

*Le Tableau de l'Opération de la Taille de Marin Marais*¹

Jean-Charles Léon

Marin Marais (1656 – 1728) fut l'un des compositeurs pour viole de gambe les plus importants de la période baroque française. Il a laissé plus de six cents pièces pour cet instrument éditées en cinq volumes gravés entre 1686 et 1725. Parmi celles-ci figurent des grands chefs-d'œuvre de la musique française du règne de Louis XIV : *Les couplets de folie*, *le Tombeau de mr de Lully*, *La Gamme...* Emergeant de ce *corpus* conséquent, une pièce surprend par son titre et son contenu : *Le Tableau de l'Operation de la Taille* fait partie du *Cinquième Livre de pièces de viole*. Il s'agit d'une relation musicale d'une opération chirurgicale redoutée au début du XVIII^e siècle : l'Opération de la taille², maintenant connue sous le nom de lithotomie, qui consiste en l'extraction de la pierre qui se forme parfois dans la vessie.

Quand il édite cette œuvre, le compositeur est *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy*. L'édition du cinquième livre est particulièrement soignée, « la gravure étant une entreprise très longue », précise l'auteur dans la très intéressante préface. Marais y explique l'organisation du volume :

Les pieces qui composent ce volume sont partagées de maniere que j'espere quelles seront du goût general. Mon attention ayant eu pour objet de satisfaire un chacun. Et pour y mieux reüssir, j'ay commncé toutes mes suites par des pieces chantantes et faciles, Ensuite desquelles on en trouvera de difficilles plus ou moins chargées d'accords ornées d'un petit Cartouche, ce qui les distingue d'avec les faciles³. Et comme les pieces de caracteres sont aujourd'huy receües favorablement, j'ay jugé à propos d'en insérer plusieurs. Les differents titres les indiqueront aisement, sans qu'il soit besoin d'en faire mention.

¹ Cette œuvre a été jouée par Philippe Foulon à la viole de gambe, Emer Buckley au clavecin et moi-même comme orateur lors du colloque « Théâtre et Médecine », le 28 mai 2010, au siège de l'Université Paris Descartes. Cet article doit donc beaucoup à mon ami Philippe Foulon, avec qui j'ai plusieurs fois interprété cette œuvre et avec qui j'ai longuement discuté pour l'écriture de cet article. Qu'il en soit ici remercié chaleureusement.

² Voir plus loin la description de l'opération.

³ Voir *infra* le fac simile de la première page de la pièce.

La pièce qui sera au cœur de cet article figure à la page 101¹. Son titre est inscrit dans un cartouche. Le titre renvoie à un acte chirurgical : la lithotomie ou Opération de la taille, c'est-à-dire l'ablation de pierres contenues dans la vessie. Il s'agissait d'une opération particulièrement dangereuse, invasive, qu'on effectuait lorsque les calculs devenaient trop douloureux ou trop gros. Les patients mouraient souvent des conséquences opératoires. Marin Marais l'aurait subi au début des années 1720 sans que l'on connaisse la source de cette information². Le compositeur était déjà un vieux monsieur pour l'époque, puisqu'il avait presque 60 ans.

Le *Tableau*³ est une œuvre unique dans le *corpus* maraisien. On en possède deux exemplaires différents provenant pourtant du même matériel de gravure ; la bibliothèque-musée de l'Inguimbertaine à Carpentras conserve ce qui est un premier tirage. Un autre exemplaire figure au département musique de la Bibliothèque nationale de France⁴. Ces deux exemplaires diffèrent par les courts commentaires explicatifs qui ont été ajoutés sous la portée de la partie de viole soliste dans la version parisienne. La technique de la gravure sur cuivre permet ce genre d'ajouts après un premier tirage : la plaque de cuivre, conservée, est retravaillée pour être corrigée, amendée. Évidemment, le graveur ne pourra pas faire n'importe quoi, et sera contraint par son premier travail. Dans le *Tableau*, cela donne la sensation que les indications textuelles ont été ajoutées là où c'était possible, dans une gravure fort resserrée.

Cette partition pose quelques problèmes, en premier lieu celui de la trivialité du sujet. Qu'est-ce qui a pu amener Marin Marais, compositeur en vue, renommé pour la délicatesse de son écriture violistique, pour sa science de la composition, à se commettre dans une pièce sur un tel sujet ? Certes, il est couramment admis que Marin Marais aurait subi l'opération sans qu'aucun témoignage ou source contemporains ne soient connus à ce sujet. Marin Marais a aussi pu assister à l'opération ou prendre des renseignements sur son déroulement. On peut alors se demander quelle valeur Marin Marais attribuait à cette pièce. J'essaierai d'y répondre à la fin de ce texte.

En tout cas, un premier tirage du cinquième livre a paru insuffisant, et il a fallu transformer le *Tableau*, comme une amélioration, en ajoutant des annotations très inhabituelles, de courts textes descriptifs des étapes de l'opération de la taille ; *a priori*, il ne s'agit pas d'indications agogiques ou de nuances, mais bien d'un déroulé précis de l'acte opératoire. Se pose alors le problème du statut de ces annotations : quelle est leur fonction ? Que doit en faire l'interprète ? A qui s'adressent-elles ?

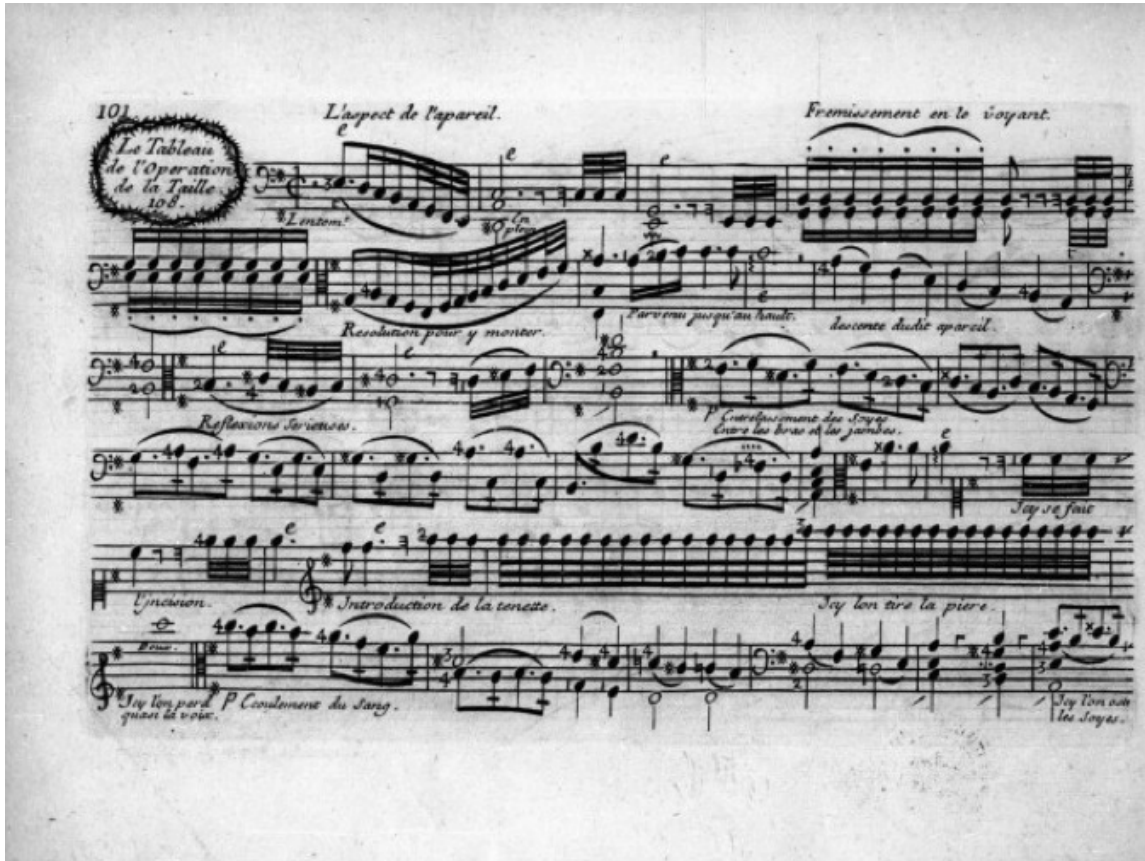
¹ Voir *infra* l'illustration 1.

² Voir Sylvette Milliot et Jérôme de La Gorce, *Marin Marais*, Paris, Fayard, 1991, p. 131.

³ Dans la suite de cet article, *Tableau* fera référence à la première des quatre pièces, celle qui porte le titre *Tableau de l'Opération de la Taille*.

⁴ Bnf/ VM7-6272(A)

Illustration 1



Le tableau de l'opération de la taille, première page.

L'opération de la taille dans le Serment d'Hippocrate

L'opération de la taille, ou lithotomie, est une opération fort ancienne et délicate. Elle figure dans le Serment d'Hippocrate au même titre que l'avortement. Il est interdit aux médecins de la pratiquer :

Je jure par Apollon le Dieu de la Medecine ; par Esculape ; par la déesse Hygea, qui preside à la santé ; par la Déesse Panacée ; qui preside à la guérison ; Par tous les Dieux & par toutes les Déesses, & je les prens à témoin, que j'accompliray de tout mon pouvoir & selon mes connoissances, l'obligation que je contracte aujourd'huy, & que je tiendray ce serment comme je le jure & qu'il est écrit. [...]. Je ne conseilleray jamais à personne d'avoir recours au poison, et j'en refuseray à tous ceux qui m'en d[e]manderont. Je ne donneray à aucune femme des remedes pour la faire

accoucher avant son terme. Je conserveray ma vie pure & sainte, aussi-bien que mon Art. Je ne tailleray jamais ceux qui ont la pierre, & laisseray faire cette operation aux Maistres que cela regarde particulièrement¹.

A la suite de ce passage figurent des remarques sur le serment² :

Je ne conseilleray jamais à personne d'avoir recours au poison. Ce passage est remarquable ; Hippocrate reconnoissoit que les hommes n'avoient pas le droit de se faire mourir eux-mêmes. [...]

Je ne tailleray jamais ceux qui ont la pierre, & laisseray faire cette operation aux Maistres. Les Medecins de ce temps-là étoient Chirurgiens ; ils ne se mêloient pas de tailler. On prétend qu'ils regardoient cette operation comme indique d'eux, parcequ'elle ne demande qu'une grande legereté de main & presque'aucune science. Je croirois plutôt que la taille étant encore fort grossiere & fort dangereuse, les medecins furent ravis de s'en décharger sur ceux qui en faisoient une profession particulière, & qui par-là pouvoient porter cet Art à sa dernière perfection.

Cette opération était une grande affaire. Douglas³ indique qu'un patient sur quatre en mourrait.

L'opération de la taille, ou la lithotomie

L'opération doit être décrite pour comprendre les annotations de la partition⁴. On la pratiquait lorsque les calculs devenaient trop gros et gênaient la miction. Le patient souffrait beaucoup, avait un besoin impérieux d'uriner avec peu d'urine éliminée. Ces symptômes étaient présents chez l'adulte, mais également chez de très jeunes enfants. La diffusion d'une telle pathologie ne laisse pas de surprendre mais s'explique aisément par le régime alimentaire de l'ancien Régime qui privilégiait les viandes faisandées et les gibiers. La piètre qualité des pierres employées comme meules pour fabriquer la farine dans les moulins aidait à la diffusion de la pathologie⁵.

On distinguait deux types d'opérations : le « petit appareil », pour les femmes et les enfants, appelé ainsi en raison du nombre restreint de matériels qu'il fallait employer. La pierre était enlevée en passant par les voies génito-urinaires. L'opération n'était pas invasive, mais elle était particulièrement douloureuse. Quand la pierre n'était pas bien grosse, on la tirait en passant par les voies urinaires.

¹ Dans *Les œuvres d'Hippocrate, Traduites en François, avec des remarques et conservées sur les Manuscripts de la Bibliotheque du Roy, Tome premier*, Paris, Par la Compagnie des libraires, 1697. Traduction par André Dacier. p.145 et suivantes.

² *Ibid, Remarques sur le serment d'Hippocrate*, p. 153 et suivantes.

³ Dans Douglas, *Nouvelle manière de faire l'opération de la taille [...]*, Paris, Claude Lagottière, 1724. Toutes les références à l'opération de la taille viennent de cet ouvrage.

⁴ Je dois ici remercier chaleureusement le docteur Gérard Manceau, médecin généraliste à Esbly (77), qui, lors d'une consultation privée qui n'avait rien à voir avec le sujet qui nous préoccupe ici, a bien voulu me parler des symptômes et de l'histoire de la lithotomie !

⁵ L'utilisation de pierres trop tendres dans les moulins à farine pouvait entraîner une présence importante de sable dans le pain et donc dans la nourriture, ce qui usait prématurément les dents et pouvait aider à l'apparition des calculs. L'utilisation de la pierre de meulière de la Ferté-sous-Jouarre, au début du 18^e siècle, permettra d'atténuer ces conséquences.

Pour les hommes, c'était plus souvent le haut appareil. Il était réservé à ceux dont on ne pouvait plus dilater la verge en raison de l'irritation et des maladies passées ; il était alors nécessaire d'inciser pour avoir accès à la vessie¹.

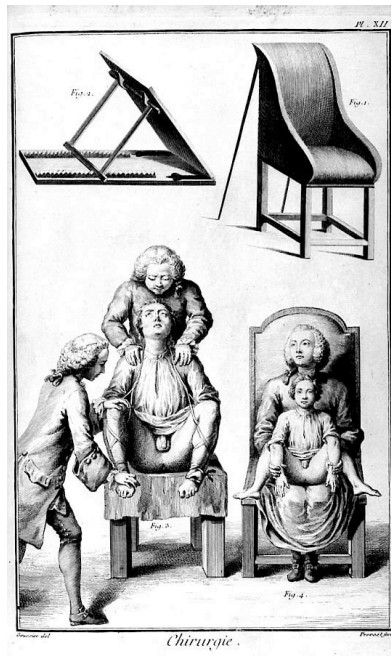


Illustration 2

La table de l'opération.

Le matériel nécessaire était le suivant² :

Il faut une table, dont un bout doit être trois ou quatre travers de doigt plus bas que l'autre. Des bandes, qui doivent être fort douces. Un verre plein d'huile. La sonde et le stilet. [...] Un bistouri pour faire la première incision. [...] Des tenettes.

A ce matériel s'ajoutait un grand nombre d'assistants : « Il faut sept personnes entendues³, deux pour tenir ferme les hanches & les genoux, deux pour les épaules, & une pour la tête, la sixième pour tenir la verge, & la dernière pour tenir le pot à l'eau, & donner et recevoir les instrumens »⁴, soit en tout huit personnes en comptant le praticien. Le patient était attaché sur la table légèrement inclinée, la tête appuyée sur un gros oreiller. Ses mains et ses pieds étaient attachés par des bandes de tissus, les « soyes » de la partition de Marin Marais, et il était maintenu fermement par les assistants, genoux écartés. On comprend que l'opération faite sans anesthésie était douloureuse et qu'il fallait être attentif aux mouvements brusques du malade.

¹ On excusera l'auteur de ces lignes pour les détails triviaux qu'il sera forcé de donner pour la bonne compréhension du contexte.

² *Ibid*, *Des instrumens qu'on doit avoir avant de faire l'opération*, p. 67 et suivantes.

³ C'est à dire compétentes, ou du moins au courant de ce qu'il fallait faire.

⁴ *Ibid*, *Du nombre & du devoir des serviteurs*.

La vessie était premièrement remplie d'eau par voie d'une sonde passée dans la verge qui était ensuite comprimée pour que l'eau ne s'échappe pas. La vessie, sous l'action de l'eau, saillait et devenait visible au praticien qui pouvait choisir le lieu de l'incision. Celle-ci était pratiquée en deux fois : les chairs d'abord, la vessie ensuite. La dimension de la plaie était fonction de la pierre qui pouvait être fort grosse ; Douglas parle de pierres pouvant dépasser la taille d'un œuf de poule ! Le lithotomiste introduisait alors son index et son médium de la main gauche dans l'anus du patient souffrant afin de pousser la pierre vers la plaie ouverte. La tenette permettait d'attraper la pierre et de la tirer hors de la vessie. La crainte du praticien était de briser cette pierre avant qu'elle ne soit sortie de la plaie. L'opération était rapide : Douglas parle de quatre opérations possibles par demi-heure !



Illustration 3

Recueil de planches sur les sciences et les arts libéraux [...], seconde partie, Paris, Briasson, 1763. Chirurgie, planche XIII.

Le Tableau de l'opération de la taille.

La première édition du Dictionnaire de l'Académie française, de 1694, donnait la définition suivante du mot « tableau » :

Ouvrage de peinture sur une table de bois, de cuivre &c. ou sur de la toile. [...] Il signifie figur. La représentation naturelle & vive d'une chose, soit de vive voix, soit par écrit. [...] le tableau des passions. le tableau de la vie humaine.¹

Le titre de la pièce fait explicitement référence à une représentation de l'opération, une représentation qui ne serait pas picturale mais « vive ». Marais nous propose un tableau sonore de la lithotomie. Le titre est celle d'une pièce en particulier, celle qui figure en page 101 du recueil, mais le Tableau semble plutôt être constitué de quatre parties, comme une petite suite :

N°	Pages	Titre	Tonalité	Remarques
108	101	- <i>Le Tableau de l'Opération de la</i>	Mi	Description de
	102	<i>Taille</i>	mineur	l'opération
109	102	<i>Les Relevailles</i>	Mi	
			majeur	
110	103	<i>Suite</i>	Mi	Précédé de
			majeur	l'annotation :
				<i>Tournez pour la</i>
				<i>Suite</i>
111	103	- <i>Suite</i>	Mi	
	104		majeur	

La première pièce, le *Tableau* en lui-même, en mi mineur, est de structure libre. Il s'agit de la description des prémices de l'opération, de certains états d'âme du patient, et de l'opération elle-même jusqu'au moment où l'opéré – on a envie d'écrire la victime – est ramené dans son lit. Le dernier accord de cette pièce est « ouvert »², c'est-à-dire qu'il ne précise pas la tonalité dans laquelle il se situe : il pourrait être en mi mineur. En ne faisant pas entendre la tierce, Marin Marais laisse imaginer à l'auditeur la possibilité de finir en majeur.

La deuxième pièce, *les Relevailles*, est une pièce de caractère ; le terme « relevailles » faisait référence soit au moment où la femme se relevait de ses couches, soit à la cérémonie d'action de grâces qui se tenait lorsqu'elle retournait à l'église pour la première fois après ses couches. Ici, on peut penser par extension soit à une messe de remerciement pour le succès de l'opération, soit au moment où l'opéré peut sortir de son lit, encore affaibli et douloureux de ce qu'il a subi, mais heureux d'être encore en vie. La tonalité des *Relevailles* est en mi majeur, tonalité qui, en raison des modalités d'accords instrumentaux

¹ *Le dictionnaire de l'académie française* [...], Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p.523.

² L'accord ouvert est constitué de la fondamentale et de la quinte. La tierce, qui permet de définir l'accord majeur ou mineur, n'est pas entendue ce qui fait apparaître une ambiguïté auditive.

de la période baroque, était dure à l'oreille. Elle comprend quatre dièses symboliques à la clé : ils dessinent une croix en début de portée, le dièse étant lui-même porteur de ce symbole christique. La pièce, même si elle est indiquée *Gay*, reste d'allure hésitante, celle de la démarche de celui qui a subi l'opération. Les *Relevailles* se terminent par l'indication « tournez pour la suite » qui indique que l'ensemble du *Tableau* inclut les deux compositions suivantes, elles aussi en Mi.

La troisième pièce est une gigue, danse « haute » pendant laquelle le danseur doit sauter, danse rapide qui rassure sur l'état du patient et sur les suites opératoires. Là encore, le caractère de la danse reste dur, compliqué, même si le rythme ternaire peut renvoyer à un symbole trinitaire, comme un remerciement.

Enfin, la quatrième pièce, à nouveau indiquée « suite », genre de petite musette, danse populaire, exprime un sentiment de fête simple et de retour à la vie normale. Le patient s'en est sorti !

Le jeu des tonalités est instructif. Pendant la période baroque, le choix de la tonalité pouvait être guidé par ce que Marc-Antoine Charpentier nommait l'*énergie* des modes¹ : chaque tonalité était porteuse d'une énergie particulière, d'un *ethos* qu'elle transmettait à l'œuvre composée. L'ensemble du *Tableau de l'Opération de la taille* est en mi : mi mineur pour le tableau à proprement parlée, et mi majeur pour les relevailles et les deux suites. Pour Marc-Antoine Charpentier², la tonalité de mi mineur est d'un caractère « effemmé³, amoureux et plaintif ». On retiendra évidemment l'aspect plaintif, de cette tonalité. Johann Mattheson décrit une tonalité emprunte de tristesse, mais espérant la consolation⁴. Un peu plus tardivement, Schubart la décrit comme une plainte sans murmure accompagnée de larmes⁵.

La tonalité de Mi majeur, celle des trois pièces qui suivent l'opération évoque un état psychologique du malade : Mi majeur est querelleux et criard pour Charpentier, certainement la condition de celui qui souffre encore des suites de l'opération lorsqu'il quitte son lit. Mattheson décrit un état de tristesse désespérée et mortelle, celui qui précède la séparation fatale du corps et de l'âme : l'opération n'était pas réputée sans risque et ceux qui devaient la subir devaient assurément penser à de probables suites funestes. Évidemment, Marin Marais ne nous dit pas quel rapport il entretenait avec les tonalités qu'il employait, mais les deux tonalités forment un ensemble signifiant qui ajoute à l'expressivité des pièces.

¹ Marc-Antoine Charpentier (1636-1704), *Règles de composition*, Paris, 1690.

² Marc-Antoine Charpentier, *op. cit.*






³ « Effemmé », qui ressemble à une femme !

⁴ Johann Mattheson (1681-1764), *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713.

⁵ Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien, 1806



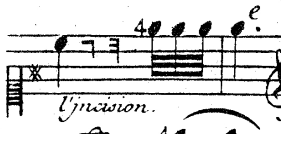
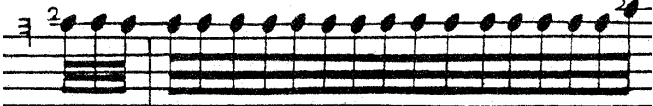


Les commentaires

Les commentaires gravés dans le *Tableau* sont très précis. L'écriture musicale et la technique violistique s'emploient à retranscrire en musique ce qui est dit dans les commentaires :




Annotations et motifs violistiques	Commentaires
<p data-bbox="446 556 667 583"><i>L'aspect de l'appareil</i></p> 	<p data-bbox="911 556 1409 667">L'appareil, c'est le dispositif, la table, le matériel, et les assistants. Il s'agit manifestement d'un grand appareil, il ne manque aucune note à la gamme descendante¹.</p>
<p data-bbox="423 772 693 800"><i>Frémissement en le voyant</i></p> 	<p data-bbox="911 772 1414 995">Le frémissement est transmis au bras de l'instrumentiste qui utilise, pour jouer cette série de notes répétées, un seul coup d'archet dit <i>tremolo d'arco</i>. Il s'agit de répéter une même note, mais dans un seul mouvement de bras, sans aller-retour. En utilisant ce coup d'archet particulier, Marin Marais rend visible à l'auditeur le frémissement.</p>
<p data-bbox="423 1024 693 1052"><i>Résolutions pour y monter</i></p> 	<p data-bbox="911 1024 1398 1163">La détermination n'est pas assurée : d'abord quatre doubles croches qui peinent à monter dans l'aigu, puis sept triples croches qui semblent prendre leur élan, pour finir par deux quadruples, comme une ultime précipitation.</p>
<p data-bbox="440 1241 677 1268"><i>Parvenu jusqu'en hault</i></p> 	<p data-bbox="911 1241 1409 1463">On est alors dans l'aigu de la viole. Le « e », placé sous la dernière note, indique un exprimé, un son comme jeté. L'ornement qui figure immédiatement à gauche de la dernière note de l'exemple s'appelle une « plainte » ou le « verre cassé ». Il s'agit d'un vibrato lent fait avec le quatrième doigt et engageant l'ensemble de la main gauche de l'instrumentiste.</p>
<p data-bbox="440 1493 677 1520"><i>Descente dudit appareil</i></p> 	<p data-bbox="911 1493 1403 1572">Le mouvement descendant évoque évidemment la descente de l'appareil. La table est inclinée pour que le patient soit dans la bonne position².</p>
<p data-bbox="456 1709 660 1736"><i>Reflexions serieuses</i></p>	<p data-bbox="911 1709 1409 1810">Il s'agit d'un moment introspectif, d'un moment suspensif dans la musique faisant usage de notes longues et de silences. La réflexion sérieuse joue sur les tonalités. Celle qui précède est en si</p>

¹ Les chiffres qui apparaissent çà et là dans les exemples musicaux correspondent aux doigts que l'instrumentiste doit poser. Les points, quand ils sont au dessus de ces chiffres, indiquent la corde à frotter.

² Voir la figure 2.

 <p><i>Reflexions Serieuses.</i></p>	<p>majeur, dure et plaintive pour Charpentier. La réflexion est entamée en si mineur, solitaire et mélancolique : solitude de celui qui, entouré d'une dizaine de personne, va souffrir.</p>
<p><i>Entrelasement des soyes entre les bras et les jambes</i></p>  <p><i>Entrelasement des soyes entre les bras et les jambes.</i></p>	<p>Ici, retour au mi mineur plaintif. L'entrelacement est marqué par une marche mélodique qui fait entendre un même motif à des hauteurs de notes différentes. L'écartement des genoux par les assistants est représenté par l'écartement progressif des croches et des doubles croches qui dessinent deux lignes mélodiques distinctes qui s'éloignent l'une de l'autre. L'une des lignes est constituée de croches pointées, l'autre de doubles croches. Cette écriture rythmique jouant de l'aigu et du grave de la viole de gambe provoque une tension musicale : peut-être l'effort, la résistance de l'opéré.</p>
<p><i>Icy se fait l'incision</i></p>  <p><i>l'incision.</i></p>	<p>L'incision est double, et elle est marquée musicalement : d'abord la chair, sous les testicules, ensuite la vessie. Le motif est donc répété deux fois ! Le « e », placé après la note, est un son dit « enflé », qui commence doucement et qui enfle par le jeu de l'instrumentiste sur l'archet, comme celui du chirurgien qui insiste pour pratiquer la deuxième incision.</p>
<p><i>Icy se fait l'introduction de la tenette</i></p>  <p><i>l'introduction de la tenette.</i></p>	<p>Très vite après l'incision, la tenette est introduite pour saisir la pierre et la tirer. Le mouvement est rapide, on pourrait dire « incisif », dans le suraigu de l'instrument, correspondant autant au geste du praticien qu'aux cris poussés par sa victime ! L'instrumentiste lit d'abord en clé d'ut3, puis ut1, enfin, sol1¹. Il dépasse la tessiture de son instrument en jouant en dehors de la touche, tout prêt du chevalet, passage redouté des violistes, même des meilleurs.</p>
<p><i>Icy l'on tire la pierre</i></p>  <p><i>Icy l'on tire la pierre.</i></p>	<p>Linéaire, sans mouvement graphique, rapide, la gravure montre le retrait de la pierre, sans heurt : ne pas la casser ! Comme pour l'introduction de la tenette, le retrait de la pierre se fait avec un mouvement linéaire, net, incisif, celui du chirurgien.</p>
<p><i>Icy l'on perd quasi la voix</i></p>  <p><i>Icy l'on perd quasi la voix.</i></p>	<p>Sommet de la pièce, note la plus aiguë. Ici, on ne parle plus du geste du chirurgien, mais bien de la réaction du patient, c'est la note la plus longue de la pièce, une ronde qui peut prendre valeur de point d'orgue. Pour jouer cette note, l'instrumentiste doit toucher la corde en dehors de la touche de l'instrument, là où normalement on ne va jamais.</p>

¹ Cette clé, maintenant inusitée, était habituelle pendant la période baroque. Il s'agit tout simplement d'une clé de fa4 sonnante à l'octave supérieure.

<p style="text-align: center;"><i>Écoulement du sang</i></p> 	<p>Le rythme se calme, l'opération à proprement parlée est terminée. Le mouvement mélodique se fait vers le grave, et se termine par un mouvement chromatique, comme un écoulement de notes.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Icy l'on oste les soyes</i></p> 	<p>Le patient est détaché, l'instrumentiste joue un motif proche de celui qui était écrit pour mettre les liens.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Icy l'on vous transporte dans le lit</i></p> 	<p>Le patient est très rapidement emmené dans son lit où il est allongé. On passe du mi aigu, en clé de fa4, au mi grave, du haut de la viole au bas de l'instrument, comme un corps qui tombe. Il ne faut que trois petites mesures pour être mis au lit.</p>

Pour interroger le statut des annotations ajoutées, il faut d'abord envisager la pièce sans elles, dans la version de la bibliothèque-musée de l'Inguimbertaine à Carpentras : le *Tableau* devient une composition uniquement musicale proche d'un prélude ou d'une fantaisie, mais sans structure affirmée. Le titre renvoie à l'opération, mais la partition ne guide plus l'instrumentiste dans son déroulé. L'auditeur, lui, est renvoyé à son imagination. Le *Tableau*, sans annotation, n'a pas de direction musicale, ne présente pas beaucoup d'intérêt. La sensation de juxtaposition d'épisodes sans liens réels est flagrante. Mais le plus important, à mes yeux, est que le *Tableau* perd son caractère de pièce principale ; en devenant prélude, il sert d'introduction à des pièces – les *Relevailles*, la gigue et la petite musette – qui ne possèdent pas la puissance nécessaire des pièces majeures du répertoire maraisien. Ces trois compositions tirent leur légitimité du *Tableau* qui leur donne leur sens ; le *Tableau* doit par conséquent assumer un rôle bien plus important, et devenir la pièce principale de cette courte suite.

Avec les annotations, tous ces inconvénients disparaissent ; la musique est « expliquée » tant à l'interprète qu'à l'auditeur, elle prend sens, on pourrait même dire, elle prend corps. Il ne s'agit plus d'une évocation, comme dans le cas du portrait musical ou d'un Tombeau. Il s'agit bien de représenter, de faire un véritable « tableau », au sens pictural du terme, mais une tableau musical ou l'expression de la lumière serait faite par les notes de

musique¹. Cette représentation sonore, ne pouvant être vue, ne peut acquérir de sens que par la présence d'annotations². Il me paraît donc nécessaire, sinon obligatoire, de faire entendre les commentaires écrits à l'auditeur même si la partition ne le précise pas. Figurant au même titre que les indications agogiques ou les indications de jeu violistiques³, ces indications sont autant nécessaires à l'interprète qu'à l'auditeur. Elles ne prennent pourtant pas valeur d'intertitres ; elles n'interrompent pas le discours musical, elles n'annoncent pas ce qui va se passer ; elles participent à la compréhension de la musique et du discours musical en les rendant explicites. Plus même, elles créent l'expression dramatique. A mon sens, les annotations doivent être dites pendant le jeu de l'instrumentiste au même titre que les notes, comme une obligation musicale, comme une présence musicale, et cette obligation doit guider l'orateur⁴ : il existe un lien étroit entre le texte musical et le commentaire qui oblige à une cohérence.

Les commentaires ajoutent une dimension particulière qui est rarement évoquée dans la musique : l'humour et la prise de distance. Les deux interprètes, l'orateur et le violiste, deviennent deux comédiens, qui doivent impliquer leurs voix (celle de la viole et celle de l'orateur), et leur corps. Le *tremolo d'arco* des frémissements prend une double valeur : musicale en indiquant au musicien quel coup d'archet il doit employer, théâtral à valeur de didascalie en référence au frémissement du futur opéré. De même, la prouesse technique de jouer juste et pianissimo une note suraiguë s'efface devant le commentaire « Ici l'on perd quasi la voix », qui renvoie autant à la situation du pauvre malade qui n'en peut plus de hurler sa douleur, qu'à celui de l'instrumentiste qui trouve une heureuse justification dans le texte à ne pas toujours réussir à jouer parfaitement une note si difficile⁵ ! Il n'est pas interdit de

¹ Une tentative d'expression musico-picturale se retrouve à la même période avec le clavecin oculaire du père Castel. Un article lui est consacré dans l'Encyclopédie Diderot et d'Alembert. Il est décrit ainsi : « CLAVECIN OCULAIRE, (Musiq. & Opt.) Instrument à touches analogue au clavecin auriculaire, composé d'autant d'octaves de couleurs par tons & demi-tons, que le clavecin auriculaire a d'octaves de sons par tons & demi-tons, destiné à donner à l'ame par les yeux les mêmes sensations agréables de mélodie & d'harmonie de couleurs, que celles de mélodie & d'harmonie de sons que le clavecin ordinaire lui communique par l'oreille ». L'auteur de l'article précisait cependant, à la toute fin, que « Le célèbre P. Castel jésuite en est l'inventeur ; il l'annonça en 1725. La facture de cet instrument est si extraordinaire, qu'il n'y a que le public peu éclairé qui puisse se plaindre qu'il se fasse toujours & qu'il ne s'acheve point ». Voir Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [...], Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, article « Clavecin Oculaire ».

² On le remarque particulièrement avec l'annotation sur l'entrelacement des liens et par conséquent à l'écartement des genoux du patient, qui renvoie à une figure musicale où deux lignes mélodiques s'écartent, ou encore dans la perte de la voie, hors de la tessiture habituelle de l'instrument.

³ *Doux, en plein, lent...*

⁴ C'est le travail que nous avons fait avec Philippe Foulon. Nous avons été attentifs à ce que certaines syllabes soient prononcées sur certaines notes particulières, travaillant tant sur le rythme de la musique que sur celui du texte.

⁵ Ce n'est évidemment pas le cas de Philippe Foulon ! Cette note, jouée juste, pianissimo, *moriendo* pourrait on préciser, devient particulièrement drôle.

penser que Marais a composé, avec ce tableau musical, une farce, une pièce pour faire rire, peut-être aussi une œuvre cathartique.

En fonction du « regard » que l'on porte sur l'œuvre, l'annotation peut être entendue comme venant du narrateur (*l'aspect de l'appareil, Icy on vous transporte dans le lit...*), du patient (*Icy on perd quasi la voix...*), ou du chirurgien (*Introduction de la tenette, icy on tire la pierre...*). En choisissant de composer sur un tel sujet, Marin Marais, subtil compositeur des *voix humaines* ou des *Couplets de folie* donne à rire de lui-même, s'il a subi l'opération. Il participe aussi à la quête de l'expressivité musicale, la musique du *Tableau* n'est signifiante qu'à cause des annotations. Elle ne participe pas à l'expression des passions cartésiennes, comme dans le *Labyrinthe*, qui figure dans le livre IV. Le titre prend tout son sens : il s'agit bien d'un « Tableau », mais qui place l'auditeur dans le double rôle de celui qui écoute et qui regarde, et qui donne à l'instrumentiste et à l'orateur le statut de peintres sonores, d'acteurs d'un tableau théâtralisé. L'orateur et l'instrumentiste deviennent, dans le *Tableau*, deux comédiens d'un petit théâtre de la misère humaine, y compris de la plus crue et de la plus triviale.

Le Tableau de l'Operation de la Taille est une expérience de théâtre musical.

Mots-clés :

Marin Marais – baroque – opération – chirurgie – composition – dramaturgie – musique.

Bio-bibliographie :

Jean-Charles Léon est professeur agrégé, musicologue. Spécialiste des sources musicales de la période baroque, il propose, à travers ses nombreuses transcriptions, colloques et programmes de concert des techniques de lectures novatrices. Il édite la musique des maîtres de musique méconnus de la période baroque dans la série *Polyphonies sacrées* qu'il dirige au CMBV et avec *La Sinfonie d'Orphée*. Jean-Charles Léon édite l'intégrale de l'œuvre de Nicolas Formé, sous-maître de musique d'importance de Louis XIII dans une édition scientifique. En 2009, il édite, en collaboration avec Charlotte Bouteille-Meister, *la Céciliade*, d'Abraham Blondet et de Nicolas Soret (1609), sous la direction de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard dans le volume : *Tragédies et récits de martyres en France*, aux éditions des Classiques Garnier. Il édite également, avec Martial Poirson, *Cendrillon* de La Ruette, aux éditions Espace 34 en collaboration avec Judith Le Blanc et Jeanne-Marie Hostiou. Musicien et chef de chœur, il codirige pendant 10 ans le Lachrimæ Consort avec son ami Philippe Foulon. Il dirige *l'Irish Chamber Choir of Paris* au Centre Culturel Irlandais de Paris entre 2004 et 2012 avec lequel il fait de nombreux concerts. Il collabore avec des ensembles prestigieux (A Sei Voci, Maîtrise de Notre Dame).