¹⁷. L'auteur reste prudent dans la conclusion de son article. Malgré les ressemblances, il fait valoir qu'il n'est pas possible d'établir hors de tout doute que les études de Cramer et de Clementi ont exercé une influence directe sur celles de Sor, mais qu'on peut néanmoins tenir pour acquis qu'elles ont toutes une source d'inspiration commune¹¹⁸, c'est-à-dire le style musical développé en Europe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹¹⁹.

En partant de cette idée, l'objectif de la présente section est d'analyser dans quelle mesure les caractéristiques harmoniques des études op. 6, 29 et 31 de Sor peuvent être rattachées à ce style dont il a été question dans la section précédente. Nous nous intéresserons aux tonalités, modulations et accords d'emprunt (dominantes secondaires et autres) utilisés dans ces études, afin de pouvoir faire le lien avec la notion d'harmoniste telle que définie par Momigny (rappelons que ce dernier associe la maîtrise de l'harmonie chez Haydn et Mozart à l'art de la modulation et à l'aisance à exploiter les « dix-sept notes » offertes par un même ton). La question de la forme sera également abordée dans la mesure où elle est liée à celle de la modulation.

Le choix du corpus s'est imposé par le fait que Sor, comme nous l'avons vu à la fin de la section précédente, présente dans sa *Méthode* les études op. 6, 29 et 31 comme étant le résultat des progrès qu'il a fait comme harmoniste au fil des années. Le guitariste a produit d'autres études par la suite, notamment l'op. 35 qui fait partie du corpus auquel Clark s'intéresse dans l'article cité plus haut, et les op. 44 et 60. Sor a toutefois continuellement simplifié son approche dans ces opus afin d'être plus accessible aux élèves moins avancés. Il en témoigne lui-même dans l'avertissement de l'op. 35, de même que dans sa *Méthode* lorsqu'il définit les termes « études » (nom donné aux op. 6 et 29), « leçons » (nom donné à l'op. 31) et « exercices » (nom donné à l'op. 35)¹²⁰. L'op. 35 reste malgré tout bien plus complexe et plus riche que son titre le laisse entendre : *Vingt-quatre exercices très faciles et soigneusement doigtés pour la guitare*. Comme le souligne Clark, certains de ces exercices sont en fait au moins aussi exigeants que les leçons de l'opus précédent¹²¹. D'autres sont néanmoins plus simples et ne comportent pas de modulation, ce qui, malgré leurs qualités, les rend moins pertinents pour l'analyse qui nous intéresse. Les op. 44 et 60 sont quant à eux nettement plus

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 369-370.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 372.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 363.

¹²⁰ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 82-83.

¹²¹ Clark, « Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, Op. 6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School », p. 362.

simples que tout ce qui précède. En outre, le nombre total d'études (24) et de leçons (24) obtenu en combinant les op. 6, 29 et 31 est déjà assez significatif pour observer des tendances et tirer des conclusions.

2.3.1. Tonalités

En ce qui concerne le choix des tonalités dans les op. 6, 29 et 31, un décompte permet de constater que Sor a une nette préférence pour les tonalités majeures. Sur un total de 48 morceaux, 36 sont en majeur (75 %), 11 sont en mineur (23 %) et une seule (2 %) débute en mineur et se termine avec une section complète (A') en majeur¹²².

Tableau 2.1 : Tonalités

Tonalité	Études op. 6 et 29	Leçons op. 31	Nombre d'occurrences
<i>do</i> maj.	5, 8, 10, 17	1, 9, 13, 17	8
<i>ré</i> maj.	1, 7, 20, 21	3, 10, 15	7
<i>la</i> maj.	2, 6, 12, 15	8, 19	6
<i>mi</i> maj.	3, 19	7, 23, 24	5
<i>sol</i> maj.	4, 23	5, 14	4
<i>fa</i> maj.	14	11, 21	3
<i>ré</i> min.	9	12, 16	3
<i>la</i> min.	16	2, 20	3
<i>mi</i> min.	18, 24	6	3
<i>si</i> min.	-	4, 18	2
<i>si</i> bémol maj.	13	22	2
<i>mi</i> bémol maj.	22	-	1
<i>mi</i> min./maj.	11	-	1

La tonalité de *do* majeur est celle qui revient le plus souvent (8), suivie de *ré* majeur (7), *la* majeur (6), *mi* majeur (5) et *sol* majeur (4). Sor favorise donc les tonalités qui suivent l'ordre des dominantes (ou des dièses) dans le cycle de quintes à partir de *do* jusqu'à *mi*. Dans le sens des sous-dominantes (ou des bémols), *fa* majeur est la tonalité qui revient le plus souvent (3), suivi de *si* bémol majeur (2) et *mi* bémol majeur (1). Sor explore donc huit des douze tonalités majeures et ne va jamais au-delà de trois bémols, ni au-delà de quatre dièses. Il semble par ailleurs maintenir un certain équilibre hiérarchique entre celles qu'il exploite le plus et celles qu'il exploite le moins (voir tableau 2.1). Du côté des tonalités mineure, *ré*, *la* et *mi* reviennent à trois reprises et *si* à deux

¹²² Cette préférence pour les tonalités majeures se maintient également dans l'op. 35 où 16 des 24 exercices sont en majeur.

reprises. L'étude op. 6 n° 11 constitue quant à elle une exception puisque c'est la seule qui débute en mineur (*mi* mineur) et se termine en majeur (*mi* majeur).

Sor n'adopte pas la même approche que Cramer dans ce cas-ci puisque ce dernier explore davantage de tonalités et alterne presque systématiquement entre majeur et mineur dans ses études op. 30. Clark attribue cette différence aux limitations imposées par la guitare¹²³, ce qui n'est probablement pas faux. Ces limitations n'expliquent toutefois pas tout, notamment en ce qui concerne la préférence marquée de Sor pour les tonalités majeures. Les tendances que l'on peut observer dans le tableau 2.1 ci-dessus vont en fait dans le même sens que celles que l'on retrouve dans les œuvres instrumentales des compositeurs que le guitariste désigne comme ses modèles. En effet, il suffit d'observer les titres des symphonies, des quatuors à cordes et des sonates de Haydn et de Mozart pour constater que la plupart de ces œuvres sont en majeur et dans des tonalités qui dépassent rarement trois bémols ou quatre dièses.

2.3.2. Modulations

Avant de parler de modulation, il est essentiel de traiter brièvement de la forme, puisque l'endroit où survient la modulation dans la forme est significatif dans les cas qui nous intéressent. Comme pour les tonalités, Sor favorise certaines formes plus que d'autres (voir tableau 2.2). Celle qui revient de loin le plus souvent dans le corpus étudié ici est la forme ABA' (26), suivie de AB (8), ABA (7), AA' (4) et A (3). Comme cette répartition l'indique, il est plutôt rare que la partie A soit reprise à l'identique en fin d'œuvre dans ce corpus. Des ajouts ou des modifications surviennent même dans trois des sept pièces de forme ABA. Dans l'op. 6 n° 3, Sor ajoute une coda de huit mesures après le A final. Dans l'op. 29 n° 16, il fait précéder le A initial d'une introduction de six mesures. Dans l'op. 31 n° 7, il inverse les mesures 3 et 6 (qui comportent une seule note différente) du A initial dans le A final. C'est donc dire que seules l'étude op. 6 n° 12 et les trois leçons l'op. 31 n° 2, 5 et 8 adoptent la forme da capo au sens strict (8 % du corpus).

¹²³ Clark, « Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, Op. 6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School », p. 369.

Tableau 2.2 : Formes

Forme	Mode	Études op. 6 et 29	Leçons op. 31	Nombre d'occurrences
ABA'	maj.	1, 4, 5, 6, 7, 13, 15, 19, 20, 22, 23	9, 10, 13, 14, 15, 19, 22, 23	26
	min.	9, 11, 18, 24	12, 16, 20	
AB	maj.	2, 10, 17, 21	1, 11, 21	8
	min.	-	18	
ABA	maj.	3, 12	5, 7, 8	7
	min.	16	2	
AA'	maj.	14	3, 24	4
	min.	-	4	
A	maj.	8	17	3
	min.	-	6	

La manière la plus fréquente dont Sor procède pour distinguer le A du A' dans la forme ABA' ou AA' consiste à introduire une modulation dans la deuxième moitié de la partie A (et parfois plus tôt), alors que la partie A' demeure entièrement dans le ton principal. Le guitariste utilise ce procédé dans 20 des 26 morceaux de forme ABA' et dans les 4 de forme AA'. Il l'utilise aussi dans 5 des 8 morceaux de forme AB, même sans le retour A (le B conclut alors au ton principal). Lorsqu'elle survient à cet endroit de la forme (seconde moitié de la partie A dans ABA', AB ou AA'), la modulation est presque systématiquement à la dominante dans les études et leçons en majeur (exception : modulation au ton de la médiate dans l'op. 31 n° 22) et au relatif majeur dans les études et leçons en mineur (exception : modulation au ton de la dominante mineure dans l'op. 31 n° 16). Or, comme nous l'avons vu dans la section précédente, il s'agit du même procédé et des mêmes tonalités secondaires utilisés dans la forme sonate classique pour terminer l'exposition de manière non conclusive, sur une tension qui n'est résolue qu'au moment de la réexposition. Sor a de toute évidence retenu ce principe et l'a appliqué à profusion dans ses études et leçons op. 6, 29 et 31. On peut difficilement parler de forme sonate dans le cas de ces œuvres puisqu'elles sont trop courtes pour permettre le genre de travail thématique associé à cette forme. Certaines d'entre elles, comme les études op. 6 n° 1 et 7 notamment, peuvent néanmoins être considérées comme des versions miniatures de forme sonate classique, surtout lorsqu'on considère l'équilibre et la stabilité recherchés en début et en fin d'œuvre, ainsi que l'effet d'instabilité créé au centre de celle-ci. L'étude op. 6 n° 1 sera analysée plus en détail à titre d'exemple en fin de section.

Tableau 2.3 : Modulations

Mode	Modulation	Emplacement dans la forme	Forme	Études op. 6 et 29	Leçons op. 31	Nombre d'occ.
maj.	V (dominante)	A (2e moitié)	ABA'	1, 4, 5, 6, 7, 13, 22, 23	9, 13, 14, 15, 19, 23	28
			AB	2, 10, 17	11, 21	
			AA'	14	3, 24	
		B	ABA'	6, 15, 20	10	
			ABA	-	7	
		-	A	8	-	
	i (homonyme min.)	B	ABA	3, 12	8	4
			AB	10	-	
	III de i (relatif maj. de l'homonyme min.)	B	ABA	3, 12	8	3
	vi (relatif min.)	B	ABA	-	5	2
		B	ABA'	-	22	
	ii (sus-tonique)	B	ABA'	5	-	1
	iii (médiate)	A (2e moitié)	ABA'	-	22	1
Sans modulation	-	AB	21	1	4	
		ABA'	19	-		
		A	-	17		
min.	III (relatif maj.)	A (2e moitié)	ABA'	11, 18	12, 20	9
			AA'	-	4	
		B	ABA'	9, 24	-	
			ABA	-	2	
	-	A	-	6		
	iv (sous-dominante)	B	ABA'	24	12	3
		A' (1ère moitié)	AA'	-	4	
	I (homonyme maj.)	A'	ABA'	11	-	1
	v (dominante min.)	A (2e moitié)	ABA'	-	16	1
	Sans modulation	-	ABA	16	-	2
AB			-	18		

Les modulations ne se trouvent pas uniquement dans la seconde moitié de la partie A dans le corpus qui nous intéresse. Elles surviennent aussi, de manière un peu moins fréquente, dans la partie B, et beaucoup plus rarement dans la partie A' (voir tableau 2.3). Lorsque la modulation survient en B, c'est encore une fois le ton de la dominante (V) en majeur et le ton du relatif majeur (III) en mineur qui sont favorisés, mais pas de manière aussi exclusive que dans le cas précédent. Sor a recours à d'autres tonalités notamment dans le cas des pièces de forme ABA. Il module par exemple à l'homonyme mineur (i) en B dans les études op. 6 n° 3 et 12, de même que dans la leçon op. 31 n° 8 (ces pièces sont toutes trois en majeur et de forme ABA). Il est toutefois intéressant de noter que dans ces trois cas, Sor fait aussi une brève incursion dans le ton du relatif majeur de l'homonyme majeur (III de i) pour éviter que la section B soit entièrement en mineur. Cela témoigne encore une fois de la prédilection du guitariste pour le mode majeur (trait hérité du style classique dans lequel le mode mineur est considéré comme instable¹²⁴). En fin de compte, seules l'étude op. 29 n° 16 (sans modulation) et les leçons op. 31 n° 16 (modulation à la dominante mineure) et 18 (sans modulation) restent exclusivement en mineur du début à la fin. Autrement, les neuf autres pièces en mineur modulent toutes au ton du relatif majeur (III). Quatre d'entre elles comprennent aussi une seconde modulation : à la sous-dominante (iv) dans l'op. 29 n° 24 et l'op. 31 n° 4 et 12; et à l'homonyme majeur (I) dans la dernière partie (A') de l'op. 6 n° 11.

2.3.3. Accords d'emprunt

Comme nous l'avons vu plus haut, Sor a une nette préférence pour les tonalités majeures dans ses études et leçons op. 6, 29 et 31. Cela ne veut toutefois pas dire qu'il se limite aux sept notes de la gamme diatonique majeure – bien au contraire. Au sein d'une même tonalité, il emploie rarement moins de neuf notes (les sept de l'échelle diatonique plus #4 et b7) et peut aller parfois jusqu'à quatorze (dans l'op. 6 n° 4 par exemple : les sept notes diatoniques plus #1, #2, b3, #4, #5, b6 et b7). Les notes chromatiques ajoutées à celles de la gamme diatonique jouent parfois simplement un rôle ornemental, mais la plupart du temps elles sont liées à un accord d'emprunt ayant une fonction harmonique bien définie dans le discours musical. Encore une fois, l'analyse du corpus permet d'établir une hiérarchie entre les différents accords d'emprunt employés par Sor (voir tableau 2.4).

¹²⁴ Rosen, *The Classical Style*, p. 25.

Tableau 2.4 : Accords d'emprunt

	Accord d'emprunt	Études op. 6 et 29	Leçons op. 31	Nb de pièces
Dominantes secondaires	V de V	Toutes (sauf 2, 16, 19, 20, 21)	Toutes (sauf 1, 2, 4, 6, 15)	38
	V de IV	Toutes (sauf 14, 16, 19, 21)	Toutes (sauf 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 15, 19)	34
	V de II	2, 6, 8, 10, 11, 14, 15, 17, 22, 23	2, 5, 9, 13, 15, 19, 20, 21, 23, 24	20
	V de VI	5, 6, 8, 10, 11, 12, 14, 17, 22, 23	7, 11, 13, 15, 20, 21, 23, 24	18
	V de III	-	8, 12, 18, 20	4
Mode mixte	IV m.m.	6, 12, 14, 18, 23	19, 20	7
	II m.m.	2, 6	-	2
	I m.m.	4	17	2
Accords altérés	V de V 6te All.	4, 14	-	2
	V de V 6te It.	-	20	1
	V9m/5dim de V	1	-	1
	N6	12	-	1
	V5aug de IV	13	-	1
Autres	IV de VI	13	23	2
	VI de VI	-	11	1
	VI de IV	5	-	1
	IV de III	18	-	1

La dominante secondaire de la dominante (V de V) et celle de la sous-dominante (V de IV) sont employées dans la grande majorité des pièces du corpus (dans 38 et 34 des 48 études et leçons, respectivement). Les dominantes secondaires du deuxième (V de II) et du sixième degré (V de VI) sont aussi employées fréquemment (dans 20 et 18 des 48 pièces, respectivement). Seule celle du troisième degré (V de III) revient plus rarement (4 fois), généralement dans le contexte de marches harmoniques, et uniquement dans l'op. 31. Les accords du mode mixte (ex : IV mode mixte, etc.) et les accords altérés (ex : V de V sixte allemande, sixte napolitaine, etc.) sont eux aussi utilisés plus rarement. Par ailleurs, il est intéressant de noter que les premières leçons de l'op. 31 comprennent une moins forte concentration de dominantes secondaires que le reste du corpus. Comme le titre de cet opus l'indique, ces leçons sont conçues comme étant progressives, ce qui peut expliquer le fait que Sor ait jugé bon d'introduire moins d'accords d'emprunt dans celles-ci.

C'est d'ailleurs également dans ces premières leçons qu'est concentré le plus grand nombre de pièces de forme ABA (op. 31 n° 2, 5, 7 et 8), cette forme pouvant certainement être considérée comme plus simple que la forme ABA' avec modulation à la dominante dans la seconde moitié de A.

D'autre part, rappelons que Momigny, dans l'article « Harmoniste » de l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke, considère que la « vraie science de l'harmonie », dont Haydn et Mozart sont passés maîtres, consiste à mettre à profit la variété offerte par les dix-sept notes d'un même ton¹²⁵. Or, c'est exactement ce que Sor fait lorsqu'il emploie les accords d'emprunt présentés au tableau 2.4. De plus, au sujet de l'air de Cherubino « Voi che sapete che cos'è amor » dont il a été question à la section 2.2, Sor affirme que « la formule des accords sur les notes de la gamme serait insuffisante pour accompagner raisonnablement¹²⁶ » les paroles de cet air. Comme nous l'avons vu, Mozart a recours dans cet air non seulement à plusieurs modulations, mais également à des dominantes secondaires et à des accords du mode mixte. D'après Sor, ces modulations et ces accords d'emprunt sont essentiels « pour exprimer l'inquiétude et l'agitation du cœur de Cherubino¹²⁷ ». Les accords d'emprunt semblent donc être conçu par le guitariste comme un moyen d'élargir la palette expressive au-delà des limites imposées par les accords construits uniquement sur les notes de la gamme diatonique. Ces derniers sont insuffisants parce qu'ils ne permettent pas d'exprimer toutes les subtilités et toute la variété des sentiments humains. Cette recherche de variété dans les moyens d'expression renvoie d'ailleurs à l'un des principes esthétiques dont Descartes fait part dans son *Compendium Musicae* : « Il faut noter qu'en toutes choses la variété est très agréable¹²⁸. »

2.3.4. Exemple : l'étude op. 6 n° 1

Il est possible d'observer dès la première étude de Sor (op. 6 n° 1) les différents éléments présentés dans cette section : une prédilection pour les tonalités majeures dans l'ordre des dièses, une préférence pour la forme ABA', une tendance à moduler à la dominante dans la deuxième moitié de la partie A, et un recours aux accords d'emprunts (dominantes secondaires, etc.). Outre la forme et l'emplacement de la modulation, l'équilibre recherché en début et en fin d'œuvre ainsi

¹²⁵ Momigny, « Harmoniste », p. 35.

¹²⁶ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 64.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Descartes, *Abrégé de musique (Compendium Musicae)*, p. 58.

que l'instabilité créée au centre de celle-ci permet d'avancer l'idée que le schéma de cette étude s'apparente à celui d'une forme sonate en format réduit.

L'étude en question débute par deux phrases de quatre mesures, la première au ton principal de *ré* majeur et la seconde au ton de la dominante (*la* majeur) :

Figure 2.6 : mesures 1 à 8 de l'étude op. 6 n° 1¹²⁹

Ce même groupe de huit mesures est ensuite répété, avec une extension d'une mesure avant la toute fin de A qui permet d'insister sur l'accord de *la* majeur devenue tonique secondaire (voir figure 2.7).

Figure 2.7 : mesures 13 à 17 de l'étude op. 6 n° 1¹³⁰

La partie A est particulièrement courte dans cette étude. Par conséquent, la modulation à la dominante est très passagère, quoique clairement affirmée (enchaînement V-I suivi d'une formule de cadence ii-V-I). Dans d'autres études plus longues, la tonalité secondaire a plus de temps pour se déployer. C'est le cas par exemple de l'étude op. 6 n° 7, dans laquelle la partie A est constituée

¹²⁹ Fernando Sor, *The Complete Studies, Lessons, and Exercises for Guitar* [op. 6, 29, 31, 35, 44, 60], édité par Brian Jeffery [1993], Londres, Tecla Editions, 2019, p. 1; mon analyse.

¹³⁰ *Ibid.*

d'une première section de 16 mesures en *ré* majeur et d'une seconde section de 16 mesures en *la* majeur.

La partie B de l'étude op. 6 n° 1 débute avec un motif en *ré* majeur qui rappelle le début de A, mais qui s'engage dans une nouvelle direction dès la deuxième mesure (voir figure 2.8). Ce genre de procédé est d'ailleurs utilisé couramment au début du développement de la forme sonate pour créer un effet de surprise après avoir donné l'impression d'une reprise de l'exposition¹³¹.

Figure 2.8 : mesures 18 à 24 de l'étude op. 6 n° 1¹³²

Comme dans le cas de la partie A, la partie B est très courte dans cette étude (7 mesures). Elle sert essentiellement de transition entre les parties A et A'. Sor réaffirme la tonalité de *ré* majeur (I-V-I) avant de passer par une série de dominantes secondaires (VdeIV-IV-VdeV-V) qui préparent le retour du thème initial. Ici, la formule I-VdeIV-IV-VdeV-V est étroitement liée à la ligne mélodique descendante qui marque les premiers temps à la basse : *ré, do, si, si bémol, la*. La tension atteint son comble au moment de l'accord de neuvième mineure de dominante avec quinte diminuée (*mi, sol dièse, si bémol, ré, fa*) qui joue le rôle de dominante secondaire de la dominante (V de V). Cet accord, qui est le plus dissonant de la pièce, survient à peu près à la moitié de celle-ci (23^e mesure sur 44). L'effet d'instabilité au centre de l'œuvre est également renforcé par le recours à une phrase de longueur irrégulière (sept mesures) alors que les autres phrases respectent le cadre des quatre mesures (à l'exception de l'extension d'une mesure à la fin de A qui contribue à rééquilibrer la forme). Il est intéressant de noter qu'on retrouve ici les deux mêmes procédés (série de dominantes secondaires, longueur de phrase irrégulière) que Mozart utilise avant le retour du thème initial dans l'air de Cherubino auquel Sor fait référence dans sa *Méthode*.

¹³¹ Abromont et Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, p. 148.

¹³² Sor, *The Complete Studies, Lessons, and Exercises for Guitar*, p. 1; mon analyse.

La partie A' de l'étude op. 6 n° 1 débute par une première phrase de quatre mesures presque identique à celle de la partie A. Seul l'accord du premier degré qui conclut la phrase en A est remplacé ici par la dominante secondaire du quatrième degré (V de IV). Ce changement permet de préparer la phrase suivante qui, du ton de la dominante en A, est transposée harmoniquement au ton principal en A' (voir figure 2.9). Encore une fois, il s'agit d'un procédé couramment utilisé lors de la réexposition de la forme sonate pour réitérer à la tonique le matériau thématique entendu à la dominante dans l'exposition.

Figure 2.9 : mesures 25 à 32 de l'étude op. 6 n° 1¹³³

Sor réitère ensuite deux fois la première phrase de quatre mesures dans deux versions légèrement modifiées (voir figure 2.10). La réorganisation des notes dans les deux dernières mesures (résolution obligée de la quarte sur la tierce remplacée par le mouvement dominante-tonique à la basse) permet de donner à la deuxième itération un caractère plus conclusif.

Figure 2.10 : mesures 33 à 40 de l'étude op. 6 n° 1¹³⁴

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

Sor s'assure de bien marquer la fin de l'œuvre en terminant avec une coda de quatre mesures qui lui permet d'insister sur l'accord de tonique (voir figure 2.11) :

Figure 2.11 : mesures 41 à 44 de l'étude op. 6 n° 1¹³⁵

Outre les éléments déjà mentionnés en ce qui concerne la tonalité, la forme, la modulation et les accords d'emprunt, on retrouve dans cette étude op. 6 n° 1 plusieurs des caractéristiques qui reviennent dans l'ensemble du corpus : des phrases courtes et de longueur régulière avec des cadences généralement aux quatre mesures; un rythme harmonique régulier avec une accélération de ce rythme harmonique lors des cadences; un sens de l'équilibre et de la symétrie avec lequel il est possible de jouer pour créer une certaine tension ou un certain effet d'instabilité. Les changements dans la périodicité des phrases et dans le rythme harmonique surviennent d'ailleurs à des moments clés de la forme, comme dans ce cas-ci avec la phrase de sept mesures de la partie B et avec l'accord du premier degré répété tout au long de la coda. Dans le même ordre d'idées, Sor utilise fréquemment des notes pédales de tonique ou de dominante pour souligner certaines sections de l'œuvre (pas dans l'op. 6 n° 1, mais dans plusieurs autres pièces du corpus, comme l'op. 6 n° 4 par exemple). Bref, la conception de l'harmonie est étroitement liée à celle de la forme chez Sor.

En ce qui concerne le langage harmonique, on peut distinguer deux manières dont l'héritage des Lumières est présent chez Sor. Sur le plan théorique, cet héritage se manifeste dans les écrits du guitariste lorsqu'il est question entre autres de basse fondamentale, de renversement d'accord et de musique comme science des sons. Comme nous l'avons vu, cette manière de concevoir la musique et l'harmonie renvoie aux théories développées par Rameau au XVIII^e siècle et diffusées par d'Alembert dans l'*Encyclopédie*. Sur le plan stylistique, l'héritage du siècle des Lumières en matière de langage harmonique se manifeste entre autres par le choix des tonalités, l'emphasis mise sur la relation dominante-tonique, la régularité des formules de cadence et la manière dont les modulations structurent la forme dans les œuvres de Sor. Sur ce plan, le guitariste s'inspire des

¹³⁵ *Ibid.*

développements effectués dans les domaines de la musique pour piano, pour quatuor à cordes et pour orchestre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ainsi, on comprend mieux pourquoi Sor revendique si fortement son indépendance en guitare dans sa *Méthode* puisque ses principaux modèles en matière de musique (Haydn et Mozart notamment) n'ont tout simplement pas œuvré dans le domaine de cet instrument.

CHAPITRE 3 – LA NOTION DE LIBERTÉ DANS LES CHANSONS DE SOR

[I]l n'y a que la liberté d'agir et de penser qui soit capable de produire de grandes choses, et elle n'a besoin que de lumières pour se préserver des excès.
D'ALEMBERT¹

Contrairement aux sujets abordés dans les chapitres précédents (importance accordée à la raison; rejet de l'autorité du maître de guitare; principes harmoniques hérités du XVIII^e siècle), celui de la liberté n'est pas présent de manière explicite dans la *Méthode pour la guitare* de Sor. Il s'y retrouve néanmoins de manière implicite puisque, en opposant la raison à l'autorité du maître de guitare, l'auteur reprend une idée phare de la lutte des Lumières contre l'obscurantisme : celle d'amener son lectorat à exercer sa capacité à penser par lui-même et à se libérer ainsi du joug des préjugés imposés par la tradition. Nous ne nous attarderons toutefois pas plus longuement sur ce lien entre raison et liberté, puisque ce dernier a déjà été abordé au chapitre 1. Il sera plutôt question ici de la notion de liberté telle qu'on la retrouve dans des chansons à caractère politique dont la musique a été composée par Sor dans le premier tiers du XIX^e siècle.

Brian Jeffery, dans le court essai publié en ligne auquel nous faisons référence dans l'introduction du présent mémoire, a identifié trois chansons de Sor qui traitent du thème de la liberté². Il s'agit de *Los defensores de la patria* (1809), *Le dernier cri des Grecs* (c. 1829) et l'*Appel des Nègres [sic] aux Français* (c. 1832). À celles-ci, nous pouvons ajouter le chœur « Corone la victoria » (1808), la chanson *La España cautiva y libertada* (c. 1809) et la *Marche patriotique espagnole* (chanson en espagnol composée en 1809, publiée à Paris avec un titre français en 1814) que Jeffery présente lui-même dans son ouvrage *España de la guerra : the Spanish Political and Military Songs of the War in Spain 1808 to 1814*³. À l'exception de *La España cautiva y libertada*, dont le texte pourrait potentiellement lui être attribué⁴, Sor n'a écrit les paroles d'aucune de ces

¹ Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* [1751], introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 118.

² Brian Jeffery, *Sor, Teaching, and the Enlightenment*, <https://tecla.com/fernando-sor/sor-and-the-enlightenment/>, consulté le 17 août 2020.

³ Brian Jeffery, *España de la guerra : the Spanish Political and Military Songs of the War in Spain 1808 to 1814*, Londres, Tecla Editions, 2017.

⁴ Jeffery avance cette idée à la page 169 de son ouvrage *España de la guerra*. Il ne présente toutefois pas de preuves concrètes pour appuyer son hypothèse. Par ailleurs, le document manuscrit de *La España cautiva y libertada* disponible à la Biblioteca Nacional de España (BNE) comporte un ajout où il est écrit à la main « *Cancion patriotica La España cautiva, por dⁿ José María Velasco y puesta por musica por el profesor d. Fernando Sors [sic]* » (p. 10 du document de la BNE). Cette note manuscrite laisse penser que l'auteur du texte de la chanson pourrait être un dénommé José María Velasco. Cependant, le fait que la dernière page du manuscrit original (p. 15 du document de la BNE) comporte

chansons. Il les a néanmoins mises en musique. Par conséquent, en l'absence d'écrits dans lesquels le compositeur aurait pu s'exprimer sur le sujet, ces chansons à caractère politique constituent l'essentiel des sources primaires qui permettent de mieux comprendre la manière dont Sor pouvait concevoir la notion de liberté à son époque.

L'objectif du présent chapitre est de voir dans quelle mesure la représentation de la liberté dans ces différentes chansons peut être rattachée à l'héritage des Lumières chez Sor. Pour ce faire, il faut d'abord comprendre le contexte dans lequel elles ont été composées. Un survol des événements et des enjeux politiques qui entourent la création de ces chansons sera donc présenté dans la première section de ce chapitre. Ensuite, la notion de liberté dans les textes des chansons sera comparée à celle que l'on retrouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et dans d'autres écrits des encyclopédistes, en partant du fait que Sor réfère à cet ouvrage emblématique du siècle des Lumières dans l'introduction de sa *Méthode*. Nous verrons aussi, dans cette deuxième section, que la liberté est associée dans ces textes à d'autres notions (comme celles d'esclavage, de tyran, de patriotisme et de combat) et qu'il y a des similitudes entre la manière dont ces textes et les écrits des encyclopédistes tendent à représenter ces notions. Finalement, la troisième et dernière section sera consacrée à une analyse de la manière dont les textes des chansons ont été mis en musique par Sor. Nous verrons que ce dernier a employé des approches différentes en fonction du public à qui s'adressaient ces chansons.

3.1. CONTEXTE DE CRÉATION DES CHANSONS

Les chansons à caractère politique de Sor qui traitent du thème de la liberté sont liées à trois contextes distincts. Celles en espagnol – « Corone la victoria », *Los defensores de la patria*, *La España cautiva y libertada* et *Marche patriotique espagnole* – ont été écrites et composées dans les premières années de la Guerre d'indépendance espagnole (1808-1814) qui a opposé le régime de Joseph Bonaparte (Joseph I^{er} installé sur le trône d'Espagne en 1808 par Napoléon) aux Espagnols restés fidèles à l'ancien régime (dynastie des Bourbons instaurée en Espagne depuis le début du XVIII^e siècle) et à l'idée d'une Espagne indépendante de l'empire français. *Le dernier cri des Grecs* a été composée dans le cadre du mouvement philhellène qui s'est déployé en Europe au

seulement le nom de Sor dans le titre et ait été signée par Velasco dans le coin supérieur droit laisse penser que ce dernier était peut-être simplement le propriétaire du manuscrit en question. Voir Fernando Sor, *La España cautiva y libertada* [sic], chanson manuscrite, 1811? [c. 1809], Biblioteca Nacional de España, Collection Gómez Imaz, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085886&page=1>, consulté le 13 juillet 2022.

courant des années 1820 en appui à la cause des Grecs contre l'Empire ottoman durant la Guerre d'indépendance grecque (1821-1829). Finalement, l'*Appel des Nègres [sic] aux Français* a été composé dans le cadre du mouvement abolitionniste français dont les origines remontent à la fin du XVIII^e siècle et qui a contribué à mener à l'abolition définitive de l'esclavage sur l'ensemble des territoires français, proclamée en 1848.

3.1.1. La Guerre d'indépendance espagnole (1808-1814)

La Guerre d'indépendance espagnole débute en mai 1808 par un soulèvement de la population espagnole contre l'occupant français. L'Espagne, alliée de la France depuis 1796, avait autorisé les troupes de l'armée napoléonienne à entrer sur son territoire à l'automne 1807 pour envahir le Portugal allié à l'Angleterre. Napoléon profite toutefois de la présence de ses troupes dans la péninsule ibérique pour mettre en branle un projet plus ambitieux : « faire de l'Espagne un État vassal avec un membre de sa famille à sa tête⁵. » Une crise au sein de la monarchie espagnole lui servira de prétexte pour mettre son plan à exécution.

Les réformes de Manuel Godoy, favori du roi Charles IV, étaient, depuis quelques années, très impopulaires auprès d'une partie de la population et de l'aristocratie espagnoles. En mars 1808, cette impopularité atteint une telle ampleur que le roi est contraint, sous la menace de la foule, de renvoyer Godoy et d'abdiquer en faveur de son fils Ferdinand. Sous prétexte de vouloir régler ce conflit, Napoléon convoque le père et le fils (Charles IV et Ferdinand) à Bayonne et profite « de l'opposition entre les deux hommes pour obtenir le 4 mai leur renonciation au trône et le transfert de leurs droits à la couronne à son profit⁶. » C'est ainsi que Joseph, le frère aîné de Napoléon, est désigné roi d'Espagne sous le titre de José I (ou Joseph I^{er}). Le changement de régime est toutefois mal reçu, entraînant le soulèvement d'une grande partie de la population espagnole contre le nouveau gouvernement. Le pays est alors plongé dans une guerre qui ne pris fin qu'en 1814 à la suite de la défaite des Français face aux rebelles espagnols soutenus par le Royaume-Uni et le Portugal.

Dans les premières années du conflit, Sor se retrouve du côté des insurgés qui combattent l'envahisseur français. Il compose, durant cette période, la musique de plusieurs chansons à caractère patriotique : dans son ouvrage *España de la guerra : the Spanish Political and Military*

⁵ Jordi Canal (éd.), *Histoire De l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

Songs of the War in Spain 1808 to 1814, Jeffery en dénombre six⁷. Parmi ces six chansons, seulement deux n’abordent pas le thème de la liberté. Il s’agit de l’*Himno de la Victoria*, qui célèbre la victoire inespérée des Espagnols contre les troupes napoléoniennes à la bataille de Bailén en juillet 1808; et de « Adónde vas, Fernando incauto », qui brosse un portrait général des premières années de la guerre. Les quatre autres chansons sont celles qui ont déjà été mentionnées précédemment et auxquelles nous nous intéressons dans ce chapitre. La première, « Corone la victoria », est écrite pour chœur (SATB) et orchestre. Elle a probablement été composée en 1808 puisque, tout comme l’*Himno de la Victoria*, elle célèbre la victoire espagnole à la bataille de Bailén survenue en juillet de cette même année⁸. L’auteur du texte est inconnu. La deuxième chanson, *Los defensores de la patria*, a été composée l’année suivante, c’est-à-dire en 1809, sur un poème de Juan Bautista Arriaza (qui est également l’auteur de l’*Himno de la Victoria* mentionné ci-dessus). Selon Jeffery, il s’agit de la chanson la plus connue au sein du répertoire associé à la Guerre d’indépendance espagnole, et ce jusqu’à ce jour⁹. Sans être liée à une bataille en particulier, elle célèbre le fait de combattre et de mourir pour sa patrie. Plusieurs versions existent : pour différents nombres de voix, accompagnées au piano ou à la guitare¹⁰. La troisième chanson, *La España cautiva y libertada*, exhorte les Espagnols à libérer leur patrie de l’envahisseur français. Elle date probablement de 1809¹¹ (comme la précédente) et est écrite pour soliste, chœur (SATB) et piano. La quatrième et dernière chanson, *Marche patriotique espagnole*, est écrite pour deux ténors avec piano. Elle a été publiée à Paris en 1814 après l’exil de Sor en France, mais elle porte la mention « faite en 1809 » sous le titre. Le texte de la chanson invite les Espagnols à marcher et à prendre les armes pour retrouver leur liberté. L’auteur de ce texte n’est identifié que par une initiale : « Paroles de M. N...¹² ».

Considérant les penchants de Sor pour la culture française, il peut sembler étonnant qu’il ait contribué activement à l’effort de guerre contre le régime de Joseph I^{er} en composant de la musique pour des chansons à caractère patriotique. Cependant, comme le souligne l’historien Jean-René Aymes, spécialiste de l’Espagne des Lumières et de la Guerre d’indépendance espagnole,

⁷ Jeffery, *España de la guerra*, p. 87-88.

⁸ Brian Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist* [1977], Londres, Tecla Editions, 2020, p. 72.

⁹ Jeffery, *España de la guerra*, p. 157.

¹⁰ *Ibid.*, p. 385-388.

¹¹ *Ibid.*, p. 169.

¹² Fernando Sor, *Marche patriotique espagnole* [1809], chanson pour deux ténors avec accompagnement de piano, paroles de M. N., Paris, M^{me} Benoist, 1814, p. 1.

« l’«afrancesamiento» culturel¹³ n’implique pas le ralliement au roi Joseph; dans certains cas, il y prédispose; dans d’autres – en dépit de la contradiction apparente – il en détourne¹⁴. » En effet, plusieurs Espagnols « éclairés » qui « de longue date observent avec intérêt ce qui se passe au-delà des Pyrénées pour y chercher modèles ou thèmes de réflexion [...] s’opposent à Napoléon, non pas tenu pour porte-drapeau de la Révolution, mais dénoncé comme tyran destructeur de la souveraineté populaire¹⁵. » Les raisons qui poussent les Espagnols à combattre l’envahisseur français en 1808 varient donc notamment en fonction de l’orientation politique : « Pour les conservateurs, l’Empereur incarne “l’hydre révolutionnaire”; pour les libéraux, il est un “liberticide”¹⁶. »

On peut néanmoins s’interroger sur le degré d’engagement réel de Sor pour la cause des « patriotes » espagnols. Après tout, il finira, comme d’autres, par se rallier à Joseph I^{er} en 1810 après les victoires françaises en Andalousie. C’est d’ailleurs ce changement de camp qui l’obligera à s’exiler en France en 1813 pour échapper à d’éventuelles représailles. Cela ne prouve rien cependant en ce qui concerne les chansons patriotiques dont il est question ici. Il est possible que Sor, en 1808 et en 1809, ait adhéré, du moins en partie, aux idéaux véhiculés par celles-ci. Même si le « combat du peuple espagnol, combat pour le roi, la patrie, la religion – quel que soit l’ordre des termes – prend le sens [...] d’une défense opiniâtre de quelques valeurs politico-religieuses toutes solidement établies et consacrées par la tradition¹⁷ », il reste que des Espagnols instruits et épris de réformes se joignent au combat contre l’envahisseur français en espérant rebâtir le pays sur des bases plus démocratiques¹⁸. Après tout, le soulèvement de 1808, bien qu’il soit avant tout conservateur et antirévolutionnaire, aboutira à l’élaboration d’une constitution libérale à Cadix en 1812¹⁹. Celle-ci sera toutefois abolie par Fernando VII (fils de Charles IV) lors de son retour sur le trône en 1814, ce dernier mettant fin à l’expérience libérale en rétablissant l’absolutisme²⁰.

¹³ Aymes définit l’« afrancesamiento » culturel comme « un phénomène multiforme qui va de l’imprégnation culturelle due à la lecture d’ouvrages français jusqu’à l’adoption de modes vestimentaires parisiennes en passant par l’utilisation intempérante de gallicismes dans le parler » et qui se développe en Espagne à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il distingue cet « afrancesamiento » culturel de l’« afrancesamiento » politique qui désigne le ralliement au régime de Joseph I^{er} en 1808.

¹⁴ Jean-René Aymes, *La guerre d’indépendance espagnole*, Paris, Bordas, 1973, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ Canal (éd.), *Histoire De l’Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

Par ailleurs, il n'est pas exclu que Sor, en choisissant son camp en 1808 comme en 1810, ait simplement voulu se donner les meilleures chances de survie. En juillet 1808, il est à Madrid au moment où le régime de Joseph I^{er} est forcé de quitter la capitale après la défaite des troupes napoléoniennes lors de la bataille de Bailén. Toute forme de sympathie à l'égard des Français est alors sévèrement réprimée par les rebelles espagnols. Sor s'étant apparemment lié d'amitié avec des musiciens français à Madrid quelque temps auparavant²¹, il est possible qu'il ait voulu se protéger en composant dès août 1808 la musique pour le poème d'Arriaza *Himno de la Victoria* qui célèbre la victoire espagnole à Bailén. Bref, les choix de Sor durant la Guerre d'indépendance espagnole semblent avoir été fortement influencés par les circonstances qui se sont imposées à lui. Il n'est d'ailleurs pas le seul dans cette situation. Comme le souligne Aymes, « entreprendre d'étudier les motivations des "afrancesados" et des insurgés, c'est commettre l'erreur, presque fatale, de croire que le combattant espagnol de 1808, placé devant un dilemme crucial, a eu suffisamment de temps et de lumières pour choisir son camp²². »

Il est également important de considérer le fait que les chansons mentionnées ci-dessus ont été composées dans un contexte où la propagande fonctionne à plein régime, d'abord dans les journaux, mais également dans les domaines du théâtre et de la poésie²³. À titre d'exemple, Manuel José Quintana, poète à la fois patriote et libéral, « appelle à composer des chants de feu pour exalter noblement l'ardeur des Espagnols²⁴. » Les thèmes récurrents dans ce type de chants sont « l'amour de la liberté, de la patrie et du roi [Ferdinand VII] » alors que les Français et Napoléon « servent de repoussoir et inspirent la diatribe²⁵ ». Les textes des chansons patriotiques que Sor met en musique durant la Guerre d'indépendance espagnole correspondent tout à fait à ce genre de poésie²⁶. On est loin de l'horreur et de l'ambiguïté présentes dans la fameuse série de gravures de Francisco de Goya, *Los Desastres de la Guerra*, réalisées à peu près à la même époque.

Bref, en raison du contexte, il est difficile d'établir à quel point Sor adhérerait aux messages véhiculés dans ces chansons. Cependant, qu'il y ait adhéré ou non, il demeure pertinent de les analyser ici dans la mesure où elles abordent le thème de la liberté; d'autant plus que Sor a, plus

²¹ [Adolphe Ledhuy et Fernando Sor], « Sor », dans Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (éd.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, H. Delloye, 1835, p. 165.

²² Aymes, *La guerre d'indépendance espagnole*, p. 31.

²³ *Ibid.*, p. 56-65.

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ À l'exception du texte de « Adónde vas, Fernando incauto », écrit par Sor, qui est plus nuancé.

tard dans sa vie, composé la musique de deux autres chansons traitant de ce même thème dans des contextes qui laissent moins de place au doute quant à l'engagement de leur auteur pour la cause concernée. Il sera donc intéressant de comparer la manière dont ce même thème est traité dans ces différentes chansons.

3.1.2. Le mouvement philhellène en Europe dans les années 1820

Le philhellénisme dont il est question ici est un mouvement qui s'est déployé dans les années 1820 en Europe et aux États-Unis pour soutenir la révolte du peuple grec contre l'Empire ottoman durant la Guerre d'indépendance grecque (1821-1829). Bien qu'il soit collectif et généralisé à l'époque en Occident, ce mouvement est d'abord « le fait d'individus agissant à titre personnel ou d'organismes de droit privé²⁷ », les puissances européennes ayant choisi de ne pas intervenir lors des premières années du conflit afin de maintenir la paix fixée par le Congrès de Vienne en 1815 après la chute de l'Empire napoléonien²⁸. La Russie, le Royaume-Uni et la France finiront néanmoins par s'impliquer, particulièrement à partir de 1827, ce qui mènera à la défaite turque en 1829 et à la création du Royaume de Grèce en 1832.

Le territoire de la Grèce actuelle était jusqu'alors sous la domination des Ottomans qui l'avaient conquis au courant des XV^e et XVI^e siècles après la chute de Constantinople. Plusieurs tentatives de révolte infructueuses sont survenues au fil des siècles, mais celles-ci étaient fondées sur des enjeux religieux plutôt que nationalistes. L'idée d'une nation grecque, héritière de la Grèce antique et opprimée par les Ottomans, commence à prendre de l'importance surtout à partir du XVIII^e siècle. Cette idée est d'abord véhiculée dans des récits de voyage et dans les écrits de penseurs européens²⁹. Par contraste avec une représentation idéalisée de la Grèce antique, les conditions dans lesquelles vivent alors les sociétés occupant ce territoire sont jugées déplorables. Devant ce constat, plusieurs souhaitent voir la Grèce renaître de ses cendres. C'est ainsi que se construit en Europe au siècle des Lumières « un imaginaire autour de la Grèce, de ses ruines, de ce qu'elle est, mais aussi de ce qu'elle pourrait devenir si elle parvenait à s'affranchir de la domination ottomane³⁰. »

²⁷ Denys Barau, *La cause des Grecs : une histoire du mouvement philhellène (1821-1829)*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 30.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ Dimitri Skopelitis et Dimitri Zufferey, *Construire la Grèce (1770-1843)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011, p. 15-16.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

Cette conception de la Grèce se répand, particulièrement vers la fin du XVIII^e siècle, au sein même des populations pouvant s'identifier comme appartenant au peuple grec. Deux groupes jouent un rôle particulièrement important sur ce plan, de même que dans la transmission des idées des Lumières sur le territoire de la Grèce actuelle. Il s'agit des commerçants grecs actifs dans la Méditerranée et des jeunes générations ayant étudié dans les universités européennes³¹. Il faut noter que ces jeunes générations étaient généralement elles-mêmes issues soit de la classe commerçante, soit du groupe des Phanariotes (groupe de notables grecs occupant des postes importants au sein de l'administration ottomane ou de l'Église orthodoxe)³². L'ouverture aux idées venues d'Europe occidentale donne ainsi naissance à un mouvement intellectuel connu sous le nom de Lumières néohelléniques, qui contribuera de manière significative à la construction de l'identité nationale grecque entre 1770 et 1820³³.

La révolte de 1821, qui marque le début de la Guerre d'indépendance grecque, est elle-même amorcée par des intellectuels grecs inspirés par les idéaux des Lumières et par la Révolution française³⁴. En ce sens, cette révolte diffère grandement de celle des Espagnols contre l'occupant français en 1808 – révolte qui, comme nous l'avons vu, était avant tout conservatrice et antirévolutionnaire³⁵. Ces deux révoltes se ressemblent néanmoins dans la mesure où elles sont toutes deux caractérisées par un élan de patriotisme et par une soif de liberté de la part des insurgés. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de constater, dans la prochaine section de ce chapitre, que ces deux thèmes sont aussi bien présents dans les chansons patriotiques espagnoles que dans la chanson *Le dernier cri des Grecs* pour lesquelles Sor a composé la musique.

Pour en revenir au philhellénisme, le soutien à la cause grecque se manifeste de manière spontanée dans les pays occidentaux où une grande partie de la population est déjà sensible au sort de la Grèce avant même le déclenchement du conflit. Plusieurs comités sont ainsi créés à travers les grandes villes d'Europe au courant des années 1820 afin de mobiliser l'opinion publique et d'amasser des fonds pour venir en aide aux insurgés³⁶. Certains individus, comme le poète George Gordon Byron (dit lord Byron) (1788-1824) notamment, s'engagent même à titre volontaire pour aller combattre aux côtés des Grecs. Le philhellénisme occupe également une place importante à

³¹ Barau, *La cause des Grecs*, p. 12-13.

³² Skopelitis et Zufferey, *Construire la Grèce (1770-1843)*, p. 32.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

³⁵ Aymes, *La guerre d'indépendance espagnole*, p. 26.

³⁶ Skopelitis et Zufferey, *Construire la Grèce (1770-1843)*, p. 164.

l'époque dans la presse et dans le domaine de l'art. Il est présent en littérature et en peinture, ainsi qu'au théâtre, mais également dans des chansons, dans le domaine des arts décoratifs et dans des objets de la vie courante (almanachs, produits commerciaux, etc.)³⁷. Les artistes cherchent alors « moins à informer qu'à exprimer et à faire éprouver [...] une forme ou une autre d'empathie³⁸. »

Dans la presse française, les prises de position au début du conflit sont parfois plus partagées. Par exemple, en avril 1821, l'un des rédacteurs du journal royaliste *Gazette de France* critique l'insurrection qui, « inspirée par la “propagande encyclopédique révolutionnaire” dont s'était abreuvée la jeunesse grecque lors de ses études à Paris et à Londres, avait adopté des méthodes (société secrète, conspiration, prise d'armes) que l'histoire montrait “toujours inefficaces”³⁹. » À l'inverse, le journal libéral *Le Constitutionnel* fait valoir en mai 1821 que l'oppression extrême subie par les Grecs rendait le soulèvement légitime « selon le principe qu'“un peuple qui ne jouit d'aucun droit n'est lié envers ses tyrans par aucun devoir”⁴⁰. ». On voit ainsi comment l'orientation politique peut exercer une influence sur l'interprétation du conflit. La méfiance affichée dans la *Gazette de France* à l'égard de l'insurrection grecque est toutefois loin d'être partagée par l'ensemble de la presse conservatrice française à l'époque. Le *Drapeau blanc*, autre journal royaliste, publie ainsi en juin 1821 un article en première page qui remet en cause la légitimité de la domination ottomane et suggère la possibilité d'une intervention française « au nom de l'unité des chrétiens⁴¹ ».

Ces exemples illustrent le genre d'arguments mis de l'avant tout au long du conflit. Le mouvement philhellène qui se développe en Europe et aux États-Unis dans les années 1820 est donc motivé non seulement par un amour de la Grèce antique chez certains et par une sympathie à l'égard d'idées libérales, révolutionnaires ou nationalistes chez d'autres, mais également par l'aspect confessionnel de la guerre qui oppose les Grecs, chrétiens orthodoxes, aux Ottomans, majoritairement musulmans. C'est en jouant ainsi sur plusieurs tableaux que le mouvement en est arrivé à rejoindre une si grande part de la population occidentale à l'époque.

Ces différentes dimensions du philhellénisme sont d'ailleurs bien présentes dans la chanson *Le dernier cri des Grecs* dont la musique est composée par Sor. Les paroles de cette chanson sont

³⁷ Denys Barau, « Médiatisation de la guerre d'indépendance grecque et mouvement philhellène », *Le Temps des médias*, n° 33, 2019, p. 20-37.

³⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

attribuées à Émile de Tarade – homme de lettres français, franc-maçon et ami de Sor⁴² – et s’adressent avant tout à un public français. Les Grecs y sont présentés dans la première strophe comme un peuple captif prêt à mourir au combat pour retrouver sa liberté. La deuxième strophe parle de porter un coup fatal à l’ennemi qui sommeille (une référence probable au fait que l’empire Ottoman était déjà nettement en déclin au début du XIX^e siècle). La troisième et dernière strophe présente quant à elle les Français comme un « peuple ami » arrivé en renfort sur les rives de la Grèce pour aider les Grecs à reconquérir leur patrie. Le « Dieu des chrétiens » est par ailleurs évoqué au passage au moment de l’arrivée des Français⁴³.

Bien que le philhellénisme en France ait été plus particulièrement actif entre les années 1825 et 1827⁴⁴, il semble que cette chanson ait été publiée plus tardivement, c’est-à-dire vers la fin du conflit en 1829⁴⁵. Cette publication tardive peut s’expliquer par le fait que Sor ne s’est installé définitivement à Paris qu’en 1827, après avoir vécu plusieurs années en Russie (de 1823 à 1827). Il n’est toutefois pas impossible que la chanson en question ait été écrite et composée dès 1828 puisque le renfort des Français qui y est évoqué semble faire référence à l’intervention militaire française, connue sous le nom d’expédition de Morée, menée dans le Péloponnèse à partir de la fin de l’été 1828.

3.1.3. Le mouvement abolitionniste en France entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle

La lutte pour l’abolition de la traite des esclaves et de l’esclavage qui est menée en France à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle s’inscrit dans le cadre d’un plus large mouvement qui touche aussi l’Angleterre et les États-Unis à la même période. Différentes formes d’opposition à l’esclavage ont évidemment existé bien avant cette époque, à commencer par la résistance des esclaves eux-mêmes aux conditions de vie inhumaines qui leur étaient imposées. Le mouvement abolitionniste – qui s’organise en Occident à partir des années 1780 dans des sociétés qui tirent alors un immense profit du système esclavagiste – est néanmoins sans précédent dans la mesure où il ne vise pas à lutter contre l’esclavage de manière anecdotique, mais bien à l’abolir de manière universelle et définitive.

⁴² Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 270.

⁴³ Fernando Sor, *Le dernier cri des Grecs*, marche nocturne pour voix et guitare, paroles de Émile de Tarade, Paris, l’auteur, [c. 1829].

⁴⁴ Barau, « Médiatisation de la guerre d’indépendance grecque et mouvement philhellène », p. 20.

⁴⁵ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 269.

Il est possible de distinguer trois sources à l'origine de ce mouvement, bien que, dans les faits, elles soient souvent étroitement liées. La première source est religieuse, particulièrement en Angleterre et aux États-Unis où les Quakers ont été des précurseurs en matière de lutte pour l'abolition de l'esclavage⁴⁶. En France, la source religieuse, bien que présente à travers les figures des abbés Guillaume-Thomas Raynal (1713-1796) et Henri Grégoire (1750-1831) notamment, est de moindre importance, l'Église catholique ne se ralliant officiellement à la cause abolitionniste qu'en 1839. La deuxième source est économique. En effet, malgré les profits amassés par les puissances esclavagistes, certains penseurs comme Adam Smith (1723-1790) considèrent l'esclavage comme néfaste pour le développement économique et conçoivent le rendement du travail libre comme nettement supérieur à celui du travail servile⁴⁷. Finalement, la troisième source, qui est probablement la plus importante en France à l'époque, est philosophique. Bien que la question de l'esclavage, comme la plupart des autres questions soulevées au XVIII^e siècle, soit loin d'avoir fait consensus chez les philosophes des Lumières, il reste qu'elle s'est inévitablement retrouvée confrontée à certains des idéaux – comme ceux de liberté, d'égalité et d'universalité – mis de l'avant au cours de ce siècle⁴⁸. L'esclavage, qu'il soit antique ou contemporain, a ainsi progressivement fait l'objet de critiques et éventuellement de dénonciations de la part d'auteurs associés au mouvement des Lumières, plus particulièrement à partir du milieu du XVIII^e siècle. Chez les philosophes français, on peut penser à Montesquieu, Rousseau, Jaucourt, Diderot, à l'abbé Raynal, à l'abbé Grégoire et à Condorcet notamment.

Il y a toutefois un pas à franchir entre antiesclavagisme et abolitionnisme. En France, le mouvement abolitionniste ne s'instaure concrètement qu'à partir de la création à Paris en 1788 de la Société des amis des Noirs, qui reprend le modèle de la Society for the Purpose of Effecting the Abolition of the Slave Trade fondée l'année précédente à Londres. Cette Société des amis des Noirs – qui compte notamment parmi ses membres l'abbé Grégoire, Condorcet, Brissot, Mirabeau, La Fayette, La Rochefoucauld-Liancourt et l'abbé Sieyès – cherche alors à mobiliser l'opinion publique et à faire pression sur les gouvernements afin d'obtenir une « interdiction légale et

⁴⁶ Bernard Gainot, « Bref aperçu concernant l'histoire du mouvement abolitionniste français (1770-1848) », *La Révolution française* [En ligne], n° 16, 2019, § 12, <http://journals.openedition.org/lrf/3111>, consulté le 20 mai 2022.

⁴⁷ *Ibid.*, § 17.

⁴⁸ Bernard Gainot, *et al.*, « Lumières et esclavage », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 380, 2015, p. 151-153, <https://journals.openedition.org/ahrf/13515>, consulté le 20 mai 2022.

universelle de la traite négrière [*sic*]⁴⁹. » L'abolition de l'esclavage est quant à elle envisagée à plus long terme, celle-ci devant être réalisée de manière progressive par le biais de réformes.

C'est pourtant l'inverse qui se produira en 1794. La jeune République française est alors en guerre contre les puissances européennes. Confrontée aux révoltes à Saint-Domingue – où les esclaves se sont déjà libérés par eux-mêmes – et à la pression exercée par le Royaume-Uni et le Royaume d'Espagne sur ses colonies, la Convention nationale, avant même que la traite soit interdite, adopte un décret le 4 février 1794 qui prévoit l'abolition immédiate de l'esclavage dans l'ensemble des territoires français. Cette abolition sera toutefois de courte durée puisque Napoléon rétablira le système esclavagiste dans les colonies en 1802, poussant par le fait même Saint-Domingue à résister et à déclarer son indépendance sous le nom de République d'Haïti en 1804.

L'abolitionnisme est donc réprimé en France sous l'empire napoléonien (1804-1815). Deux figures associées au mouvement se démarquent néanmoins durant cette période : l'abbé Grégoire – qui fait le pont entre l'abolitionnisme français de la fin du XVIII^e siècle et celui de la première moitié du XIX^e siècle⁵⁰ – et Germaine de Staël, qui, à cause de son hostilité à l'égard du régime napoléonien, est en exil en Suisse à l'époque. Entretemps, l'Angleterre adopte en 1807 une loi interdisant la traite des esclaves et les États-Unis font de même l'année suivante. La France ne suivra que timidement à la suite du Congrès de Vienne en 1815. Le gouvernement de la Restauration (1815-1830), qui succède au régime de Napoléon, est « soumis à la pression du lobby colonial pro-esclavagiste, qui compte plusieurs de ses représentants les plus éminents parmi les ministres⁵¹ ». En l'absence de mesures dissuasives, de nouveaux esclaves continuent à être acheminés vers les colonies par le biais d'une traite clandestine qui prend de plus en plus d'ampleur. C'est à cette traite illégale que s'attaqueront les abolitionnistes de l'époque, qui reviennent à l'idée d'une abolition graduelle de l'esclavage inspirée du modèle anglais⁵². Le mouvement reprend alors de la vigueur à partir des années 1820. À l'instar du philhellénisme vu précédemment, il compte en son sein plusieurs libéraux notoires qui s'opposent aux politiques de plus en plus conservatrices de la monarchie restaurée⁵³.

⁴⁹ Gainot, « Bref aperçu concernant l'histoire du mouvement abolitionniste français (1770-1848) », § 21.

⁵⁰ Nelly Schmidt, « Les abolitionnistes français de l'esclavage, 1820-1850 », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, vol. 87, n° 326-327, 2000, p. 211.

⁵¹ Gainot, « Bref aperçu concernant l'histoire du mouvement abolitionniste français (1770-1848) », § 41.

⁵² *Ibid.*, § 43.

⁵³ *Ibid.*, § 44.

Cependant, contrairement au philhellénisme qui fait généralement consensus, l'abolitionnisme est confronté en France durant les années 1820 et 1830 non seulement au lobby colonial pro-esclavagiste, mais également à une partie de l'opinion publique pour qui la traite clandestine apparaît comme une forme de résistance patriotique face à l'influence anglaise (l'Angleterre étant alors particulièrement active dans la lutte contre la traite). Certains vont même jusqu'à considérer l'abolitionnisme comme un complot britannique pour affaiblir la France. La défense des droits humains se retrouve ainsi opposée à celle des intérêts nationaux par les pro-esclavagistes, alors que ces deux notions semblaient aller de pair à la fin du XVIII^e siècle⁵⁴.

La cause abolitionniste continue néanmoins à progresser. Les libéraux ayant gagné en influence à partir de la révolution de Juillet en 1830, différentes mesures sont prises en vue d'une abolition graduelle de l'esclavage. La traite clandestine, qui n'est plus soutenue par le régime sous la monarchie de Juillet (1830-1848), finit par disparaître⁵⁵. L'abolitionnisme français en vient également à se démocratiser, particulièrement dans les années 1840. Limité jusque-là à une petite élite intellectuelle œuvrant le plus souvent à contrecourant des pouvoirs officiels, le mouvement, jumelé au courant républicain, gagne durant cette décennie la faveur populaire⁵⁶. C'est également dans ces années que le modèle de l'abolition immédiate, qui avait déjà été adopté en 1794 sous la Première République, se réimpose face au gradualisme. Deux noms sont étroitement liés à ce changement d'approche : ceux de Victor Schoelcher et de Cyrille Bissette. L'abolition définitive de l'esclavage est finalement proclamée en France en avril 1848, deux mois après la révolution de Février qui marque le début de la Deuxième République (1848-1852).

La chanson intitulée *Appel des Nègres [sic] aux Français*, dont la musique a été composée par Sor, est bien antérieure à cette proclamation. Il est probable qu'elle ait été publiée en 1832 si l'on en croit Jeffery⁵⁷. Ce dernier base cette hypothèse de datation sur le fait que l'œuvre porte la mention : « À Paris au Magasin de Musique Ancienne et Nouvelle de V. Dufaut. Rue du Mail N^o. 4⁵⁸. » Or, le marchand de musique Jean-Victor Dufaut (1790-1864) aurait commencé à utiliser cette adresse à partir de 1832. Par ailleurs, comme le souligne Jeffery, il serait surprenant que cette

⁵⁴ Olivier Grenouilleau, *La révolution abolitionniste*, Paris, Gallimard, 2017, p. 136.

⁵⁵ Gainot, « Bref aperçu concernant l'histoire du mouvement abolitionniste français (1770-1848) », § 49.

⁵⁶ *Ibid.*, § 55.

⁵⁷ Fernando Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français* [c. 1832], chant héroïque pour voix et guitare, paroles de Louis Mialle, édité par Brian Jeffery, Londres, Tecla Editions, 2019, p. 6.

⁵⁸ Fernando Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français*, chant héroïque pour voix et guitare, paroles de Louis Mialle, Paris, Pacini, [c. 1832], p. 1.

chanson puisse dater d'une année subséquente considérant la référence à la Grèce qu'on retrouve dans la deuxième strophe du poème : « Nous gémissons sur le sort de la Grèce, / Comme elle aussi nous sommes dans les fers. / Mais quand pour elle un nouveau ciel se dore, / L'esclave nègre [*sic*] exhale ces accents : / Pourrais-tu nous laisser encore / En proie à des tyrans⁵⁹? » Rappelons que la Guerre d'indépendance grecque s'est soldée en 1829 par une défaite des Ottomans qui reconnaissent alors l'autonomie de la Grèce, puis son indépendance complète en 1832 dans un traité signé avec les puissances européennes. Dans l'extrait ci-dessus, l'avenir de la Grèce est présenté comme prometteur, mais encore indéterminé. Cela porte à croire que le texte de cette chanson a probablement été écrit durant cette période, entre 1829 et 1832, à un moment où la guerre est essentiellement terminée, mais où le sort de la Grèce reste néanmoins incertain.

De l'auteur du poème, nous ne connaissons que le nom : Louis Mialle. Comme le titre de la chanson l'indique, Mialle a conçu son texte comme un appel à l'aide lancé par les esclaves noirs aux Français. Cette chanson, à l'instar du *Dernier cri des Grecs*, s'adresse donc à un public français qu'on tente de rallier à une cause (en l'occurrence l'abolitionnisme). Pour ce faire, l'auteur, qui prend la parole au nom des esclaves noirs, n'hésite pas à flatter le public en question et à faire autant appel à sa pitié (en évoquant les traitements horribles réservés aux esclaves) qu'à sa fierté patriotique (en évoquant le passé glorieux et l'héritage révolutionnaire de la France). Comme nous l'avons vu dans l'extrait cité au paragraphe précédent, Mialle fait aussi le lien entre la cause des Grecs et celle des esclaves noirs. Considérant les succès du philhellénisme en France dans les années 1820, il est probable qu'il s'agisse là d'une stratégie pour gagner la faveur d'un plus large public.

Par ailleurs, il n'est pas facile de déterminer si cette chanson défend l'idée d'une abolition immédiate ou d'une abolition graduelle. Considérant son année de parution, il serait logique qu'elle s'inscrive dans le courant gradualiste. La manière dont les esclaves y sont dépeints vient d'ailleurs renforcer cette hypothèse. Ceux-ci, qui font office de narrateur, sont essentiellement représentés comme formant une seule et même entité, qui correspond en outre à un stéréotype répandu à l'époque : celui de l'esclave noir docile qui a besoin d'une aide extérieure (dans ce cas-ci celle des Français) pour arriver à s'émanciper. Le poème fait ainsi l'impasse sur le cas des esclaves de Saint-Domingue qui se sont libérés par leurs propres moyens durant la Révolution haïtienne (1791-1804).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

Cette omission n'est pas surprenante considérant le fait que cette révolte devenue révolution a mauvaise presse en France à l'époque. La monarchie restaurée n'a d'ailleurs reconnu l'indépendance de la République d'Haïti, fondée en 1804, qu'après lui avoir imposé en 1825 une dette financière considérable sous la menace d'une guerre (dette qui a grandement nui au développement économique de ce nouveau pays au XIX^e siècle). Dans les années 1830, ce sont les pro-esclavagistes qui évoquent Saint-Domingue pour nourrir la peur que suscite la perspective d'une abolition trop hâtive de l'esclavage dans les colonies⁶⁰. Les abolitionnistes français des années 1820 et 1830 voient quant à eux l'abolition de 1794 comme un échec. Adhérant pour la plupart au modèle gradualiste anglais, ils considèrent que les esclaves doivent être préparés et éduqués avant de pouvoir retrouver leur liberté⁶¹. Comme nous l'avons vu plus haut, il faudra attendre le mouvement républicain des années 1840 pour que le modèle de l'abolition immédiate s'impose à nouveau en France.

L'Appel des Nègres [sic] aux Français, qui date du début des années 1830, semble donc s'inscrire dans la logique de l'abolitionnisme gradualiste de son époque dans la mesure où l'émancipation des esclaves noirs y est présentée comme tributaire d'un soutien extérieur. Cette chanson n'est toutefois pas si aisément classifiable en réalité puisque d'autres éléments du texte renvoient, parfois à mots couverts, à l'héritage révolutionnaire et à l'idée d'agir dans l'immédiat. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail dans la section suivante.

3.2. LIBERTÉ ET NOTIONS CONNEXES

La notion de liberté dans les chansons à caractère politique de Sor est associée à d'autres notions qui aident à mieux la définir. Dans cette section, nous allons voir comment ces différentes notions (liberté, esclavage, tyran, patriotisme, combat) sont représentées et mises en relation les unes avec les autres dans les chansons en question. Nous allons également nous référer à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et à d'autres sources du XVIII^e siècle pour voir dans quelle mesure ces représentations peuvent être considérées comme héritées des Lumières. Nous partons du principe que Sor doit avoir rencontré ces notions d'une manière ou d'une autre au fil de ses lectures, considérant le fait qu'il fait lui-même référence à l'*Encyclopédie* dans sa *Méthode pour la guitare* et qu'il était déjà un lecteur des philosophes des Lumières françaises lorsqu'il vivait encore en Espagne. Rappelons que les textes des chansons ne sont pas de Sor. Cependant, le fait que ces

⁶⁰ Grenouilleau, *La révolution abolitionniste*, p. 117.

⁶¹ Gainot, « Bref aperçu concernant l'histoire du mouvement abolitionniste français (1770-1848) », § 43.

textes abordent tous des thèmes semblables et qu'ils aient tous été mis en musique par Sor demeure significatif.

3.2.1. Liberté, esclavage, tyran

L'*Appel des Nègres [sic] aux Français* n'est pas la seule chanson du corpus qui nous intéresse dans laquelle les notions d'esclavage et de liberté sont associées. Cette association est également présente, bien que de façon différente, dans *Le dernier cri des Grecs*, *Los defensores de la patria* et *La España cautiva y libertada*. Les termes « esclavage » et « liberté » ne sont pas nécessairement présents dans ces chansons, mais les notions qu'ils recouvrent sont sous-entendues : la liberté comme idéal à atteindre et comme droit fondamental à défendre, et l'esclavage comme état dont il faut sortir et comme antithèse de la liberté. *Le dernier cri des Grecs*, par exemple, débute ainsi : « Marchons amis, avançons en silence / Et pour jamais brisons d'indignes fers⁶²! » Le terme « fers » est évidemment utilisé ici au sens métaphorique : il s'agit de se libérer de la domination exercée par l'Empire ottoman. Des métaphores semblables sont aussi présentes dans les deux chansons patriotiques espagnoles. Le tout début de *Los defensores de la patria*, par exemple, peut être traduit ainsi : « Vivre enchaîné, / Quelle tristesse⁶³! » *La España cautiva y libertada* invite quant à elle à prendre les armes pour « libérer la patrie⁶⁴ », l'Espagne étant représentée comme réduite à l'esclavage par la France : « N'entendez-vous pas, Espagnols, le bruit qui résonne? C'est le son de la chaîne qui est à son pied⁶⁵. » Dans l'*Appel*, l'esclavage et les fers renvoient à une réalité beaucoup plus concrète. Cela n'empêche toutefois pas l'auteur, comme nous l'avons vu dans la section précédente, d'associer les conditions des esclaves noirs à celles des Grecs soumis à l'Empire ottoman : « Nous gémissons sur le sort de la Grèce, / Comme elle aussi nous [les esclaves noirs] sommes dans les fers⁶⁶. » Bref, le champ lexical de l'emprisonnement (avec des termes comme « cachot », « captivité », « chaîne », « fer ») et celui de l'oppression (avec des termes comme « joug », « torture », « oppresseur », « tyran ») sont mobilisés dans ces chansons aussi bien pour évoquer un esclavage réel qu'un esclavage métaphorique.

Une même ambiguïté autour de la signification du mot « esclavage » est déjà bien présente au XVIII^e siècle dans les écrits des philosophes des Lumières. L'*Esquisse d'un tableau historique des*

⁶² Sor, *Le dernier cri des Grecs*, p. 2.

⁶³ « Vivir en cadenas, / Cuán triste es vivir! » Fernando Sor, *Fernando Sor : Music for Voice and Guitar*, édité par Jan de Kloe et commenté par Matanya Ophee, Heidelberg, Chanterelle, 2005, p. 66; c'est moi qui traduis.

⁶⁴ « a librar a la patria » Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 75; c'est moi qui traduis.

⁶⁵ « ¿No oís, españolas, / El ruido que suena? / Pues es la cadena / que aherroja su pie. » *Ibid.*; c'est moi qui traduis.

⁶⁶ Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français*, [c. 1832], p. 3.

progrès de l'esprit humain (1795) de Condorcet est un exemple particulièrement révélateur en ce sens. L'auteur, qui est considéré comme l'un des derniers représentants des Lumières en France, traite tour à tour dans cet ouvrage de l'esclavage antique, de « l'esclavage de l'esprit⁶⁷ » imposé par la scolastique, de l'esclavage moderne (celui du commerce triangulaire, que Condorcet décrit comme « plus barbare, plus fécond en crimes contre la nature⁶⁸ » qu'aucun autre auparavant) et finalement des « préjugés [dont les nations] ont été les esclaves⁶⁹ » à travers les âges. Pour introduire sa « neuvième époque », qui va de Descartes à la Révolution française, Condorcet écrit : « Nous avons vu la raison soulever ses chaînes, en relâcher quelques-unes; et acquérant sans cesse des forces nouvelles, préparer, accélérer l'instant de sa liberté. Il nous reste à parcourir l'époque où elle acheva de les rompre⁷⁰ ». On retrouve donc chez lui cette même métaphore de la chaîne qui doit être brisée pour retrouver la liberté (métaphore appliquée dans ce cas-ci non pas à un peuple ou à un pays, mais à la raison humaine). En somme, Condorcet s'attaque à toutes les formes d'esclavage, son souhait avoué étant que l'humanité atteigne un âge « où le soleil n'éclairera plus, sur la terre, que des hommes libres, ne reconnaissant d'autre maître que leur raison; où les tyrans et les esclaves, les prêtres et leurs stupides ou hypocrites instruments n'existeront plus que dans l'histoire et sur les théâtres⁷¹ ».

Dans cette perspective, le rapprochement entre les esclaves noirs et les Grecs dans l'*Appel* n'a rien de surprenant. Il en va de même pour l'esclavage métaphorique évoqué dans les autres chansons. Les conditions de vie et les lieux géographiques ont beau être différents, l'enjeu reste le même : il s'agit à chaque fois d'une lutte menée par un groupe pour retrouver sa liberté (en tant que nation dans certains cas, mais d'abord et avant tout en tant qu'êtres humains). Du point de vue de gens sensibles à l'héritage des Lumières au début du XIX^e siècle, ces différentes luttes (celle des Espagnols, celle des Grecs et celle des esclaves noirs) pouvaient très bien être perçues comme s'inscrivant dans le cadre d'un projet plus large, semblable à celui dont parle Condorcet à la fin de son *Esquisse*. Autrement dit, la lutte pour la liberté et contre l'esclavage est ici considérée comme universelle et vise ultimement à venir à bout des différentes formes d'oppression auxquelles l'humanité a été soumise à travers le temps.

⁶⁷ Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Agasse, 1795, p. 183.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 322.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 234; c'est moi qui souligne.

⁷¹ *Ibid.*, p. 338; c'est moi qui souligne.

Cette forme d'universalisme philosophique est d'ailleurs déjà bien présente dans les articles de l'*Encyclopédie* (1751-1772) de Diderot et d'Alembert qui se rapportent aux notions qui nous intéressent. Dans l'article « Autorité politique », attribué à Diderot, l'auteur écrit d'entrée de jeu : « [l]a liberté est un présent du ciel, et chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison⁷². » Même son de cloche dans l'article « Liberté naturelle » qui n'est pas signé, mais qui pourrait potentiellement être de Diderot ou de Jaucourt⁷³ :

Le premier état que l'homme acquiert par la nature, et qu'on estime le plus précieux de tous les biens qu'il puisse posséder, est l'état de *liberté*; il ne peut ni se changer contre un autre, ni se vendre, ni se perdre; car naturellement tous les hommes naissent libres, c'est-à-dire, qu'ils ne sont pas soumis à la puissance d'un maître, et que personne n'a sur eux un droit de propriété⁷⁴.

La liberté, en tant que droit naturel, est donc considérée comme inaliénable. L'auteur, à la toute fin de l'article, s'attaque aussi plus spécifiquement à l'esclavage des noirs dans les colonies et au fait que les « puissances chrétiennes », par cupidité, n'aient pas jugé bon de condamner celui-ci⁷⁵.

Le rapprochement entre l'esclavage et les autres formes d'oppression exercée par une autorité tyrannique est quant à lui clairement établi au début de l'article « Esclavage » signé par Jaucourt. L'auteur, qui s'inspire ouvertement du traité *De l'esprit des lois* (1748) de Montesquieu, commence par définir l'esclavage comme « l'établissement d'un droit fondé sur la force, lequel droit rend un homme tellement propre à un autre homme, qu'il est le maître absolu de sa vie, de ses biens, et de sa *liberté*⁷⁶ ». Il fait ensuite valoir que cette définition « convient presque également à l'esclavage civil, et à l'esclavage politique⁷⁷ ». Jaucourt réinterprète ici à sa manière l'affirmation de Montesquieu selon laquelle « dans les pays despotiques [...] la condition de l'*esclave* n'y est guère plus à charge que la condition du *sujet*⁷⁸ ». Autrement dit, le sujet est pratiquement un esclave dans les régimes autocratiques « au sens où il n'a aucun droit, où le rapport de force est purement

⁷² Denis Diderot (attribué), « Autorité politique », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1772], vol. 1, édité par Robert Morrissey and Glenn Roe pour le ARTFL Encyclopédie Project, University of Chicago, 2017, p. 898, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/1/5135/>, 15 juin 2022.

⁷³ Luigi Delia, *Droit et philosophie à la lumière de l'Encyclopédie*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015, p. 59.

⁷⁴ « Liberté naturelle (Droit naturel) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 9, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 471, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/9/2230/>, consulté le 15 juin 2022; c'est l'auteur qui souligne.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 471-472.

⁷⁶ Louis de Jaucourt, « Esclavage (Droit naturel, Morale, Religion) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 5, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 934, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/5/3381/>, consulté le 15 juin 2022; c'est moi qui souligne.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, *De l'esprit des lois* [1748], vol. 2, livre XV, Paris, chez M^{me} veuve Dabot, 1824, p. 62-63; c'est moi qui souligne.

unilatéral⁷⁹ » par rapport au souverain. L'esclavage, au sens large, peut donc être vu ici comme l'absence de droits et de libertés.

Plus loin dans le même article, après avoir retracé l'histoire de l'esclavage à travers les âges, Jaucourt s'en prend vivement à celui-ci, toujours dans une perspective universaliste : « Nous allons prouver qu'il [l'esclavage] blesse la liberté de l'homme, qu'il est contraire au droit naturel et civil, qu'il choque les formes des meilleurs gouvernements, et qu'enfin il est inutile par lui-même⁸⁰. » Après une longue diatribe sur le sujet, il conclut : « L'*esclavage* n'est pas seulement un état humiliant pour celui qui le subit, mais pour l'humanité même qui est dégradée. [...] [E]n un mot, rien au monde ne peut rendre l'*esclavage* légitime⁸¹. » L'auteur, influencé par Montesquieu, cherche dans cette section de son article à « discréditer les justifications du droit d'asservir mises en avant par les jurisconsultes romains et les jusnaturalistes modernes (Grotius, Hobbes, Pufendorf, Burlamaqui)⁸² ». Bref, nous avons dans cet article de Jaucourt un bel exemple du genre d'arguments antiesclavagistes qui seront repris par les abolitionnistes français à partir de la fin du XVIII^e siècle.

Par ailleurs, la notion de tyran, qui est étroitement liée à celles de liberté et d'esclavage, revient régulièrement elle aussi, que ce soit dans les chansons de Sor ou dans les écrits de Condorcet et des encyclopédistes mentionnés jusqu'ici. Dans l'*Encyclopédie*, le tyran est décrit comme un souverain qui « abuse de son pouvoir pour violer les lois, pour opprimer ses peuples, et pour faire de ses sujets les victimes de ses passions et de ses volontés injustes, qu'il substitue aux lois⁸³ ». Comme chez Montesquieu, le sujet qui subit ce genre d'oppression est comparé à un esclave : « Il [le tyran] ne regarde ses *sujets* que comme de vils *esclaves*, comme des êtres d'une espèce inférieure, uniquement destinés à assouvir ses caprices, et contre lesquels tout lui semble permis⁸⁴. » L'auteur de l'article va même jusqu'à considérer que « de tous les fléaux qui affligent l'humanité, il n'en est point de plus funeste qu'un *tyran*⁸⁵ ».

⁷⁹ Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique éditions, 2018, p. 177.

⁸⁰ Jaucourt, « Esclavage », p. 936-937.

⁸¹ *Ibid.*, p. 938; c'est l'auteur qui souligne.

⁸² Delia, *Droit et philosophie à la lumière de l'Encyclopédie*, p. 83. Rousseau fait de même dans *Du contrat social* (1762) au livre I, chapitre IV « De l'esclavage ».

⁸³ « Tyran (Politique, Morale) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 16, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 784, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/16/4076/>, consulté le 15 juin 2022. Cet article, qui n'est pas signé, a probablement été écrit par Diderot ou par Jaucourt.

⁸⁴ *Ibid.*; c'est moi qui souligne.

⁸⁵ *Ibid.*; c'est l'auteur qui souligne.

Dans l'*Appel*, le mot « tyran » revient dans une sorte de refrain à la fin de chaque strophe où les esclaves demandent à l'auditeur français : « Pourrais-tu nous laisser encore / En proie à des tyrans^{86?} » Dans les chansons patriotiques de Sor, c'est plutôt le terme d'« oppresseur » qui est utilisé (sous diverses variantes : *opresor, opresión, oprimida*), mais cela revient essentiellement au même. La figure du tyran ou de l'opresseur est présente de manière implicite ou explicite dans chacune des chansons. Elle est incarnée par les Français dans les chansons patriotiques espagnoles, par les Ottomans dans *Le dernier cri des Grecs* et par les esclavagistes dans l'*Appel des Nègres [sic] aux Français*. C'est elle qui maintient les différents protagonistes (Espagnols, Grecs, esclaves noirs) dans un état d'esclavage ou de captivité et qui les prive ainsi de leur droit naturel à la liberté.

3.2.2. Liberté, patriotisme, combat

Toutes les chansons du corpus qui nous intéresse ici font appel d'une manière ou d'une autre à la ferveur patriotique pour inciter à combattre l'opresseur. Dans *La España cautiva y libertada*, ce rôle revient au chœur qui chante les paroles suivantes entre les couplets du soliste : « Aux armes! Volons au champ de bataille / Pour sauver, pour libérer la patrie, / Pour triompher du servile oppresseur⁸⁷. [...] ». Les Espagnols sont donc invités à prendre les armes pour libérer l'Espagne de l'envahisseur français.

Dans la *Marche patriotique espagnole*, c'est la trompette militaire qui est évoquée pour symboliser l'appel au combat pour la liberté : « Amis, hâtons-nous, / La trompette résonne, / Et dans la splendeur militaire / L'honneur nous appelle. / Crions "Liberté" / "Liberté et guerre", / Et puisse la terre trembler / de tant de bravoure⁸⁸. » Cette chanson fait aussi référence au mythe de Numance, très populaire durant la Guerre d'indépendance espagnole (Numance étant une ville d'Hispanie qui avait résisté à l'envahisseur romain durant l'Antiquité) : « Le sang espagnol / N'est pas craint à Numance⁸⁹ ». Autrement dit, l'idée ici est que les Espagnols sont prêts à verser leur sang pour défendre leur patrie.

Cette idée de mourir au combat pour sa patrie (et pour sa liberté) est également bien présente dans *Los defensores de la patria*. Les deux premiers vers de cette chanson, que nous avons déjà

⁸⁶ Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français*, [c. 1832], p. 2-3.

⁸⁷ « A las armas, al campo volando, / A salvar, a librar a la patria, / A triunfar del servil opresor. » Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 75; c'est moi qui traduis.

⁸⁸ « Amigos volemós, / Que clama la trompa, / Y entre marcial pompa / Nos llama el honor. / Libertad gritemos, / Libertad y guerra, / Y tiembale la tierra / De tanto valor. », Sor, *Marche patriotique espagnole*, p. 1-2; c'est moi qui traduis.

⁸⁹ « La sangre Española / No temió en Numancia, », *Ibid.*, p. 2; c'est moi qui traduis.

vus au début de la sous-section précédente (« Vivre enchainé, / Quelle tristesse⁹⁰! »), sont contrastés avec les deux suivants : « Mourir pour sa patrie, / Quelle joie⁹¹! » Par ailleurs, cette chanson fait également le lien entre la trompette militaire (déjà vue dans la *Marche patriotique espagnole*) et l'appel de la patrie : « Partons pour le champ de bataille, / Quelle gloire de partir; / La trompette guerrière / Nous appelle au combat / La patrie opprimée / Avec ses plaintes sans fin, / Convoque ses fils, / Écoute ses échos⁹². »

Le chœur « Corone la victoria » fait quant à lui figure d'exception parmi les quatre chansons patriotiques espagnoles. Dans le texte de cette chanson, qui a été écrit en l'honneur de la victoire espagnole à Bailén, il s'agit moins d'inciter au combat que de célébrer ceux qui ont combattu pour leur patrie : « Couronnez la victoire avec l'illustre laurier / Le front de nos Espagnols triomphants, / Qui ont libéré la patrie des perfides Français, / Que d'éternelles louanges soient accordées à leur courage⁹³. » La référence au laurier comme symbole du triomphe militaire renvoie à une tradition de la Rome antique qui consistait à couronner de laurier le général ayant remporté une victoire décisive.

Dans *Le dernier cri*, les Grecs sont représentés comme marchant au combat pour libérer les leurs du joug Ottoman. La volonté de voir les Grecs se démarquer comme leurs ancêtres est évoquée au quatrième vers de la première strophe : « Par nos exploits étonnons l'univers⁹⁴. » L'idée de mourir au combat est également bien présente, comme dans les cas vus précédemment : « Marchons, marchons, il faut vaincre ou périr⁹⁵. » Ce n'est toutefois pas uniquement le patriotisme grec qui est évoqué dans le texte, mais également celui des Français. Cette particularité s'explique par le fait que cette chanson, comme nous l'avons vu à la fin de la sous-section 3.1.2, s'adresse à un public français à une époque où la France vient d'intervenir militairement en faveur des Grecs insurgés. Les soldats français sont ainsi dépeints sous un jour très favorable dans la troisième strophe du poème : « Mais quels accents ont frappé ce rivage, / Dieu des Chrétiens ce sont des chants

⁹⁰ « Vivir en cadenas, / Cuán triste es vivir! » Sor, *Fernando Sor : Music for Voice and Guitar*, p. 66; c'est moi qui traduis.

⁹¹ « Morir por la Patria, / Qué bello morir! » *Ibid.*; c'est moi qui traduis.

⁹² « Partámos al campo, / Que es gloria el partir; / La trompa guerrera / Nos llama a la lid / La Patria oprimida / Con ayes sin fin, / Convoca á sus hijos, / Sus ecos oid. », *Ibid.*, p. 67; c'est moi qui traduis.

⁹³ « Corone la victoria con ínclito laurel / De nuestros españoles la triunfadora sien, / Pues libran a la patria del pérfido francés, / Eternas alabanzas a su valor se dé. » Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 72; c'est moi qui traduis.

⁹⁴ Sor, *Le dernier cri des Grecs*, p. 3.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 3-4.

français, / Ils vont des Grecs ranimer le courage, / De tels guerriers sont certains du succès⁹⁶. » C'est cette aide d'un « peuple ami » qui est supposée permettre aux Grecs de retrouver leur autonomie : « Enfin les Grecs auront une patrie⁹⁷. »

La quatrième strophe de l'*Appel* s'adresse aussi sans équivoque au patriotisme français en glorifiant à l'excès le passé de la France : « Ose évoquer l'immortelle mémoire / De l'heureux chef de tes nombreux héros; / Ose appeler l'héritier de sa gloire / À partager tes sublimes travaux. / Tes vieux guerriers nés sous une autre aurore / Seconderont tes efforts bienfaisants⁹⁸. » Sous ce style emphatique, le poème tente d'exalter la ferveur patriotique de son auditoire afin de l'inciter à lutter contre l'esclavage : « Pourrais-tu nous laisser encore / En proie à des tyrans⁹⁹! » Cette question rhétorique revient comme un refrain à la fin de chacune des cinq premières strophes. La sixième et dernière strophe lance quant à elle un appel à combattre le tyran en question : « Brisons le joug qui pèse sur nos fronts, / Pour foudroyer le tyran qui sommeille¹⁰⁰ ». On retrouve d'ailleurs une idée similaire dans la deuxième strophe du *Dernier cri des Grecs*, où il est question de porter un coup fatal à l'ennemi qui s'est endormi sur ses lauriers. Il est possible qu'il s'agisse dans les deux cas d'une référence au fait que l'empire Ottoman, tout comme le système esclavagiste dans les colonies, était en déclin à cette époque.

Nous reviendrons sur la question du patriotisme un peu plus loin, mais pour l'instant prenons le temps de souligner que l'idée du combat contre l'opresseur (ou le tyran) présente dans ces différentes chansons se retrouve également d'une certaine manière chez les philosophes des Lumières. Comme le souligne l'historien de la philosophie Bertrand Binoche : « La philosophie des Lumières est "politique" de part en part, pour autant qu'elle se définit prioritairement par rapport à un ennemi sur lequel elle doit remporter la victoire¹⁰¹. » L'ennemi en question n'est toutefois pas fait de chair et d'os, les Lumières étant plutôt engagées, par leur activité philosophique, dans un combat contre le préjugé, la superstition et différentes formes d'oppression. Parmi les philosophes associés à ce mouvement, « rares sont ceux qui préconisent le recours aux armes¹⁰² ». Il s'agit plutôt d'inciter à une révolte de l'esprit. La réforme est quant à elle préférée à

⁹⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français*, [c. 1832], p. 3.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰¹ Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, p. 22.

¹⁰² *Ibid.*, p. 158.

la révolution lorsque vient le temps d'effectuer des changements politiques concrets. Comme l'explique Binoche,

c'est parce que les Philosophes définissent implicitement leur propre activité comme une émancipation insurrectionnelle qu'ils préconisent explicitement une émancipation politique *non* insurrectionnelle. En effet, s'il est exact que les préjugés du genre humain « sont les vraies causes des malheurs qui l'assiègent de toutes parts¹⁰³ », ce sont eux qu'il faut combattre et non les tyrans. Propager l'usage de la raison doit permettre d'éviter ces violentes secousses qui ne font que substituer un nouveau tyran au précédent¹⁰⁴.

Certains articles de l'*Encyclopédie* considèrent néanmoins le recours à l'insurrection armée comme étant légitime dans des cas précis. Dans l'article « Tyrannie », par exemple, Jaucourt écrit :

les peuples ne sont pas obligés d'attendre que leurs souverains aient entièrement forgé les fers de la *tyrannie*, et qu'ils les aient mis dans l'impuissance de leur résister. Il suffit pour qu'ils soient en droit de penser à leur conservation, que toutes les démarches de leurs conducteurs tendent manifestement à les opprimer, et qu'ils marchent, pour ainsi dire, enseignes déployées à l'attentat de la *tyrannie*¹⁰⁵.

Cette même idée, selon laquelle un peuple est en droit de se rebeller contre un souverain qui l'opprime, revient également dans d'autres articles de l'*Encyclopédie* comme « Obéissance », « Pouvoir » et « Souverains ». Ces articles, qui sont classés dans la catégorie « Droit naturel et politique », considèrent que le pouvoir d'un souverain ne lui vient en réalité que du consentement de son peuple, et que le rôle de tout gouvernement devrait être de protéger et de veiller au bonheur de la population qu'il gouverne. Par conséquent, le souverain perd toute légitimité du moment qu'il agit pour ses propres intérêts et non pour ceux de la société. Le pouvoir obtenu par la force est quant à lui considéré comme ne pouvant se maintenir que par la force. Cette dernière ne peut donc pas « conférer de titre, et les peuples conservent toujours le droit de réclamer contre elle¹⁰⁶. » Bref, ces articles de l'*Encyclopédie* « autorisent le peuple à résister à la domination d'un despote et revendiquent comme “naturel” le droit des citoyens à l'insurrection¹⁰⁷. » Ces mêmes arguments seront d'ailleurs utilisés dans les milieux libéraux au XIX^e siècle pour justifier les soulèvements de population dans certains contextes. Comme nous l'avons vu à la sous-section 3.1.2, le journal

¹⁰³ Paul Henri Dietrich baron d'Holbach, *Essai sur les préjugés, ou De l'influence des opinions sur les mœurs et sur le bonheur des hommes*, Londres, s.n., 1770, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibid.*; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁵ Louis de Jaucourt, « Tyrannie (Gouvernement politique) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 16, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 785, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopédie/0521/navigate/16/4079/>, consulté le 28 juin 2022; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁶ « Pouvoir (Droit naturel, Droit politique) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 13, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 255, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopédie/0521/navigate/13/971/>, consulté le 28 juin 2022. Cet article, qui n'est pas signé, a probablement été écrit par Diderot ou par Jaucourt.

¹⁰⁷ Delia, *Droit et philosophie à la lumière de l'Encyclopédie*, p. 52.

libéral français *Le Constitutionnel* fait ainsi valoir que l’oppression subie par les Grecs aux mains des Ottomans rend l’insurrection de 1821 légitime « selon le principe qu’«un peuple qui ne jouit d’aucun droit n’est lié envers ses tyrans par aucun devoir»¹⁰⁸. »

En outre, Jaucourt, dans l’article « Guerre » de l’*Encyclopédie*, considère la guerre comme légitime seulement lorsqu’elle est menée pour des raisons justes, ces raisons étant : « la défense de sa religion, de sa patrie, de ses biens, et de sa personne, contre des tyrans et d’injustes agresseurs¹⁰⁹ ». Or, les Espagnols, les Grecs et les esclaves noirs représentés dans les chansons mises en musique par Sor peuvent justement évoquer l’une ou l’autre de ces raisons pour justifier leur volonté à combattre.

Revenons maintenant à la notion de patriotisme. L’*Encyclopédie* contient une série d’articles écrits par Jaucourt en lien avec cette notion : « Patrie », « Patriotisme », « Patriote ». Dans le premier de ces articles, Jaucourt fait valoir que le sens du mot « patrie » ne se limite pas à celui de « lieu de naissance », mais qu’il se rattache aussi « à celui de *famille*, de *société*, d’*état libre*, dont nous sommes membres, et dont les lois assurent nos libertés et notre bonheur¹¹⁰. » La notion de patrie est donc étroitement liée ici à celle de liberté. Jaucourt reprend d’ailleurs à son compte l’idée du moraliste français du XVII^e siècle Jean de La Bruyère en affirmant qu’« il n’est point de *patrie* sous le joug du despotisme¹¹¹ ».

L’auteur mentionne ensuite avoir basé le reste de son article sur la dissertation d’un moderne au sujet du mot « patrie ». Comme l’indique l’historien Jean-René Suratteau, Jaucourt fait référence ici à la *Dissertation sur le vieux mot de patrie* de l’abbé Coyer parue en 1754, mais il s’efforce aussi « de faire une synthèse entre les idées de Montesquieu, de Voltaire et de Rousseau¹¹² ». La tâche n’est pas évidente puisque, comme le note Suratteau, les points de vue de Voltaire et de Rousseau sur la question ont tendance à diverger¹¹³. Le premier se montre critique à l’égard du patriotisme dans son *Dictionnaire philosophique* (1764). Pour Voltaire, cette notion devrait

¹⁰⁸ Barau, « Médiatisation de la guerre d’indépendance grecque et mouvement philhellène », p. 23.

¹⁰⁹ Louis de Jaucourt, « Guerre (Droit naturel, Politique) », dans Diderot et d’Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 7, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 996, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia/0521/navigate/7/3179/>, consulté le 28 juin 2022.

¹¹⁰ Louis de Jaucourt, « Patrie (Gouvernement politique) », dans Diderot et d’Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 12, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 178, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia/0521/navigate/12/578/>, consulté le 28 juin 2022; c’est l’auteur qui souligne.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Jean-René Suratteau, « Cosmopolitisme et patriotisme au siècle des Lumières », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 55, n° 253, 1983, p. 370.

¹¹³ *Ibid.*, p. 366-370.

idéalement se rapprocher de celle du cosmopolitisme. Il donne ainsi, dans *Le Siècle de Louis XIV* (1751), l'exemple de Saint-Évremond qui « retiré en Angleterre, vécut et mourut en homme libre et philosophe » et refusa de revenir en France à la fin de ses jours prouvant ainsi « que la patrie est où l'on vit heureux¹¹⁴ » (référence à la citation de Cicéron : *Patria est, ubicumque est bene*). Rousseau, de son côté, se montre plus critique à l'égard du cosmopolitisme, notamment dans *Du contrat social* (1762). Pour lui, la patrie est nécessairement le pays natal, mais encore une fois à condition « qu'on y soit libre et heureux¹¹⁵ ».

À ce sujet, il est intéressant de noter que Sor, après son exil d'Espagne en 1813, a fait de la France, de l'Angleterre et de la Russie ses patries d'adoption. Il peut donc être considéré en ce sens comme un citoyen du monde européen, d'autant plus qu'il maîtrise l'espagnol, le français, l'anglais et l'italien¹¹⁶. Il a néanmoins considéré retourner vivre en Espagne plutôt qu'en France en 1827¹¹⁷, mais ses démarches auprès de Fernando VII sont restées lettre morte. Le compatriote catalan de Sor, Eusebio Font y Moreso, qui lui a rendu visite à Paris à la fin de sa vie, raconte qu'il se serait montré très ému à la vue d'une représentation sur papier de la procession de la Semaine Sainte à Barcelone¹¹⁸. Le cosmopolitisme de Sor ne semble donc pas l'avoir empêché de rester attaché jusqu'à la fin de ses jours à sa terre natale. Il a dû renoncer à celle-ci parce qu'il n'aurait pas pu y vivre librement sous le règne de Fernando VII après s'être rallié aux Français durant la Guerre d'indépendance espagnole. La question identitaire chez Sor n'en demeure toutefois pas moins complexe puisqu'il est à la fois catalan, espagnol, afrancesado et cosmopolite, et qu'il n'a pas laissé d'écrits sur le sujet.

Pour en revenir à l'article « Patrie » de l'*Encyclopédie*, celui-ci comprend plusieurs passages qui font référence à la Grèce et à la Rome antique considérées comme modèles. Jaucourt écrit notamment : « Les Grecs et les Romains ne connaissaient rien de si aimable et de si sacré que la patrie; ils disaient qu'on se doit tout entier à elle; [...] que de tous les augures, le meilleur est de combattre pour elle; qu'il est beau, qu'il est doux de mourir pour la conserver¹¹⁹. » On retrouve donc dans cet article, comme dans les chansons mises en musique par Sor, cette idée de combattre

¹¹⁴ François-Marie Arouet, dit Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV* [1751], Paris, LGF, 2005, p. 1086.

¹¹⁵ Suratteau, « Cosmopolitisme et patriotisme au siècle des Lumières », p. 368.

¹¹⁶ Fernando Sor, *Méthode pour la guitare* [Paris, 1830], fac-similé de l'édition originale, Genève, Minkoff, 1981, p. 38.

¹¹⁷ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 274.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹¹⁹ Jaucourt, « Patrie », p. 178; c'est l'auteur qui souligne.

et de mourir pour sa patrie. En outre, Jaucourt réfère encore une fois aux Grecs et aux Romains pour faire valoir que la patrie « est une puissance aussi ancienne que la société, fondée sur la nature et l'ordre; une puissance supérieure à toutes les puissances qu'elle établit dans son sein, archontes, suffètes, éphores, consuls ou rois¹²⁰ ». La patrie semble donc être conçue ici comme une entité qui fait contrepoids au pouvoir des souverains. Quant au « Patriote », il s'agit pour Jaucourt de « celui qui dans un gouvernement libre chérit sa patrie, et met son bonheur et sa gloire à la secourir avec zèle, suivant ses moyens et ses facultés¹²¹. » Comme chez Voltaire et Rousseau, l'attachement à la patrie n'est donc concevable qu'en lien avec la liberté.

Par ailleurs, la notion de patriotisme ne semble pas incompatible pour Jaucourt avec celle d'universalisme, puisqu'il écrit : « Le *patriotisme* le plus parfait est celui qu'on possède quand on est si bien rempli des droits du genre humain, qu'on les respecte vis-à-vis de tous les peuples du monde¹²². » On comprend ainsi que le patriotisme français puisse être évoqué dans *Le dernier cri* et dans l'*Appel* pour exhorter l'auditoire à défendre les droits des Grecs et des esclaves noirs. Cette vision idéalisée du patriotisme chez Jaucourt est toutefois à l'opposé du pessimisme affiché par Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* : « Il est triste que souvent pour être bon patriote on soit l'ennemi du reste des hommes¹²³. » L'attitude hostile d'une partie du peuple français à l'égard de l'abolitionnisme dans les années 1820 et 1830, sous prétexte qu'il s'agissait d'un complot anglais pour affaiblir la France, tend malheureusement à donner raison à Voltaire dans ce cas-ci.

3.2.3. *Le dernier cri* et l'*Appel* : des chansons écrites « à la place de l'autre »

Une différence importante qui existe entre les chansons patriotiques espagnoles et les deux autres chansons de notre corpus (*Le dernier cri* et l'*Appel*), c'est que les premières ont été créées pour et par des gens directement impliqués dans un conflit armé qui touche leur propre pays (la Guerre d'indépendance espagnole), alors que les deux autres cherchent à sensibiliser un public à une cause concernant des populations étrangères (philhellénisme, abolitionnisme). Le public visé

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Louis de Jaucourt, « Patriote (Gouvernement) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 12, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 181, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia0521/navigate/12/586/>, consulté le 28 juin 2022.

¹²² Louis de Jaucourt, « Patriotisme (Gouvernement) », dans Diderot et d'Alembert (éd.), *Encyclopédie* [1751-1772], vol. 12, ARTFL Encyclopédie Project, 2017, p. 181, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia0521/navigate/12/587/>, consulté le 28 juin 2022.

¹²³ François-Marie Arouet, dit Voltaire, « Patrie », dans *Dictionnaire philosophique* [1764], Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 383.

est donc clairement distinct de ceux qui sont représentés comme opprimés dans *Le dernier cri* et dans *l'Appel*, alors que ce n'est pas le cas dans les chansons patriotiques espagnoles.

Cette différence a d'abord un impact sur le rapport entre la langue et le point de vue du narrateur de chacun des textes. Dans tous les cas qui nous intéressent, la langue est choisie en fonction du public visé. Les textes sont quant à eux systématiquement écrits du point de vue des opprimés. Les narrateurs du *Dernier cri* et de *l'Appel* s'expriment donc tous deux en français, bien qu'ils incarnent respectivement « le peuple grec » et « les esclaves noirs ».

Pour ce qui est du contenu des textes, c'est avant tout *l'Appel* qui se distingue des autres chansons. Même s'il est chanté en français, *Le dernier cri* est conçu comme un chant patriotique grec, au même titre que les chansons patriotiques espagnoles. *L'Appel*, de son côté, est un cas particulier dans la mesure où il n'exalte pas le patriotisme de ceux qui sont opprimés, mais uniquement celui du public visé (c'est-à-dire le patriotisme français). Tels qu'ils sont représentés dans cette chanson, les esclaves noirs forment une seule et même entité qui ne peut être rattachée à aucune patrie. Contrairement aux Grecs qui combattent d'égal à égal au côté des Français dans *Le dernier cri*, les esclaves dans *l'Appel* sont amenés à jouer un rôle beaucoup plus passif dans la lutte pour leur liberté. Incapable de combattre eux-mêmes leurs oppresseurs, ils font appel aux Français : « Il t'appartient, ô soldat de la France, / De mettre fin à notre anxiété; / C'est à toi seul de mettre en assurance / L'empire saint de notre liberté¹²⁴. » C'est pour cette raison qu'à la fin de la sous-section 3.1.3 ci-dessus, nous avançons l'hypothèse que cette chanson s'inscrit avant tout dans la logique de l'abolitionnisme gradualiste de son époque qui considérait les esclaves comme des êtres abrutis par leur condition et devant être rééduqués avant d'être admis comme citoyens.

Certains éléments du poème viennent toutefois remettre en question cette hypothèse, à commencer par la sixième et dernière strophe. Dans cette strophe, la signification du terme « nous » – qui se rapportait uniquement aux esclaves dans les strophes précédentes – devient plus ambiguë. La distinction effectuée jusqu'alors entre esclaves noirs et Français semble alors s'estomper :

Oui, c'en est fait, notre esprit se réveille;
Brisons le joug qui pèse sur nos fronts,
Pour foudroyer le tyran qui sommeille
Sachons franchir les plaines et les monts.
Qu'un jour le fils du père que dévore
Un monde entier d'exécrables méchants

¹²⁴ Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français*, [c. 1832], p. 3.

Sans lui dise « Où serais-je encore?
En proie à des tyrans¹²⁵! »

Soulignons d'abord le fait que le cinquième vers (« Qu'un jour le fils du père que dévore ») sous-entend l'idée d'une abolition de l'esclavage pensée à plus long terme, comme chez les gradualistes. Cependant, les quatre vers précédents invitent à entreprendre des actions radicales contre l'esclavage, ce qui renvoie à l'idée d'une abolition immédiate. En outre, cette strophe peut être vue comme un appel à combattre pour la liberté et contre la tyrannie dans une perspective universaliste semblable à celle qu'on retrouve chez Condorcet (voir sous-section 3.2.1).

L'idée de l'abolition immédiate de l'esclavage est aussi évoquée implicitement dans les strophes précédentes du poème, qui font référence à l'héritage révolutionnaire de la France. Rappelons que l'abolition immédiate avait déjà été adoptée en 1794 par la Convention nationale avant d'être révoquée en 1802 par Napoléon. Or, ce retour en arrière semble être mentionné dans le deuxième vers de la deuxième strophe : « L'indépendance est fille de revers¹²⁶ ». De plus, dans le vers qui précède, l'auteur insiste sur l'urgence de la situation, tout en prenant soin néanmoins de ménager son auditoire : « Pardonne hélas à l'ardeur qui nous presse¹²⁷ ». On sent ici la tension entre le besoin d'agir au plus vite et la volonté de ne pas choquer le public. Comme nous l'avons vu précédemment, le reste de la strophe est consacré à faire le lien entre la cause du philhellénisme et celle de l'abolitionnisme. L'auteur fait alors valoir que si les Grecs sont maintenant voués à un avenir meilleur, il reste néanmoins une lutte à mener pour obtenir la liberté des esclaves noirs.

Le passé révolutionnaire de la France est évoqué dans les quatre premiers vers de la cinquième strophe. L'auteur y fait le lien entre fierté patriotique (« Dans ces beaux jours où la terre étonnée / Reçu le sceau de ton autorité¹²⁸ ») et héritage révolutionnaire (« Un gros des tiens dans notre âme peinée / Grava les mots d'honneur d'égalité¹²⁹ »). Les deux strophes précédentes (strophes trois et quatre) sont d'ailleurs consacrées presque exclusivement à l'exaltation du patriotisme français pour la cause de l'abolitionnisme, sans compter que le sous-titre de la chanson (« Chant héroïque¹³⁰ ») réfère à la célébration des héros. Il s'agit peut-être là d'une tentative pour contrer les discours pro-esclavagistes de l'époque qui opposaient patriotisme français et abolitionnisme.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 1.

Par ailleurs, le fait que l’auteur de l’*Appel* ait choisi de prendre la parole au nom d’esclaves noirs dans son poème n’a rien d’inédit. On retrouve une pratique semblable tout au long du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle en Europe. Le spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle David Diop montre que cette pratique prend forme aux XVII^e et XVIII^e siècles dans les récits de voyage en Afrique. La parole rapportée de l’Africain est alors adaptée de manière à correspondre au goût du public européen. Ces ouvrages exerceront par la suite une influence sur la littérature abolitionniste :

Et bientôt dans le [XVIII^e siècle] siècle – née de la lutte pour l’abolition de la traite et de l’esclavage sous l’effet historique de l’accroissement des révoltes « Nègres » [sic], du marronnage et des guerres entre les esclaves et les colons – surgit la mode du discours prêté au Noir pour condamner l’injustice de ses oppresseurs. Inspirés de modèles de l’éloquence de la chaire, à l’œuvre par exemple dans les *Lettres édifiantes* des Pères jésuites, ces discours, qui sont des prosopopées, puisque produits par des abolitionnistes blancs au nom des opprimés noirs, ont comme ceux que l’on trouve dans les relations de voyage pour caractériser une nation africaine, la prétention de faire dire par un seul les revendications d’une collectivité. Abondantes dans les romans et les poèmes abolitionnistes, ces harangues pathétiques émeuvent, si bien que des politiques en lutte, au début de la Révolution française, pour l’interdiction de la traite et non pour l’abolition immédiate de l’esclavage, restreindront parfois l’usage de la prosopopée au dévoilement du cynisme des colons¹³¹.

L’*Appel* s’inscrit tout à fait dans la lignée de la littérature abolitionniste du XVIII^e siècle décrite ici par Diop. L’auteur du poème a recours à la prosopopée (« Figure [de rhétorique] par laquelle on fait parler et agir une personne que l’on évoque¹³² ») et, comme nous l’avons vu, présente les esclaves noirs comme formant une seule et même entité. Le texte prend quant à lui la forme d’une harangue pathétique visant à émouvoir l’auditoire, comme les poèmes dont parle Diop.

Le musicologue Bernard Camier traite par ailleurs d’une autre pratique employée en France au XVIII^e siècle pour représenter les Noirs dans les productions musicales. Cette pratique consiste à avoir recours à un « faux parler-créole » infantilisant¹³³. Camier mentionne toutefois le cas particulier de la *Chanson nègre* [sic] de Rousseau qui se distingue notamment par le fait que le texte mis en musique est un poème créole authentique écrit à Saint-Domingue. Cette chanson de Rousseau a été analysée par Claude Dauphin dans le troisième chapitre de son ouvrage intitulé *Musique et liberté au siècle des Lumières*. Le poème, dont l’incipit est « Lisette o », était chanté

¹³¹ David Diop, *Rhétorique nègre [sic] au XVIII^e siècle : Des récits de voyage à la littérature abolitionniste*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 349-350.

¹³² « prosopopée », dans Alain Rey (éd.), *Le grand Robert de la langue française*, vol. 5, Paris, Le Robert, 2001, p. 1313.

¹³³ Bernard Camier, « Jalons pour une histoire des représentations des Noirs et de la musique en France et dans ses colonies (1750-1820) », dans Karine Bénac-Giroux (éd.), *Poétique et Politique de l’altérité : Colonialisme, esclavagisme, exotisme (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 455.

originellement sur l'air de « Que ne suis-je la fougère »¹³⁴. L'auteur du texte, un certain Marthe-Jérôme Duvivier de la Mahautière, est issu d'une famille de riches propriétaires blancs de Saint-Domingue. Dauphin précise que certains Blancs à Saint-Domingue adoptaient volontiers la langue créole¹³⁵. Le narrateur du poème est néanmoins un esclave noir. Il s'agit donc, comme dans le cas de l'*Appel*, d'un texte écrit « à la place de l'autre¹³⁶ ». La Mahautière, pour écrire « Lisette o », se serait inspiré de la complainte de Colin dans *Le devin du village* de Rousseau¹³⁷. Rousseau se serait par la suite vu remettre une copie du poème en question sans en connaître l'auteur¹³⁸, mais en reconnaissant probablement la ressemblance entre son personnage de Colin et l'esclave noir représenté dans le poème de La Mahautière¹³⁹. Dauphin démontre que la musique composée par Rousseau pour « Lisette o » respecte la prosodie du poème créole et reprend la courbe mélodique d'un hymne calviniste. Selon lui, il s'agit pour le philosophe d'une façon d'« inscrire sa dissidence à l'égard de l'esclavage aux Amériques en approuvant l'association des tourments de son Colin au sort d'un esclave nègre [*sic*]¹⁴⁰. » On a donc ici un autre exemple d'une chanson qui dénonce l'esclavage, mais d'une manière assez distincte de celle de l'*Appel*.

3.3. LA MUSIQUE DE SOR

Hormis le contexte politique qui a déjà été abordé à la section 3.1, nous n'avons pas beaucoup d'information sur les circonstances exactes qui ont poussé Sor à mettre en musique les différentes chansons du corpus qui nous intéresse dans ce chapitre. Selon Jeffery, le chœur « Corone la victoria » a probablement été composée pour une œuvre théâtrale quelconque ayant été jouée à Madrid en 1808 pour célébrer la victoire espagnole à Bailén¹⁴¹. Quant aux trois autres chansons patriotiques espagnoles composées en 1809 après le retour de Sor en Andalousie (région du sud de l'Espagne), il est possible qu'il s'agisse de commandes effectuées par la junte centrale installée à

¹³⁴ Claude Dauphin, *Musique et liberté au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 81. Sans que cela soit lié, il est intéressant de noter que l'op. 26 de Sor consiste en une introduction et des variations sur l'air « Que ne suis-je la fougère ». Il s'agit toutefois certainement d'un hasard puisque l'air en question était populaire en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle.

¹³⁵ Dauphin, *Musique et liberté au siècle des Lumières*, p. 80-81.

¹³⁶ Camier, « Jalons pour une histoire des représentations des Noirs et de la musique en France et dans ses colonies (1750-1820) », p. 459.

¹³⁷ Dauphin, *Musique et liberté au siècle des Lumières*, p. 85.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴¹ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 72.

Séville à cette époque¹⁴² (cette junte centrale jouait le rôle de gouvernement provisoire pour les villes espagnoles en lutte contre le régime de Joseph I^{er}). En ce qui concerne les auteurs des textes de ces chansons, seul Arriaza, qui a écrit *Los defensores de la patria*, est réellement connu. Sor avait déjà mis en musique avec succès son poème *Himno de la Victoria* en août 1808. Une nouvelle collaboration entre les deux artistes allait donc probablement de soi en 1809. *Los defensores de la patria* deviendra d'ailleurs la chanson la plus populaire de la Guerre d'indépendance espagnole d'après Jeffery¹⁴³. Pour ce qui est du *Dernier cri* et de l'*Appel*, nous pouvons supposer qu'il s'agissait pour leurs auteurs (poète et compositeur) d'une manière de s'impliquer en faveur des causes concernées (philhellénisme et abolitionnisme). Nous savons que Sor a entretenu un lien d'amitié avec l'auteur du *Dernier cri*, Émile de Tarade, qui était franc-maçon et philanthrope. Les deux ont donc probablement fréquenté les mêmes cercles à Paris à la fin des années 1820, au sein desquels les gens se souciaient certainement du sort de la Grèce. De l'auteur de l'*Appel*, nous avons déjà vu que nous ne connaissons que son nom : Louis Mialle. Nous pouvons néanmoins supposer que sa collaboration avec Sor s'est déroulée dans un contexte social similaire à celui qui a mené à la création du *Dernier cri*.

L'un des premiers aspects qui ressortent lorsqu'on compare ces six chansons, c'est que la musique de celles composées durant la Guerre d'indépendance espagnole est généralement plutôt entraînante et cherche à susciter l'exaltation chez l'auditeur, alors que celle des deux autres chansons (*Dernier cri* et *Appel*) a un caractère plutôt pathétique et cherche à susciter la compassion et la pitié. La seule exception est *La España cautiva y libertada* qui joue en fait sur les deux plans : les couplets de cette chanson, chantés par un ténor¹⁴⁴, étant dans le style pathétique; et le refrain, chanté par un chœur, étant dans le style entraînant. Ce contraste entre les couplets et le refrain est avant tout marqué par un changement de tonalité et de tempo. Les couplets sont en *do* mineur et portent l'indication « *Andante Lamentable* ». Notons que le terme « *lamentable* » en espagnol peut vouloir dire « qui mérite d'être déploré » ou « qui suscite tristesse et horreur¹⁴⁵ ». Le refrain est quant à lui en *mi* bémol majeur (relatif majeur de la tonalité des couplets) et porte la mention

¹⁴² *Ibid.*, p. 74-77.

¹⁴³ Jeffery, *España de la guerra*, p. 157.

¹⁴⁴ Plusieurs des chansons dont il est question dans ce chapitre sont d'ailleurs conçues pour être chantées par des ténors. La *Marche patriotique espagnole* porte par exemple la mention : « cette chanson doit être chantée par deux ténors pour en entendre le véritable effet ». L'*Appel* est quant à elle « dédiée à M. Adolphe Nourrit » qui était l'un des ténors les plus réputés en Europe dans les années 1820 et 1830.

¹⁴⁵ Selon le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española édition 2014.

« *Allegro con fuego* » (avec feu). Cette indication de tempo n'est pas sans rappeler l'exhortation du poète libéral Quintana vue à la sous-section 3.1.1, ce dernier invitant ses collègues « à composer des chants de feu pour exalter noblement l'ardeur des Espagnols¹⁴⁶. » Le changement de caractère musical effectué par Sor est tout à fait logique considérant les paroles du poème. Dans le premier couplet par exemple, il est question de « fontaines de pleurs » (« *Fuentes son de llanto* ») et de l'Espagne réduite en esclavage, d'où le choix d'une musique qui se veut déchirante. Le refrain, identifié comme chœur martial (« *Coro Marcial* »), invite quant à lui les Espagnols à prendre les armes pour libérer leur patrie, d'où le choix d'une musique plus entraînante¹⁴⁷.

Sor utilise aussi des effets de contraste dans *Los defensores de la Patria*, mais de manière plus localisée. Contrairement à *La España cautiva y libertada* qui comprend deux sections dont le caractère est clairement opposé, cette chanson est dans un style allègre du début à la fin. Un général espagnol l'aurait d'ailleurs fait chanter par ses troupes pour les galvaniser lors d'attaques contre l'ennemi¹⁴⁸. Le caractère vif et enjoué de cette chanson n'empêche toutefois pas Sor d'utiliser diverses techniques pour souligner des passages du texte qui suggèrent un caractère distinct. Rappelons que *Los defensores de la Patria* existe en plusieurs versions, dans différentes tonalités et avec différentes instrumentations. Par souci de simplicité, nous utiliserons ici la version en *do* majeur pour guitare et voix (trois voix dans le refrain et une seule dans le couplet) publiée dans l'ouvrage *Fernando Sor : Music for Voice and Guitar* (2005) édité par Jan de Kloe¹⁴⁹. La chanson en question ne comprend pas de modulation à proprement parler, mais Sor effectue un bref changement de mode (*do* mineur) de quatre mesures pour accompagner les paroles « La patrie opprimée / Avec ses plaintes sans fin¹⁵⁰ » dans la deuxième partie du couplet (voir figure 3.1). Ce changement de mode permet de donner une couleur plus sombre au passage en question, sans toutefois modifier le caractère de la pièce dans son ensemble.

¹⁴⁶ Aymes, *La guerre d'indépendance espagnole*, p. 60.

¹⁴⁷ Sor, Fernando, *La España cautiva y libertada* [sic], p. 3-5.

¹⁴⁸ Jeffery, *España de la guerra*, p. 160-161.

¹⁴⁹ Sor, *Fernando Sor : Music for Voice and Guitar*, p. 66-67.

¹⁵⁰ « La Patria oprimida / Con ayes sin fin », *Ibid.*, p. 67; c'est moi qui traduis.

do min.
la Pa - tria o - pri - mi - da con a - yes sin fin
i V i V 1/2 cad.

Figure 3.12 : mesures 21 à 24 de *Los defensores de la Patria*¹⁵¹

Les paroles du refrain (« Vivre enchaîné, / Quelle tristesse! / Mourir pour sa patrie, / Quelle joie¹⁵²! ») suggèrent aussi l'emploi d'un contraste musical. L'idée d'un changement de mode ou d'une modulation est toutefois exclue si l'on souhaite débiter et conclure le refrain en *do* majeur, compte tenu du fait que le texte est très court. Sor a donc recours à une dominante secondaire (accord de *la* 9^e mineure de dominante) pour insister sur le deuxième degré mineur (accord de *ré* mineur) qui vient clore la première phrase (voir figure 3.2). Encore une fois, ce choix musical permet de donner une couleur particulière à l'exclamation « *Cuán triste es vivir!* », sans toutefois nuire au caractère allègre du refrain.

Do maj.
Vi vir en ca - de - nas cuán tris - te vi - vir
Vi vir en ca - de - nas cuán tris - te vir
Vi vir en ca - de - nas cuán tris - te vi - vir
I V Vdeii ii

Figure 3.13 : mesures 2 à 5 de *Los defensores de la Patria*¹⁵³

¹⁵¹ *Ibid.*; mon analyse.

¹⁵² « Vivir en cadenas, / Cuán triste es vivir! / Morir por la Patria, / Qué bello morir! », *Ibid.*, p. 66; c'est moi qui traduis.

¹⁵³ *Ibid.*; mon analyse.

Par ailleurs, notons que Sor a recours au figuralisme pour accompagner les paroles « La trompette guerrière / Nous appelle au combat¹⁵⁴ » dans la première partie du couplet. La voix effectue alors pendant deux mesures complètes un mouvement de va-et-vient sur l'arpège de l'accord de tonique qui évoque les appels joués à la trompette militaire (voir les deux premières mesures de la figure 3.3). Il ne s'agit certainement pas d'un hasard, surtout que c'est le seul endroit dans la chanson où la voix effectue un tel mouvement. Sor indique d'ailleurs dans sa *Méthode* la manière dont il joue à la guitare ce genre de passage en arpège (qu'on retrouve ici à la voix) lorsqu'il souhaite donner l'impression d'imiter la trompette : « en attaquant fortement la chanterelle près du chevalet pour en tirer un son un peu nasal, et en plaçant le doigt de la main gauche qui doit faire la note, au milieu de la distance entre la touche qui la détermine et la précédente, j'obtiendrai un frissement de très courte durée qui imitera assez le son aigre de cet instrument¹⁵⁵ ».

Figure 3.14 : mesures 17 à 20 de *Los defensores de la Patria*¹⁵⁶

Los defensores de la Patria est particulièrement riche en exemples de ce genre. Ceux-ci sont toutefois plus rares dans certaines autres chansons, comme dans la *Marche patriotique espagnole* notamment. Il faut dire que *Los defensores de la Patria* comprend un seul couplet flanqué de deux itérations du refrain (forme ABA), ce qui facilite la concordance entre musique et texte. À l'exception du chœur « Corone la victoria » qui ne comporte qu'une seule strophe, les autres chansons sont composées d'un refrain et de plusieurs couplets. La même musique est alors utilisée pour chacun des couplets. Celle-ci peut donc difficilement suivre systématiquement le sens des paroles, qui change à chaque couplet. Ainsi, dans la *Marche patriotique espagnole*, Sor semble avoir accordé moins d'importance à la signification précise des mots pour effectuer ses choix

¹⁵⁴ « La trompa guerrera / Nos llama a la lid », *Ibid.*, p. 67; c'est moi qui traduis.

¹⁵⁵ Sor, *Méthode pour la guitare*, p. 21.

¹⁵⁶ Sor, *Fernando Sor : Music for Voice and Guitar*, p. 67; mon analyse.

musicaux. Le premier couplet, par exemple, débute par les paroles suivantes : « Amis, hâtons-nous, / La trompette résonne¹⁵⁷ ». Contrairement à l'exemple de la trompette dans *Los defensores de la Patria*, aucun arpège évoquant cet instrument n'est entendu ici, puisqu'un tel procédé n'aurait pas de lien avec le début des deux autres couplets de cette chanson.

D'autres aspects du texte demeurent évidemment importants, comme la prosodie et le sujet général du poème. Les paroles de la *Marche patriotique espagnole* sont conçues pour encourager les Espagnols à combattre l'envahisseur français. Sor a donc composé une musique entraînante pour accompagner ces paroles, comme il l'a fait également dans *Los defensores de la Patria*. Le fait d'accorder moins d'importance au sens précis des mots l'amène néanmoins à effectuer des choix qu'il n'aurait probablement pas faits autrement, et qui sont basés sur des considérations plus strictement musicales (relatives à l'harmonie et à la forme notamment). Dans la deuxième moitié du premier couplet, par exemple, Sor choisit un cycle de quintes (V de ii, V de V, V, I) pour accompagner les paroles : « Crions “Liberté” / “Liberté et guerre”¹⁵⁸ » (voir figure 3.4). On aurait pu s'attendre à une sorte d'apothéose musicale pour accompagner ces paroles, mais ce n'est pas du tout le cas ici. La phrase musicale composée par Sor ne contribue pas vraiment à renforcer le texte. Elle permet toutefois d'opérer une transition vers la phrase suivante, qui est la dernière du couplet. Elle amène aussi une variété harmonique intéressante, d'autant plus que l'harmonie était limitée jusque-là à une alternance entre les accords de tonique et de dominante du ton principal.

The image shows a musical score for measures 37 to 40 of the *Marche patriotique espagnole*. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat major), indicated by 'S \flat maj.' at the top. The time signature is 4/4. The lyrics under the vocal line are 'li - ber-tad gri - te - mos li - ber-tad y guer - ra'. The piano accompaniment features a harmonic progression labeled as 'V de ii', 'V de V', 'V', and 'I c.p.' (cadenza) at the end of the fourth measure.

Figure 3.15 : mesures 37 à 40 (précédées d'une anacrouse de 3 temps) de la *Marche*¹⁵⁹

¹⁵⁷ « Amigos volemós, / Que clama la trompa », Sor, *Marche patriotique espagnole*, p. 1-2; c'est moi qui traduis.

¹⁵⁸ « Libertad gritemos, / Libertad y guerra », *Ibid.*, p. 2; c'est moi qui traduis.

¹⁵⁹ *Ibid.*; mon analyse.

En ce qui concerne les choix musicaux effectués par Sor, il faut aussi considérer la question du genre. La *Marche patriotique espagnole*, comme son nom l'indique, est une marche. Ce n'est d'ailleurs pas la seule parmi les chansons du corpus. *Le dernier cri* est décrit comme une « marche nocturne » sur le frontispice de l'œuvre¹⁶⁰. D'après Jeffery, *Los defensores de la Patria* et l'*Appel* sont également conçues comme des marches¹⁶¹. Cela n'empêche toutefois pas ces chansons d'avoir des caractères distincts. Comme nous l'avons mentionné en début de section, celles composées durant la Guerre d'indépendance espagnole sont pleines d'entrain, alors que les deux autres sont tragiques. Cette même diversité existe également au sein des marches en général, celles-ci pouvant être « lentes ou rapides, joyeuses ou retenues, éclatantes ou accablées, triomphales ou funèbres¹⁶². » Ce qui caractérise avant tout une marche du point de vue musical, c'est qu'elle comprend « une cellule ou une formule rythmique répétée, censée susciter, encourager, exprimer ou représenter [le] pas¹⁶³ ». Dans les chansons qui nous intéressent, les figures d'accompagnement utilisées par Sor remplissent ce rôle en marquant clairement les temps de chaque mesure de manière régulière. De plus, dans les trois chansons en 4/4 (*Marche*, *Dernier cri*, *Appel*), Sor renforce cet effet en utilisant à répétition le rythme de croche pointée suivie d'une double croche – l'une des figures rythmiques les plus fréquemment utilisées dans les marches en général¹⁶⁴. Dans *Los defensores de la Patria*, qui est en 6/8, le rythme de noire suivie d'une croche vient remplir un rôle similaire. D'autre part, le discours harmonique des chansons qui nous intéressent est généralement assez simple (beaucoup de va-et-vient entre l'accord de tonique et l'accord de dominante) et les mélodies sont faciles à retenir, ce qui est encore une fois souhaité dans le cas de marches¹⁶⁵.

N'empêche que Sor, à travers cette apparente simplicité rythmique, mélodique et harmonique, fait preuve d'une étonnante capacité à renouveler l'intérêt d'une phrase à l'autre en variant les combinaisons de ces différents éléments. Dans le refrain de la *Marche patriotique espagnole*, par exemple, il s'abstient d'utiliser le même accompagnement rythmique tout du long pour éviter la redondance. De plus, il inverse l'alternance de l'accord de tonique et de l'accord de dominante

¹⁶⁰ Sor, *Le dernier cri des Grecs*, p. 1.

¹⁶¹ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 72.

¹⁶² Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Lemoine, 2010, p. 651.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

entre le premier et le second groupe de quatre mesures pour renforcer l'effet de tension-résolution (voir figure 3.5).

Figure 3.16 shows the musical score for measures 13 to 20 of the Marche. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Mar - che - mos mar - che - mos la es - pa - da em - pu - ñad y jun - tos co - bre - mos nues - tra li - ber - tad". The piano part includes chord markings: I, V, I, V, I, and c.p. (coda).

Figure 3.16 : mesures 13 à 20 de la Marche¹⁶⁶

La musique du refrain de cette chanson est toutefois plutôt uniforme si on la compare par exemple à celle du couplet, dans laquelle une formule rythmique différente est attribuée à chaque groupe de quatre mesures (voir figure 3.6).

Figure 3.17 shows the rhythmic formulas in the couplet of the Marche. The score is in 4/4 time and B-flat major. It shows four measures: Mesure 29, Mesure 33, Mesure 37, and Mesure 41. Each measure has a distinct rhythmic pattern in the piano part.

Figure 3.17 : formules rythmiques dans le couplet de la Marche¹⁶⁷

Ce genre de procédé semble être hérité de l'influence du style classique viennois, Sor étant un grand admirateur de Haydn et Mozart comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Dans

¹⁶⁶ Sor, *Marche patriotique espagnole*, p. 1; mon analyse.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 2.

l'ouvrage *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, Downs parle d'une « concentration accrue de changements de texture rapides¹⁶⁸ » qui s'impose à partir de la mi-XVIII^e siècle environ, sous l'influence du style galant. Rosen, dans son ouvrage sur le style classique, précise quant à lui que « le phrasé articulé et périodique provoqua dans la musique du XVIII^e siècle deux changements fondamentaux : une sensibilité accrue, voire exacerbée, à la symétrie; et une facture rythmique d'une infinie variété, avec les divers rythmes [...] découlant logiquement et aisément les uns des autres¹⁶⁹ ». Toutes les chansons de notre corpus cadrent d'ailleurs à peu près dans le style classique¹⁷⁰, dans la mesure où : 1) la tension dominante-tonique y est omniprésente (sans compter l'emploi de dominantes secondaires); 2) les phrases y ont une carrure régulière avec des cadences à chaque quatre mesures généralement; et 3) la texture rythmique y est variée, particulièrement d'une phrase à l'autre.

Les modulations y sont toutefois plutôt rares, contrairement à ce qui est la norme dans d'autres œuvres de Sor et dans le style classique de manière générale. Elles ne sont pas pour autant complètement exclues, même si elles sont généralement de courte durée. Dans *Le dernier cri* et *l'Appel*, qui sont toutes deux en *la* mineur, une modulation au ton de la relative majeure (*do* majeur) survient au même endroit dans la forme : dans le deuxième groupe de quatre mesures après l'entrée du chant (voir la figure 3.7 pour l'exemple de *l'Appel*). Il s'agit de la modulation la plus usitée dans le style classique pour les œuvres en mineur¹⁷¹, et celle-ci survient généralement assez tôt, notamment dans la forme sonate (tonalité secondaire de l'exposition).

Dans les deux chansons dont il est question ici, cette modulation contribue à renforcer le contraste qui est déjà présent dans la première strophe de chaque poème. Ce contraste est particulièrement prégnant dans *l'Appel* où l'auteur insiste sur la disparité entre les conditions de vie des esclaves noirs et celles des Français. Dans la section avec chant, le premier groupe de quatre mesures en *la* mineur accompagne les paroles : « Dans l'esclavage, au milieu des tortures, / Quand notre sort est digne de pitié¹⁷² ». Le groupe de quatre mesures suivant en *do* majeur (i = vi)

¹⁶⁸ « increased concentration of rapid textural changes » Philip G. Downs, *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Norton, 1992, p. 38; c'est moi qui traduis.

¹⁶⁹ Charles Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2011, p. 71.

¹⁷⁰ Notons également le lien qui peut être fait entre : les chansons à caractère pathétique de Sor et l'héritage de l'*Empfindsamkeit* et du mouvement *Sturm und Drang* dans le style classique viennois; et les chansons à caractère plus léger de Sor et l'héritage du style galant dans le style classique viennois.

¹⁷¹ William E. Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 127.

¹⁷² Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français*, [c. 1832], p. 2.

accompagne quant à lui les paroles : « Que de Français dans leur retraite sûres, / Passent leur vie au sein de l'amitié¹⁷³! » (voir figure 3.7). Le contraste qui est présent ici dans le texte du premier couplet ne l'est toutefois pas systématiquement dans celui des autres couplets, ce qui rend la modulation moins pertinente dans ces cas-là. Encore une fois, il s'agit d'un fait qui se produit dans les chansons dont tous les couplets sont accompagnés par la même musique.

The musical score for 'l'Appel' (measures 9-16) is presented in two systems. The first system, labeled 'la min.', covers measures 9-12. The second system, labeled 'Do maj.', covers measures 13-16. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. Chord symbols are provided below the bass staff. Measure 16 ends with a '1/2 cad.' (half cadence).

Figure 3.18 : mesures 9 à 16 (précédées d'une anacrouse de 2 temps) de l'*Appel*¹⁷⁴

Une analyse du *Dernier cri* et de l'*Appel* permet de constater que les deux chansons sont construites à peu près de la même manière. Comme nous l'avons déjà mentionné, elles sont toutes deux en *la* mineur. Elles ont un tempo lent en 4/4 et débutent par une introduction instrumentale. Cette introduction a une longueur de 12 mesures (plus une extension de 2 mesures) dans *Le dernier cri*, et de 8 mesures dans l'*Appel*. Dans la section avec chant, la première phrase de quatre mesures est au ton principal et se conclut par une cadence parfaite dans *Le dernier cri* et une demi-cadence dans l'*Appel*. La deuxième phrase de quatre mesures, comme nous l'avons vu, module au ton de la relative majeure (*do* majeur) et se conclut par une cadence parfaite dans ce nouveau ton. Un retour au ton principal de *la* mineur survient ensuite dans la troisième phrase de quatre mesures qui se conclut par une demi-cadence.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*; mon analyse.

Notons que jusque-là, chaque groupe de quatre mesures accompagne l'équivalent de deux vers du poème. Chaque strophe ayant huit vers, Sor aurait pu se contenter de composer un quatrième et dernier groupe de quatre mesures pour les deux derniers vers. Il a toutefois décidé d'attribuer huit mesures plutôt que quatre à ceux-ci afin de pouvoir en répéter le texte. Ce traitement musical particulier s'explique par le fait que les deux vers en question reviennent à la fin de chaque strophe du poème et jouent ainsi en quelque sorte le rôle de refrain. De plus, le texte de ces vers est particulièrement dramatique. Sor a donc probablement voulu insister sur cet aspect en les faisant entendre deux fois à la fin de chaque couplet. Dans *Le dernier cri*, le premier de ces deux vers change en fait d'une fois à l'autre, mais le deuxième reste le même : « Marchons, marchons, il faut vaincre ou périr¹⁷⁵ ». Dans *l'Appel*, les deux derniers vers de chaque strophe sont systématiquement : « Pourrais-tu nous laisser encore / En proie à des tyrans¹⁷⁶! » (sauf dans la sixième et dernière strophe, où ils sont remplacés par : « Sans lui dise "Où serais-je encore? / En proie à des tyrans¹⁷⁷!" »).

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 21-24) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords: i, V, i, V, i. A bracket under the first four chords is labeled 'péd. de V'. A second bracket under the last three chords (ii, (V)deiv, iv) is labeled 'péd. de i'. A note below the piano part reads '(parallélisme d'accords de sixte)'. The second system (measures 25-28) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords: V, iv, V, VI, ii, V, i. A bracket under the last three chords (ii, V, i) is labeled 'péd. de i'. The score is marked 'la min.' and 'c.p.' at the end.

Figure 3.19 : mesures 21 à 28 (précédées d'une anacrouse de 2 temps) de *l'Appel*¹⁷⁸

¹⁷⁵ Sor, *Le dernier cri des Grecs*, p. 3-5.

¹⁷⁶ Sor, *Appel des Nègres [sic] aux français*, [c. 1832], p. 2-3.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 2-3; mon analyse.

Sor compose donc huit mesures afin d'insister sur les deux derniers vers de chaque strophe. Il ne s'y prend toutefois pas exactement de la même manière dans les deux chansons. Dans *Le dernier cri*, il opte pour une sorte de répétition en composant deux phrases de quatre mesures qui se terminent toutes deux par une cadence parfaite au ton principal. Dans l'*Appel*, il choisit plutôt de maintenir la tension en ne faisant entendre la cadence parfaite qu'à la toute fin des huit mesures (voir figure 3.8). Cette dernière phrase de huit mesures est particulièrement déchirante et contribue à renforcer l'effet de plainte déjà bien présent dans le texte. Notons d'ailleurs que dans l'*Appel*, Sor insiste dès l'introduction instrumentale sur le caractère dramatique de cette chanson en répétant l'accord de septième diminuée (*sol dièse, si, ré, fa*) durant deux mesures et en faisant entendre la septième diminuée (*fa*) de cet accord dans le registre aigu de la guitare (voir figure 3.9).



Figure 3.20 : mesures 5 à 8 (précédées d'une anacrouse de 2 temps) de l'*Appel*¹⁷⁹

Comme nous l'avons vu précédemment, les paroles du deuxième couplet de l'*Appel* font le lien entre la cause du philhellénisme et celle de l'abolitionnisme. Ce lien s'explique par le fait que ces deux causes peuvent être considérées comme des héritières de la lutte contre diverses formes d'oppression menée par les Lumières au XVIII^e siècle. Or, les similitudes relevées ici entre la musique du *Dernier cri* et celle de l'*Appel* permettent de croire que Sor voyait lui aussi un lien entre ces deux causes.

Les similitudes entre la musique de ces deux chansons s'expliquent aussi par le fait qu'elles cherchent toutes deux, comme nous l'avons vu à la sous-section 3.2.3, à émouvoir un public français afin de le sensibiliser aux souffrances de populations étrangères. Le poème du *Dernier cri des Grecs* étant conçu comme une chanson patriotique, Sor aurait très bien pu l'accompagner d'une musique exaltante comme celle de la *Los defensoras de la Patria* ou de la *Marche patriotique espagnole*. Les textes du *Dernier cri* et de la *Marche* comportent d'ailleurs plusieurs similitudes. L'objectif de Sor dans *Le dernier cri* et dans l'*Appel* n'est toutefois pas d'encourager un peuple à prendre les armes pour sa patrie, mais plutôt de rendre ses auditeurs sensibles au sort d'autrui.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 1; mon analyse.

Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, l'héritage des Lumières se manifeste dans les chansons à caractère politique de Sor à travers différentes notions – liberté, esclavage, tyran, patriotisme, combat – qui sont liées les unes aux autres dans une certaine mesure. Ce n'est probablement pas un hasard s'il y a correspondance entre la manière dont ces notions sont représentées dans les chansons en question et la manière dont elles sont définies dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, considérant le fait que Sor réfère à cet ouvrage dans sa *Méthode*. Sans que cette correspondance soit nécessairement volontaire, il est permis de croire que le guitariste a choisi de mettre en musique des textes qui rejoignaient ses propres convictions. Cela est moins sûr dans le cas des chansons composées durant la Guerre d'indépendance espagnole considérant la pression que pouvait exercer le mouvement insurrectionnel et le fait que Sor a changé de camp au cours de ce conflit. Cependant, en ce qui concerne *Le dernier cri* et *l'Appel*, le guitariste était certainement plus libre de ses choix. Cela permet de conclure que Sor adhérait sans doute à la cause du philhellénisme et à celle de l'abolitionnisme mises de l'avant dans ces deux chansons, ces causes étant d'ailleurs elles-mêmes héritières de la pensée des Lumières.

CONCLUSION

La référence au « Dictionnaire encyclopédique » dans l'introduction de la *Méthode* de Sor peut paraître négligeable à première vue. Elle se présente comme un simple défi lancé aux maîtres de guitare qui perpétuent une tradition à laquelle s'oppose l'auteur : « Quant aux professeurs, je ne prétends point leur donner de leçons; et ceux qui pourraient ne pas me comprendre ne le diraient jamais¹ ». Cependant, en s'intéressant de plus près aux écrits et aux œuvres de Sor, publiés pour la plupart dans le premier tiers du XIX^e siècle, on se rend compte que les idées qui y sont mises de l'avant sont généralement en phase avec celles diffusées par les encyclopédistes français dans la seconde moitié du siècle précédent. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert apparaît ainsi comme un ouvrage clé pour arriver à comprendre la pensée philosophique et musicale de Sor, ce dernier affirmant d'ailleurs que les professeurs de guitare « retireraient un profit réel pour l'avenir² » du fait de consulter cet ouvrage.

Dans ce mémoire, nous avons pu constater qu'il existe de nombreuses similitudes entre la manière dont les notions de raison, d'harmonie et de liberté se manifestent chez Sor et la façon dont ces mêmes notions sont représentées dans les écrits des encyclopédistes. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, le guitariste fait valoir à plusieurs reprises dans sa *Méthode* qu'il s'est servi de son raisonnement et de ses connaissances acquises dans divers domaines pour établir son jeu à la guitare, plutôt que de se fier aveuglément à l'autorité d'un maître de l'instrument. Il répond ainsi à un impératif des Lumières que l'on retrouve entre autres chez Kant et dans l'article « Éclectisme » de Diderot : ose penser par toi-même (référence à la devise « *Sapere aude!* » d'Horace); utilise ta raison et ton expérience pour te libérer du joug des préjugés imposés par la tradition.

Paradoxalement, comme nous l'avons vu au chapitre 2, Sor s'en remet volontiers à l'autorité des harmonistes dans sa *Méthode*. Cette confiance aveugle à l'égard des règles d'harmonie s'explique néanmoins par le fait qu'elles étaient conçues à l'époque comme étant fondées sur des lois naturelles. Le guitariste présente ainsi la musique non pas comme un art, mais comme une science des sons. Il fait aussi référence aux principes de basse fondamentale et de renversements d'accords développés par Rameau au XVIII^e siècle, ce dernier ayant cherché à fonder ses théories musicales sur des bases physico-mathématiques. Encore une fois, on retrouve ici un lien avec

¹ Fernando Sor, *Méthode pour la guitare* [Paris, 1830], fac-similé de l'édition originale, Genève, Minkoff, 1981, p. 5-6.

² *Ibid.*, p. 6.

l'*Encyclopédie* puisque d'Alembert a contribué à faire connaître les théories de Rameau, notamment à travers le *Discours préliminaire* et l'article « Basse fondamentale ».

Par ailleurs, comme nous l'avons vu au chapitre 3, Sor a choisi de mettre en musique à différentes périodes de sa vie des textes à caractère politique qui revendiquent la liberté pour des peuples opprimés, et ce, dans trois contextes différents. Or, deux des trois causes défendues dans ces chansons (le philhellénisme et l'abolitionnisme) ont été influencées par les idéaux des Lumières. Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans les textes de ces chansons des idées qui concordent avec celles diffusées par des encyclopédistes comme Jaucourt et Condorcet en ce qui concerne non seulement le droit naturel des individus et des peuples à la liberté, mais également d'autres questions connexes comme celles de l'esclavage et du patriotisme.

L'héritage des Lumières chez Sor étant très peu documenté dans la littérature secondaire, le présent mémoire a permis de circonscrire et d'approfondir ce sujet en passant par l'exemple concret de l'*Encyclopédie*. À partir de là, il vaudrait la peine d'élargir la recherche afin de tenir compte du *Supplément à l'Encyclopédie* et de l'*Encyclopédie méthodique* qui ont succédé à l'œuvre de Diderot et d'Alembert. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, l'utilisation du terme « harmoniste » et l'influence du classicisme viennois chez Sor ne peuvent être compris qu'en procédant de cette manière.

De plus, les écrits des encyclopédistes ne constituent pas la seule source d'inspiration vers laquelle Sor a pu se tourner. Il reste donc plusieurs pistes à explorer en ce qui concerne la question de l'influence des Lumières sur la pensée musicale et théorique de ce compositeur. Cette question peut également être élargie de manière à prendre en compte d'autres mouvements intellectuels européens, comme nous l'avons d'ailleurs fait à l'occasion dans ce mémoire. L'importance que Sor accorde à la raison renvoie par exemple non seulement à l'héritage des Lumières, mais également à celui du classicisme français. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, cet héritage passe d'abord par l'influence de Descartes, la *Méthode* de Sor pouvant être vue comme étant fondée sur le modèle du *Discours de la méthode*. L'héritage du classicisme français se manifeste aussi dans la manière dont le guitariste conçoit l'harmonie, dans la mesure où cette conception se base en partie sur des théories développées par Rameau (basse fondamentale, renversement d'accords). De plus, comme nous l'avons mentionné brièvement en introduction, Sor fait référence dans sa

Méthode à Molière³ et à Racine⁴. La question de l'héritage du classicisme français mériterait donc d'être approfondie, notamment en ce qui concerne la conception du Beau chez le guitariste-compositeur. Par ailleurs, il pourrait également être intéressant de replacer Sor dans le contexte du positivisme naissant en France au début du XIX^e siècle pour tenter de mieux comprendre son attachement pour la raison et pour l'idée d'un fondement « scientifique » attribué à la musique.

L'influence de la culture française sur Sor ne doit toutefois pas être surestimée, surtout en ce qui concerne son style musical. Le guitariste se montre en effet critique à l'endroit du goût français en matière de musique : « Malheureusement le public [français] n'est point aussi clairvoyant en musique qu'il l'est en peinture; et *c'est un autre genre* est plus souvent prononcé que je ne l'aurais cru, chez un peuple illustré [*sic*]⁵. » Il reproche notamment au public français de favoriser la facilité au détriment de l'harmonie : « On me disait, quand je suis arrivé en France, *faites-nous des airs faciles* : je le voulais bien ; mais je m'aperçus que *facile* voulait dire *incorrect* ou du moins *incomplet*⁶. » Ses premiers contacts avec la musique française le laissent d'ailleurs sur sa faim. Au sujet des romances qu'un moine bénédictin de Saint-Maur, le père Coste, lui fait entendre à Montserrat, Sor écrit : « Je ne pouvais concevoir que cette musique pût être trouvée bonne⁷. » De plus, il est loin d'être séduit par le genre du grand opéra français auquel il est exposé lors de son premier séjour à Paris⁸.

En matière de musique, c'est le style classique viennois de Haydn et Mozart que Sor porte en plus haute estime; c'est pourquoi nous nous sommes attardés plus spécifiquement à ce style dans le chapitre 2. Il ne s'agit toutefois pas pour autant de sa seule source d'inspiration musicale. Sor a été initié très tôt à la musique par son père Joan, guitariste et chanteur amateur. Ce dernier a emmené régulièrement son fils à l'opéra, à une époque où la scène musicale de Barcelone était encore fortement marquée par le genre italien du *dramma giocoso*. C'est dans ce contexte que Sor a développé très jeune son intérêt pour la musique, allant jusqu'à faire des arrangements à trois

³ *Ibid.*, p. 34-35.

⁴ *Ibid.*, p. 78. Sor est également décrit comme étant le « Racine de la guitare » dans un article de *The Harmonicon* paru en 1823 ([« Sor, performer on the Spanish guitar »], *The Harmonicon*, vol. 1, n° 3, 1823, p. 42).

⁵ *Ibid.*, p. 78; c'est l'auteur qui souligne. Notons que l'emploi du terme « illustré », qui est inadéquat en français dans ce contexte, renvoie de toute évidence à l'adjectif « *ilustrado* » qui peut être utilisé comme synonyme de « cultivé », « instruit » ou « éclairé » en espagnol, et qui se rapporte au mouvement des Lumières (nommé *Ilustración* en Espagne).

⁶ *Ibid.*, p. 76; c'est l'auteur qui souligne.

⁷ [Adolphe Ledhuy et Fernando Sor], « Sor », dans Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (éd.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, H. Delloye, 1835, p. 163.

⁸ *Ibid.*, p. 165.

voix et guitare, pour ses parents et lui, de numéros d'ensemble entendus à l'opéra⁹. Il n'est donc pas surprenant que les deux premières sonates pour guitare de Sor, composées au tout début de l'âge adulte, soient nettement plus redevables au genre de l'ouverture d'opéra italien de la seconde moitié du XVIII^e siècle qu'à celui de la sonate classique.

L'enseignement musical reçu à l'Escolania de l'abbaye de Montserrat durant l'adolescence n'est évidemment pas à négliger non plus. Comme nous l'avons vu en introduction, Sor y a pratiqué la musique vocale religieuse (plain-chant, etc.) et y a reçu des leçons de solfège, de rythme, d'harmonie et de contrepoint¹⁰. Il a aussi appris à jouer de l'orgue et du violon (instrument qu'il pratiquait déjà avant d'entrer à l'Escolania), et a été initié brièvement à la direction d'orchestre¹¹. Ces apprentissages, jumelés aux intérêts musicaux développés durant son enfance à Barcelone, ont certainement joué un rôle crucial dans son développement et lui ont ouvert la voie à une carrière musicale.

Nous n'avons pas abordé le sujet dans ce mémoire, mais Sor s'est démarqué comme compositeur dans bien d'autres domaines que celui de la guitare. L'opéra *Il Telemaco nell'isola di Calipso*, qu'il a composé à l'âge de dix-neuf ans, a reçu des critiques favorables après sa création le 25 août 1797 au *Teatre de la Santa Creu* de Barcelone¹². À Londres, où Sor a résidé entre 1815 et 1822, ses ariettes italiennes ont suscité au moins autant d'enthousiasme que ses prouesses à la guitare¹³. Les succès du ballet *Cendrillon*, créé le 26 mars 1822 au King's Theatre de Londres et représenté plus de cent fois à l'Opéra de Paris à partir de l'année suivante¹⁴, lui ont permis de prendre part, à titre de compositeur, à une tournée européenne qui l'a mené jusqu'en Russie où il s'est établi de 1823 à 1827. En 1826, le pape Léon XII lui a accordé l'ordre de l'Éperon d'or pour son hymne à la croix *O crux spes unica*¹⁵. Sor a aussi composé entre autres au cours de sa vie des *seguidillas*, des motets, des cantates, de la musique de scène, des œuvres pour piano, des quatuors à cordes et des œuvres pour orchestre¹⁶.

Au chapitre 2, nous avons insisté sur le fait que la manière dont Sor conçoit la musique à la guitare a été fortement influencée par les développements qui sont survenus au XVIII^e siècle dans

⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰ *Ibid.*, p. 155-163.

¹¹ *Ibid.*, p. 162-163.

¹² Brian Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist* [1977], Londres, Tecla Editions, 2020, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵ *Ibid.*, p. 210-217.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

les domaines de la musique pour piano, pour quatuor et pour orchestre, notamment en ce qui concerne le langage harmonique. Nous avons toutefois complètement écarté la question du rythme et de l'influence de la musique de danse, puisque cette question n'était pas liée à celle de l'héritage des Lumières. Grâce au journal personnel du baron d'Amat, qui a été brièvement mentionné en introduction, nous savons que Sor, au début de la vingtaine, a été actif comme musicien lors de soirées dansantes organisées au sein de la haute société barcelonaise¹⁷. Par ailleurs, la femme du guitariste, Joaquina Aviñón, était une danseuse de fandango¹⁸, et sa conjointe plus tard à Londres, Félicité Hullin, une danseuse de ballet¹⁹. Outre des menuets et des valse, qui renvoient encore une fois à l'influence française et autrichienne, la production musicale de Sor comprend aussi plusieurs *seguidillas*, pour voix avec accompagnement de piano ou de guitare, ce qui montre que le guitariste était aussi bien au fait de la musique de danse de son propre pays. Comme nous l'avons vu en introduction, Sor a d'ailleurs écrit un article sur le boléro dans l'*Encyclopédie pittoresque de la musique*²⁰. Il a aussi connu du succès comme compositeur de ballet, le *Cendrillon* évoqué plus haut étant son œuvre la plus connue dans le genre.

Les études et leçons pour guitare op. 6, 29 et 31, qui ont fait l'objet d'une analyse harmonique à la fin du chapitre 2, semblent avoir subi l'influence de la musique de danse. Ce sujet mériterait d'être approfondi, pour déterminer par exemple si les caractéristiques de tel ou tel type de danse sont présentes dans certaines des études et leçons en question. Le caractère dansant de ces œuvres est toutefois peut-être simplement lié à la manière dont Sor conçoit la musique en général. Après tout, comme le mentionne Rosen, « la phrase périodique [associée au style galant] rappelle la danse, qui exige un phrasé adaptable aux différents pas, aux différents groupes²¹ ». Quoiqu'il en soit, il reste encore de la recherche à faire pour mieux comprendre la manière dont les multiples influences mentionnées précédemment (classicisme viennois, opéra italien, enseignement musical à Montserrat, musique de danse) se manifestent dans les œuvres pour guitare de Sor.

Par ailleurs, pour en revenir à la question de l'influence de l'*Encyclopédie*, il est frappant de constater à quel point le guitariste-compositeur semble avoir été peu marqué par l'empirisme

¹⁷ Rafael d'Amat y de Cortada, *Calaix de Sastre*, cité dans Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 31-34.

¹⁸ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 82.

¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

²⁰ Fernando Sor, « Le bolero », dans Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (éd.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, H. Delloye, 1835, p. 88-97.

²¹ Charles Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2011, p. 70.

anglais (qui constitue pourtant l'une des sources philosophiques majeures sur lesquelles se sont appuyés les encyclopédistes français). Comme nous l'avons vu brièvement à la sous-section 1.2.1, le fait que Sor reconnaisse une certaine limite à la raison humaine en ce qui concerne les questions métaphysiques (existence de Dieu, etc.) permet néanmoins de croire qu'il n'était pas complètement étranger à ce courant de pensée. Il pourrait donc valoir la peine d'approfondir ce lien entre Sor et l'empirisme anglais à travers l'influence des encyclopédistes français. L'ouvrage *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* de Thomas Christensen (où il est question entre autres de l'influence de Locke et Newton chez Rameau)²² et l'article « The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience » de Leslie David Blasius (où il est question de l'influence du sensualisme sur les études pour piano du début du XIX^e siècle)²³ peuvent certainement servir de modèles en ce sens.

Un autre sujet qui n'a pas été abordé dans ce mémoire est celui du lien entre Sor et la franc-maçonnerie. Jeffery en parle brièvement dans *Fernando Sor : Composer and Guitarist*²⁴ et réfère à l'ouvrage de Josep Mangado *Fernando Sor (1778-1839), volumen 2 : Documentos inéditos, reflexiones e hipótesis*, dans lequel on retrouve une étude beaucoup plus détaillée sur le sujet²⁵. Comme le soulignent ces deux auteurs, Sor a côtoyé plusieurs personnages associés à la franc-maçonnerie, d'abord en Espagne, puis lors de ses voyages à travers l'Europe. Outre Ignace Pleyel et Émile de Tarade dont il a déjà été question dans ce mémoire, Jeffery et Mangado mentionnent entre autres les noms du maréchal Louis-Gabriel Suchet (1770-1826), du duc Miguel José de Azanza (1746-1826), du flûtiste Joseph Guillou (1787-1853) et du prince Augustus Frederick, duc de Sussex (1773-1843). Certains indices permettent d'ailleurs de croire que Sor était lui-même franc-maçon, comme la présence de trois points disposés en forme de triangle dans la signature du compositeur²⁶. Si tel est effectivement le cas, il a probablement été initié lors de ses années d'études comme ingénieur à la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelone entre 1796 et 1800, cet établissement étant reconnu pour avoir eu des liens avec la franc-maçonnerie²⁷. En outre, cela

²² Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²³ Leslie David Blasius, « The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience », dans Ian Bent (éd.), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 3-24.

²⁴ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 124.

²⁵ Josep Maria Mangado, *Fernando Sor (1778-1839), volumen 2 : Documentos inéditos, reflexiones e hipótesis*, Barcelone, ouvrage édité par l'auteur, 2018, p. 233-251.

²⁶ *Ibid.*, p. 248.

²⁷ Jeffery, *Fernando Sor : Composer and Guitarist*, p. 24.

permettrait d'expliquer le fait qu'il soit particulièrement attaché au singspiel *Die Zauberflöte* de Mozart, dont les liens avec la franc-maçonnerie sont bien connus, et qu'il ait eu une grande facilité à créer des liens à l'étranger après avoir été forcé à l'exil en 1813 (le réseau maçonnique étant international).

À partir du travail déjà effectué par Mangado, il vaudrait la peine d'explorer la question du lien entre l'héritage des Lumières chez Sor et son appartenance probable à la franc-maçonnerie, considérant le fait que les loges ont contribué à la diffusion des idées des Lumières en Europe à cette époque. Il serait intéressant aussi de voir si l'on retrouve au sein des œuvres musicales du compositeur des indices qui renvoient à la symbolique maçonnique. Bref, il reste beaucoup à dire sur Sor, même si la recherche à son sujet s'est considérablement enrichie au cours des dernières décennies. C'est en continuant dans cette voie que nous parviendrons à mieux comprendre ce personnage au sujet duquel nous en savons finalement si peu.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

- Alembert, Jean Le Rond d', *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* [1751], introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000.
- Bacon, Francis, *The Advancement of Learning* [1605], Oxford, Clarendon Press, 1869.
- Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Agasse, 1795.
- Descartes, René, *Abrégé de musique (Compendium Musicae)*, édition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- Descartes, René, *Discours de la méthode* [1637] et *Méditations métaphysiques* [1641], présentation par Roger-Pol Droit, notes et bibliographie par Laurence Renault [pour le *Discours de la méthode*], traduction, notes et bibliographie par Michelle et Jean-Marie Beyssade [pour les *Méditations métaphysiques*], Paris, Flammarion, 2008.
- Diderot, Denis et Jean Le Rond d'Alembert (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1772], édité par Robert Morrissey and Glenn Roe pour le ARTFL Encyclopédie Project, University of Chicago, 2017.
- Holbach, Paul Henri Dietrich baron d', *Essai sur les préjugés, ou De l'influence des opinions sur les mœurs et sur le bonheur des hommes*, Londres, s.n., 1770.
- Kant, Immanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784] [et autres textes], traduction, notes et bibliographie par Françoise Proust, Jean-François Poirier et Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2008.
- [Ledhuy, Adolphe et Fernando Sor], « Sor », dans Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (éd.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, H. Delloye, 1835, p. 154-167.
- Momigny, Jérôme-Joseph de, « Harmoniste », dans *Encyclopédie méthodique : Musique*, vol. 2, Paris, chez M^{me} veuve Agasse, 1818, p. 35.
- Montaigne, Michel de, *Essais* [1580], Paris, H. Bossange, 1828.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de, *De l'esprit des lois* [1748], Paris, chez M^{me} veuve Dabot, 1824.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Mozart's Werke*, série 5, *Opern*, no 17, *Le nozze di Figaro* [1786], K 492, édité par Franz Wüllner, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.
- Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, de l'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
- Rameau, Jean-Philippe, *Génération harmonique*, Paris, Prault fils, 1737.
- Rameau, Jean-Philippe, *Musique raisonnée*, textes choisis, présentés et commentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris, Éditions Stock, 1980.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1768.
- Sor, Fernando, *La España cautiva y libertada [sic]*, chanson manuscrite, 1811? [c. 1809], Biblioteca Nacional de España, Collection Gómez Imaz, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085886&page=1>, consulté le 13 juillet 2022.
- Sor, Fernando, *Marche patriotique espagnole* [1809], chanson pour deux ténors avec accompagnement de piano, paroles de M. N., Paris, M^{me} Benoist, 1814.
- Sor, Fernando, *Le dernier cri des Grecs*, marche nocturne pour voix et guitare, paroles de Émile de Tarade, Paris, l'auteur, [c. 1829].
- Sor, Fernando, *Appel des Nègres [sic] aux français*, chant héroïque pour voix et guitare, paroles de Louis Mialle, Paris, Pacini, [c. 1832].

- Sor, Fernando, *Est-ce bien ça ?*, six pièces pour la guitare, op. 48, Paris, l'auteur, 1832.
- Sor, Fernando, « Le bolero », dans Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (éd.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, Paris, H. Delloye, 1835, p. 88-97.
- Sor, Fernando, *Méthode pour la guitare* [Paris, 1830], fac-similé de l'édition originale, Genève, Minkoff, 1981.
- Sor, Fernando, *Méthode complète pour la guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7^e corde par N. Coste*, Paris, Schonenberger, 1851.
- Sor, Fernando, *Method for the Guitar by Ferdinand Sor (Originally translated from the Spanish [sic] by A. Merrick) Condensed, Re-written, and Edited, by Frank Mott Harrison*, Londres, Robert Cocks & Co., 1896.
- Sor, Fernando, *Fernando Sor : Music for Voice and Guitar*, édité par Jan de Kloe et commenté par Matanya Ophée, Heidelberg, Chanterelle, 2005.
- Sor, Fernando, *Method for the Guitar* [1830], traduit du français par Carlos Barrientos et Matanya Ophée, édité et commenté par Matanya Ophée, Éditions Orphée, 2010.
- Sor, Fernando, *Complete Studies for Guitar*, Enea Leone (guitare), 3 disques compacts, Brilliant Classics, 94791, 2014.
- Sor, Fernando, *Songs for Voice and Guitar*, enregistré en 2016, Nerea Berraondo (mezzo-soprano), Eva Beneke (guitare), 1 disque compact, Naxos, 8.573686, 2017.
- Sor, Fernando, *Appel des Nègres [sic] aux français* [c. 1832], chant héroïque pour voix et guitare, paroles de Louis Mialle, édité par Brian Jeffery, Londres, Tecla Editions, 2019.
- Sor, Fernando, *The Complete Studies, Lessons, and Exercises for Guitar* [op. 6, 29, 31, 35, 44, 60], édité par Brian Jeffery [1993], Londres, Tecla Editions, 2019.
- [« Sor, performer on the Spanish guitar »], *The Harmonicon*, vol. 1, n° 3, 1823, p. 42.
- Voltaire, François-Marie Arouet, dit, « Quatorzième lettre sur Descartes et Newton », dans *Lettres philosophiques* [1733], Amsterdam, chez E. Lucas au Livre d'or, 1734, p. 139-153.
- Voltaire, François-Marie Arouet, dit, *Dictionnaire philosophique* [1764], Paris, Imprimerie nationale, 1994.
- Voltaire, François-Marie Arouet, dit, *Le Siècle de Louis XIV* [1751], Paris, LGF, 2005.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Abromont, Claude et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Lemoine, 2010.
- Astigarraga, Jesús et José Manuel Menudo, « Condorcet en Espagne : à propos d'une traduction manuscrite de l'Esquisse », *Dix-huitième siècle*, vol. 50, n° 1, 2018, p. 431-448.
- Aymes, Jean-René, *La guerre d'indépendance espagnole (1808-1814)*, Paris, Bordas, 1973.
- Barau, Denys, *La cause des Grecs : une histoire du mouvement philhellène (1821-1829)*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Barau, Denys, « Médiatisation de la guerre d'indépendance grecque et mouvement philhellène », *Le Temps des médias*, n° 33, 2019, p. 20-37.
- Barceló, Ricardo, « O "Méthode pour la guitare" de Fernando Sor (Paris, 1830) », dans *Revista Guitarra Clássica*, n° 2, 2010, p. 29-45.
- Beudet, Luce et Sylvie-Anne Ménard, *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 2016.
- Billard, Jacques, *L'éclectisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

- Binoche, Bertrand, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique éditions, 2018.
- Blasius, Leslie David, « The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience », dans Ian Bent (éd.), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 3-24.
- Camier, Bernard, « Jalons pour une histoire des représentations des Noirs et de la musique en France et dans ses colonies (1750-1820) », dans Karine Bénac-Giroux (éd.), *Poétique et Politique de l'altérité : Colonialisme, esclavagisme, exotisme (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 451-463.
- Canal, Jordi (éd.), *Histoire De l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- Caplin, William E., *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Cassirer, Ernst, *La philosophie des Lumières* [1932], traduit de l'allemand et présenté par Pierre Quillet, Paris, Fayard, 2008.
- Cernuschi, Alain, *Penser la musique dans l'Encyclopédie : Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- Cernuschi, Alain, « Les volumes *Musique* de l'*Encyclopédie méthodique*. Stratification du texte, articulation du domaine », dans Claude Blanckaert et Michel Porret (éd.), *L'Encyclopédie méthodique (1782-1832) : De Lumières au positivisme*, Genève, Droz, 2006, p. 719-730.
- Charles, Daniel, « Esthétique – Histoire », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-histoire/>, consulté le 23 août 2022.
- Charrak, André, *Raison et perception : Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.
- Christensen, Thomas, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Clark, Walter Aaron « Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, Op. 6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School », dans Luis Gásser (éd.), *Estudios sobre Sor / Sor Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2003, p. 359-372.
- Dahlhaus, Carl, « Harmony, §2 : Basic concepts », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50818>, consulté le 19 juillet 2021.
- Dauphin, Claude, *La musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2001.
- Dauphin, Claude, *Musique et liberté au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- Delia, Luigi, *Droit et philosophie à la lumière de l'Encyclopédie*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015.
- Diop, David, *Rhétorique nègre [sic] au XVIII^e siècle : Des récits de voyage à la littérature abolitionniste*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Downs, Philip G., *Classical Music : The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Norton, 1992.
- Dufour, Gérard, *Lumières et Ilustración en Espagne : sous les règnes de Charles III et de Charles IV (1759-1808)*, Paris, Ellipses, 2006.
- Gainot, Bernard, et al., « Lumières et esclavage », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 380, 2015, p. 151-152, <https://journals.openedition.org/ahrf/13515>, consulté le 20 mai 2022.
- Gainot, Bernard, « Bref aperçu concernant l'histoire du mouvement abolitionniste français (1770-1848) », *La Révolution française*, n° 16, 2019, <http://journals.openedition.org/lrf/3111>, consulté le 20 mai 2022.

- Gässer, Luis (éd.), *Estudios sobre Sor / Sor Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2003.
- Graue, Jerald C., Thomas Milligan et Simon McVeigh, « Cramer Family », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44589>, consulté le 28 juillet 2022.
- Grenouilleau, Olivier, *La révolution abolitionniste*, Paris, Gallimard, 2017.
- Hartdegen, Kenneth, *Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar: History, Bibliography, and Context*, thèse de doctorat, University of Auckland, 2011.
- Jape, Mijndert, *Fernando Sor : A Bibliography of Published Literature and Music*, Hillsdale, Pendragon Press, 2019.
- Jeffery, Brian, *España de la guerra : the Spanish Political and Military Songs of the War in Spain 1808 to 1814*, Londres, Tecla Editions, 2017.
- Jeffery, Brian, *Fernando Sor : Composer and Guitarist* [1977], Londres, Tecla Editions, 2020.
- Jeffery, Brian, *Sor, Teaching, and the Enlightenment*, <https://tecla.com/fernando-sor/sor-and-the-enlightenment/>, consulté le 17 août 2020.
- Mangado, Josep María, « Fernando Sor : nuovi dati biografici », série de quatre articles parus dans *Il Fronimo*, n° 140-143, 2007-2008.
- Mangado, Josep María, *Fernando Sor (1778-1839), volumen 2 : Documentos inéditos, reflexiones e hipótesis*, Barcelone, ouvrage édité par l'auteur, 2018.
- Martin, Christophe, *L'Esprit des Lumières : histoire, littérature, philosophie*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- Mongrédien, Jean, « Momigny, Jérôme-Joseph de », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18922>, consulté le 30 août 2021.
- Montalembert, Eugène de et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Lemoine, 2010.
- Piris, Bernard, *Fernando Sor : Une guitare à l'orée du romantisme*, Arles / Paris, Festival d'Arles / Aubier, 1989.
- Quin, Roger, « Some Reflections on Voice Leading in Sor's Solo Guitar Music », *Soundboard*, vol. 44, n° 4, 2018, p. 25–32.
- Rey, Alain (éd.), *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2001.
- Ribouillault, Danièle, *La technique de guitare en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1981.
- Rosen, Charles, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2011.
- Rowland, David, « Viotti and Clementi : Friendship, publishing, the Philharmonic Society and the Royal Academy of Music », dans Massimiliano Sala (éd.), *Giovanni Battista Viotti : A composer between the two revolutions*, Bologne, UT Orpheus, 2006, p. 377-394.
- Russ, Jacqueline, *Panorama des idées philosophiques : de Platon aux contemporains* [2000], nouvelle édition établie par France Farago, Paris, Armand Colin, 2008.
- Savino, Richard, « Essential Issues in Performance Practices of the Classical Guitar, 1770-1850 », dans Victor Coelho (éd.), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela : Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 195-219.
- Schmidt, Nelly, « Les abolitionnistes français de l'esclavage, 1820-1850 », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, vol. 87, n° 326-327, 2000, p. 205-244.
- Skopelitis, Dimitri et Dimitri Zufferey, *Construire la Grèce (1770-1843)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011.
- Stenstadvold, Erik, « A newly discovered letter of 1827 by Fernando Sor », *Soundboard Scholar*, n° 3, 2017, p. 4-12.

- Suratteau, Jean-René, « Cosmopolitisme et patriotisme au siècle des Lumières », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 55, n° 253, 1983, p. 364-389.
- Tyson, Alan, Leon Plantinga et Luca Lévi Sala, « Clementi, Muzio », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40033>, consulté le 28 juillet 2022.
- Van Damme, Stéphane, « Restaging Descartes. From the Philosophical Reception to the National Pantheon », *Les Dossiers du Grihl*, mis en ligne le 27 juin 2007, <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/742>, consulté le 5 mars 2021.
- Yates, Stanley, « Sor's Guitar Sonatas : Form and Style », dans Luis Gásser (éd.), *Estudios sobre Sor / Sor Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2003.